THÈSE DE DOCTORAT

Le fait religieux dans les comédies de la Restauration à la Glorieuse Révolution (1660-1689) : sources européennes et appropriations

---

Présentée en vue de l'obtention du grade de docteur
en **études anglophones** de **l'Université de Montpellier Paul-Valéry**

*Préparée au sein de l'**École Doctorale n°58 – Langues, Littératures, Cultures, Civilisations** et de l'**Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières (IRCL – UMR 5186, CNRS et Université de Montpellier Paul-Valéry)***

Présentée par **Alice MARION-FERRAND**

Dirigée par Madame la Professeure **Florence MARCH**

Soutenue publiquement le **17 avril 2026** devant le jury composé de

M. Luc BOROT Professeur émérite, Université de Montpellier Paul-Valéry	Examinateur
Mme Suzanne JONES Assistant Professor, Sidney Sussex College, Cambridge	Examinatrice
Mme Claire GHEERAERT-GRAFFEUILLE Professeure des universités, Université de Rouen Normandie	Présidente du jury
Mme Florence MARCH Professeure des universités, Université de Montpellier Paul-Valéry	Directrice de thèse
Mme Clotilde THOURET Professeure des universités, Université Paris Nanterre	Rapporteure

LE FAIT RELIGIEUX DANS LES COMEDIES DE LA RESTAURATION A LA GLORIEUSE REVOLUTION (1660-1689) : SOURCES EUROPEENNES ET APPROPRIATIONS

Alice Marion-Ferrand

Thèse de doctorat réalisée sous la direction de Florence March

À Bib, qui a passé sa vie à transmettre son amour du théâtre. Voici une preuve de son succès.

REMERCIEMENTS

Je ne peux commencer ces remerciements autrement qu'en exprimant toute ma gratitude envers ma directrice de recherche, Florence March. Dès le départ, ce projet a été construit avec elle et il n'aurait pu être mené à bout sans sa présence rassurante, ses conseils avisés et son soutien indéfectible. Je n'aurais pu envisager meilleure directrice de thèse.

Merci à l'Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières (IRCL – UMR 5186) et à ses membres qui m'ont accueillie pendant ces cinq années et m'ont offert un espace privilégié pour travailler et échanger sur nos périodes anciennes. Merci à Vanessa Kühner-Blaha, Christelle Ripoll et Sonny Merchat, les piliers du laboratoire sans qui rien ne fonctionnerait et dont la sollicitude et la gentillesse ont aidé plus d'un doctorant au cours des années parfois éprouvantes de la thèse. Merci à Luc Borot pour nos nombreux échanges et ses éclairages précieux, ainsi qu'à Christian Belin et Rachel Darmon qui ont accompagné mes recherches en acceptant de siéger à mon CSIT. Merci à Paula Barros, Jérôme Laubner, Catherine Pascal, Sandhya Patel, Jennfier Ruimi, Léo Stambul, Janice Valls-Russell, Sophie Vasset et tous ceux dont les perspectives scientifiques et les invitations à déjeuner ont amplement nourri cette expérience de doctorat.

Cette thèse aurait également été bien différente sans les perspectives ouvertes par les recherches des membres de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles (SEAA 17-18), dont j'ai l'honneur d'être la représentante des doctorants pour quelques mois encore. La considération accordée par la société – et plus particulièrement par son conseil d'administration, ainsi que son président Pierre Lurbe – à la jeune recherche en fait un point d'entrée idéal dans le monde académique. Je leur en suis reconnaissante.

Il me faut remercier tous les enseignants qui ont guidé mon chemin jusqu'ici, notamment Natalie Mandon, qui a dirigé mes travaux de mémoire, ainsi que Lawrence Gasquet, sans qui je n'aurais jamais songé à faire une thèse. Ma reconnaissance va également à tous les doctorants, doctorantes et jeunes chercheurs et chercheuses que j'ai eu la chance de rencontrer au fil de ce parcours et dont beaucoup comptent désormais parmi mes amis. Jean Vivier et Sarah Temmar, mes acolytes de la salle 118 avec qui je partage bien plus qu'une directrice, Guilhem Billaudel et Thaïs Cros, membres de l'IRCL par adoption, ainsi qu'Inès Et-taoui, Sara Leuner, Clara Manco, Louise McCarthy, Alice de Nanteuil, Claire Schiano-Locurcio, Louis Pichot, Maïann Stachnik, Sarah Vidal et tous ceux que la SEAA 17-18 et les études sur la Restauration ont mis sur mon chemin.

Merci, enfin, à mes proches, qui m'ont non seulement soutenue depuis le départ, mais aussi supportée au cours de ces dernières semaines intenses. Merci aux Montpelliérains, Samuel Janin, Adèle Mignard-Mocellin, Charlotte Poudevigne, mécène des dernières semaines de ce doctorat, et Jose Sayritupac, pour leur présence au quotidien et leur patience. Merci à Romain Meuter pour toutes les aventures que nous avons partagées et celles à venir. Merci à Camille Rivoire et Caroline Starzecki, mes instigatrices préférées, ainsi qu'à Charlotte Desmouiller, Ana Dorison, Bérénice Exartier et Dorian Saint-Pierre, mes amis de toujours. Merci à ma marraine, mes cousins, mes oncles et tantes, mon frère et sa famille. Merci à ma mère et à ma grand-mère, relectrices de choc expertes du Bescherelle, et à mon père, lecteur idéal et promoteur d'esprit critique. Tout ce que je leur dois ne saurait être résumé en quelques mots seulement.

AVANT-PROPOS

Choix d'éditions, de typographie et de notation des références

Les éditions privilégiées pour chaque pièce de la Restauration sont les premières disponibles, y compris lorsqu'elles furent publiées plusieurs années après les premières représentations connues. Des éditions critiques, lorsqu'il en existait, ont été consultées, mais la graphie et les choix typographiques conservés dans les citations sont ceux des premières éditions. Les italiques et majuscules (ou leur absence), ainsi que l'orthographe de l'époque ont donc été respectées. Les erreurs d'impressions et formes particulièrement étonnantes ont été laissées en l'état et sont suivies de la mention [*sic*].

Un choix similaire a été effectué pour les sources secondaires : les titres sont cités tels qu'ils apparaissent dans les éditions consultées. L'usage (ou non) des majuscules, en particulier dans les publications anglaises, n'a donc pas été harmonisé à l'échelle de la thèse.

Concernant l'orthographe des noms propres des différentes personnalités citées au cours de la thèse, ce sont les choix effectués par l'*Oxford Dictionary of National Biography* qui ont été suivis.

Les dates, quant à elles, correspondent au calendrier julien encore en vigueur à la Restauration. Par souci de clarté, il a cependant été considéré que l'année commençait le 1er janvier et non le 25 mars comme il était encore partiellement d'usage (Pepys, par exemple, mentionne systématiquement les deux années dans ses entrées du 1er janvier au 25 mars).

Dans les premières éditions de la Restauration, les paratextes ne sont pas paginés. Les références concernant les épîtres dédicatoires, préfaces prologues, épilogues et autres notes au lecteur ne renvoient donc pas à un numéro de page, mais à la section des paratextes dont les citations proviennent. Les références des citations issues de pièces de la Restauration, enfin, renvoient systématiquement à l'acte, à la scène (lorsque les actes sont découpés en scènes, ce qui n'est pas toujours le cas) et à la page de l'édition consultée. Au vu de la proximité entre les titres de certaines pièces (notamment des différentes versions de *Tartuffe*), le choix a été effectué de conserver le mode de notation anglophone des actes et des scène (3.1) pour les pièces anglaises et d'employer le mode de notation français (III, 1) pour les pièces françaises et espagnoles.

INTRODUCTION

Med. You have a good strong Faith, and that may contribute
Much towards your Salvation. I confess I am
But of an untoward constitution, apt to have
Doubts and scruples, and in Love they are no less
Distracting than in Religion; were I so near
Marriage, I shou'd cry out by Fits as I ride
In my Coach, Cuckold, Cuckold, with no less fury than
The mad Fanatick does Glory in *Bethlem*[1].

Wood. Faith, Madam,—
Saint. No swearing, I beseech you. Of what Church are you?
Wood. Why, of Covent-Garden Church, I think.
Ger. How lewdly, and ignorantly he answers!
Aside.
She means, of what Religion are you?
Wood. O, does she so?—Why, I am of your Religion, be it what it will, I warrant it a right one: I'll not stand with you for a trifle; Presbyterian, Independent, Anabaptist, they are all of 'em too good for us, unless we had the grace to follow 'em[2].

Sir Tim. Most religiously—
Wild. You are?
Sir Tim. I am.
Wild. Death, I'll rob.
Sir Tim. Do and be hang'd.
Wild. Nay, I'll turn Papist.
Sir Tim. Do and be damn'd[3].

Qu'a donc à voir la comédie de la Restauration avec le fait religieux ? Bien peu de chose, à en croire ces répliques qui figurent dans les scènes d'exposition de trois comédies majeures de la Restauration, *The Man of Mode, or, Sir Fopling Flutter* (1676) de George Etherege, *The Kind Keeper, or, Mr. Limberham* (1680) de John Dryden et *The City-Heiress, or, Sir Timothy Treat-*

[1] George Etherege, *The Man of Mode, or, Sr. Fopling Flutter* (Londres : H. Herringman, 1676), 1.1, p. 11.
[2] John Dryden, *The Kind Keeper, or, Mr. Limberham* (Londres : Printed for R. Bentley, and M. Magnes, in Russel-street in Covent-Garden, 1680), 1.1, p. 3.
[3] Aphra Behn, *The City-Heiress, or, Sir Timothy Treat-all* (Londres : Printed for D. Brown, at the Black Swan and Bible without Temple-bar; and T. Benskin in St. Brides Church-yard; and H. Rhodes next door to the Bear-Tavern neer Bride-lane in Fleetstreet, 1682), 1.1, p. 3.

all (1682) d'Aphra Behn. Medley, Woodall et Wilding incarnent tous les trois le type du bel-esprit (ou *wit*) volage qui fait fi des préceptes de la religion, voire de la religion elle-même, omniprésent dans la comédie de l'époque. Les *wits* tendent à dévoyer le langage de la dévotion en le tirant du côté du charnel : la fidélité religieuse devient fidélité amoureuse chez Medley, qui semble avoir tout autant de difficultés avec la première qu'avec la seconde. Ils tournent en ridicule toute expression de foi, notamment de la part des « protestants les plus fervents[4] » comme Mrs. Saintly, la puritaine tenancière de la maison close où loge Woodall, ou Sir Timothy Treat-All, l'oncle de Wilding nostalgique du Commonwealth. Les *wits*, enfin, font preuve d'un relativisme qui tend à renvoyer dos à dos les différentes confessions : les distinctions entre « papistes », non-conformistes et membres de l'Église d'Angleterre s'effacent devant la sociabilité libertine des élites. Wilding n'emploie d'ailleurs par le nom de St. Paul pour faire référence à la paroisse à laquelle il *pense* appartenir (ce qui montre déjà tout le cas qu'il fait des offices religieux). Il la désigne par l'endroit où elle se situe, Covent Garden, lieu de rencontre privilégié de la haute société de la Restauration mis à l'honneur dans bon nombre de comédies[5]. La mention de cette paroisse en particulier est d'autant plus signifiante que dès l'ouverture du théâtre de Bridges Street en 1663, elle est associée au monde du théâtre. Encore aujourd'hui, elle est connue sous le nom d'« église des acteurs »[6]. Plus que comme un lieu de dévotion, l'église mentionnée par Wilding apparaît ici comme un lieu mondain centré autour du divertissement. Dès lors, on comprend que le fait religieux dans la comédie de la Restauration ait principalement été analysé au prisme du libertinage athée et de la pensée hobbesienne[7]. Pourtant, en parallèle de l'esprit indéniablement léger et irrévérencieux qui l'anime, la comédie de la Restauration se saisit de problématiques bien plus vastes que celle de l'irréligion. Produit d'une société avec laquelle elle entretient une relation dialectique, la comédie de la Restauration ne peut échapper aux tensions et questionnements de son époque et donne à ressentir toute la complexité du fait religieux dans l'Angleterre du second XVIIe siècle.

[4] « The hotter sort of Protestant » est une expression communément employée pour remplacer le terme de « puritains », qui, en plus d'être une invention de leurs détracteurs, comme l'a montré Patrick Collinson, ne correspond plus à la réalité multiconfessionnelle de la Restauration (*cf. infra* p. 50-58). Patrick Collinson, « A Comment: Concerning the Name Puritan », *The Journal of Ecclesiastical History*, 31, 4 (1980) : p. 483-88, en ligne, 16 mai 2023. https://doi.org/10.1017/S0022046900044791.

[5] Florence March, *La comédie anglaise après Shakespeare : une esthétique de la théâtralité, 1660-1710* (Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2010), p. 108-9.

[6] Voir le site de la paroisse : https://actorschurch.org/about/church-and-theatre/.

[7] Les exemples sont trop nombreux pour tous être cités ici ; je réserve donc la mention de ces références au chapitre 5 qui traite de la question de l'athéisme et soulignerai simplement que la veine matérialiste et hobbesienne de la comédie de la Restauration est l'un des deux axes d'analyse, avec la question féminine, qui sous-tend l'ouvrage de référence de Derek Hughes, dans lequel Hughes recense toutes les pièces jouées professionnellement à la Restauration et offre l'une des perspectives les plus complètes sur le théâtre anglais du second XVIIe siècle. Derek Hughes, *English Drama, 1660-1700* (Oxford : Clarendon Press, 1996).

Empruntée aux débats des années 1990 autour de l'enseignement de l'histoire des religions à l'école publique laïque, la notion de fait religieux apparaît neutre, dégagée de tout *a priori* confessionnel, et englobante[8]. Elle renvoie à une conception de la religion comme fait de société, dont le vécu et l'expérience sont à la fois matériels et immatériels : les structures institutionnelles et architecturales, les pratiques et objets liturgiques comme dévotionnels, les croyances, ou encore les débats autour de questions religieuses représentent autant d'aspects du fait religieux[9]. Ce dernier est de surcroît en proie à diverses représentations – dont le théâtre fait bien sûr partie – venant nourrir un imaginaire qui en informe les différents aspects. Si la notion peut paraître vaste, elle permet justement de rendre compte de la nature ubiquitaire de la religion en tant que fait social dans l'Europe de la première modernité. Elle permet également d'esquiver des appellations trop imprécises comme « la religion » ou « le religieux », ou trop spécifiques comme « la croyance » ou « la doctrine ». Ainsi, les pièces étudiées dans ce travail ne mettent pas en scène des récits hagiographiques ou épisodes bibliques, mais offrent une représentation déformée des structures, pratiques, croyances et débats religieux de la Restauration, ainsi que de l'imaginaire qui les sous-tend. Il sera donc fait référence dans ce travail à la fois à la notion de fait religieux et à celle de sujet religieux, par laquelle je désigne la représentation dramatique du fait religieux, qui est au cœur de cette étude.

Si les pièces des premières années mettent bien en scène le triomphe royaliste sur les forces révolutionnaires, dès 1662, le théâtre commence à refléter les failles qui parcourent la société de la Restauration. Le retour à l'ordre symbolisé par le débarquement de Charles II sur le sol anglais en mai 1660 ne résout pas la question de la relation entre le Parlement et la couronne et de la limite de l'autorité monarchique, ni celle du pluralisme religieux ainsi que de la structure et de la liturgie que devrait adopter l'Église d'Angleterre[10]. Alors que la Déclaration de Breda du 4 avril 1660 promet de garantir « la liberté aux consciences délicates » dès lors qu'elles ne « perturbent pas la paix du Royaume »[11], l'épiscopat et le *Book of Common Prayer*

[8] Il s'agit d'ailleurs de l'expression privilégiée par le CNRS pour regrouper l'ensemble des études d'anthropologie, de sociologie, d'histoire, de sciences politiques, de philosophie, de droit ou encore d'études de textes qui ont trait à la question religieuse : https://www.inshs.cnrs.fr/fr/le-fait-religieux.

[9] Jean-Marie Husser, « "Le fait religieux" : de quoi parle-t-on ? », *Les nouvelles de l'archéologie*, 160 (2020) : §1-3, en ligne, 19 nov. 2025. https://doi.org/10.4000/nda.9822.

[10] Tim Harris, *Restoration: Charles II and His Kingdoms, 1660-1685* (Londres : Penguin Books, 2006), p. 51-52.

[11] « And because the Passion and Uncharitableness of the Times have produced several Opinions in Religion, by which Men are engaged in Parties and Animosities against each other, which, when they shall hereafter unite in a Freedom of Conversation, will be composed, or better understood; We do declare a Liberty to tender Consciences; and that no Man shall be disquicted or called in Question for Differences of Opinion in Matter of Religion, which do not disturb the Peace of the Kingdom ». « The King's Declaration » dans *Journal of the House of Lords: Volume 11, 1660-1666* (Londres : His Majesty's Stationery Office, 1767), p. 7, *British History Online*, 12 nov. 2025. https://www.british-history.ac.uk/lords-jrnl/vol11.

sont finalement rétablis et le non-conformisme protestant se voit sévèrement réprimé par une série de lois successives adoptées entre 1661 et 1665, connues sous le nom de code Clarendon. Les années 1670 voient l'établissement de deux *Test Acts* successifs, en 1673 et 1678, qui visent à empêcher les récusants (terme employé pour désigner les catholiques anglais) d'accéder à des postes à responsabilité ou de devenir membres du Parlement (le seul exempté étant le futur Jacques II/VII)[12]. Ces lois ont aussi des conséquences sur les non-conformistes puisqu'elles imposent de prendre part à la communion de l'Église d'Angleterre. Ces mesures répressives échouent cependant à endiguer le pluralisme religieux, qu'il s'agisse du non-conformisme ou de la récusance. Elles sont accompagnées, d'ailleurs, de tentatives de tolérance de la part du pouvoir royal, qui essaie de publier une déclaration d'indulgence visant à suspendre les lois de répression des non-conformistes et des récusants en 1662. Cette déclaration rencontre l'opposition immédiate du Parlement et doit être retirée, tout comme la déclaration d'indulgence de mars 1672, qui reste en place un an avant d'être supprimée sous la pression du Parlement[13]. Jacques II/VII, quant à lui, lance en 1687 une campagne visant à garantir la liberté de conscience aussi bien des protestants que des catholiques. Sa *Declaration for Liberty of Conscience*, promulguée le 12 février 1687 en Écosse et le 4 mars de la même année en Angleterre, se heurte à la résistance de la majorité du clergé conformiste et du Parlement. Si cette campagne de tolérance contribue à précipiter la chute de Jacques II/VII, elle ne s'avère par pour autant être un échec, du moins en ce qui concerne le non-conformisme. En ouvrant la voie à la tolérance du pluralisme protestant, le mouvement réformateur lancé par Jacques II/VII encourage Guillaume III/II et le Parlement à promulguer le texte communément appelé Édit de Tolérance de 1689, qui accorde la liberté de culte à tous les protestants trinitaires[14]. La période étudiée ici se conclut donc par une déclaration qui reconnaît le pluralisme religieux protestant et entérine la liberté de culte des protestants trinitaires.

La Restauration est donc en prise à un va-et-vient entre tentatives de tolérance religieuse et mesures coercitives, lequel reflète toutes les tensions qui entourent le fait religieux à l'époque. Ces tensions culminent en une série de crises liées non seulement au souvenir de la période révolutionnaire et à la menace associée au pluralisme protestant, mais aussi au spectre toujours présent du catholicisme et, derrière lui, de la France de Louis XIV. Entre 1678 et 1682, le complot papiste puis la crise d'Exclusion embrasent le pays. La « peur du papisme et du

[12] Harris, *Restoration: Charles II and His Kingdoms, 1660-1685*, p. 53-54.
[13] *Ibid.*, p. 63.
[14] Scott Sowerby, *Making Toleration. The Repealers and the Glorious Revolution* (Cambridge et Londres : Harvard University Press, 2013), p. 10.

gouvernement arbitraire » qui agite l'Angleterre depuis les années 1630 se trouve nourrie par les relations étroites entretenues par Charles II avec Louis XIV et la révélation de négociations secrètes entre les deux souverains, lesquelles impliquent la conversion officielle des sujets anglais au catholicisme en échange du soutien financier français dans l'effort de guerre contre les Provinces Unies. Le catholicisme du duc d'York et son mariage à la princesse catholique Marie de Modène en 1673, ainsi que l'absence d'héritier du côté de Charles II participent également à la montée de ces angoisses. Dans ce climat de tensions, la dénonciation d'un complot jésuite pour assassiner Charles II afin de le remplacer par Jacques suffit à embraser les poudres. Les catholiques font les frais du soupçon de déloyauté qui pèse sur eux depuis la Réforme, leur allégeance au Pape étant perçue comme entrant en conflit avec la loyauté due au souverain anglais. Des catholiques sont massacrés dans les rues de Londres et des prêtres sont arrêtés et condamnés à mort ou à l'exil. De ce complot papiste monté de toutes pièces s'ensuit la crise d'Exclusion, bataille parlementaire entre les partisans de Charles II et l'opposition qui voit la formation des deux partis politiques historiques anglais, les *Whigs* et les *Tories*. En 1681, le roi refuse d'exclure Jacques de la ligne de succession, et les royalistes reprennent peu à peu le contrôle de la ville et du Parlement[15]. Les membres les plus radicaux de l'opposition tentent tout de même de se battre. En 1683, ils fomentent un plan – connu sous le nom de *Rye House Plot* – pour assassiner Charles II et Jacques. Ce complot est vite comparé aux évènements de 1641 par les *Tories*[16]. Si la crise d'Exclusion se conclut par un certain retour à l'ordre établi, la période étudiée dans ce travail culmine avec la Glorieuse Révolution, qui voit le roi catholique Jacques II/VII destitué au profit de sa fille Marie et de l'époux de cette dernière, le Néerlandais, mais protestant, Guillaume d'Orange.

Complot papiste, crise d'Exclusion, tolérance envers les non-conformistes et les récusants, relation aux pays continentaux catholiques : le théâtre se saisit de ces problématiques politico-religieuses, tendant un miroir déformant à la société de la Restauration. Mais cet ancrage social et topique de la comédie de la Restauration se heurte à des phénomènes de déréalisation. La farce et la satire présentes dans le corpus – toutes deux intimement liées au processus de circulation de motifs dramatiques dont sont issues les pièces – tendent à creuser l'écart entre la réalité du fait religieux à la Restauration et sa représentation dramatique. Les comédies analysées dans ce travail offrent donc un point de vue singulier sur les fractures religieuses qui parcourent la société de la Restauration et sur la relation que celle-ci entretient avec les cultures continentales catholiques.

[15] Harris, *Restoration: Charles II and His Kingdoms, 1660-1685*, p. 136-39.
[16] *Ibid.*, p. 239.

Périmètre de l'étude

Ce travail a pour objet la représentation du fait religieux dans un corpus de comédies créées à Londres entre 1660 et 1689 et issues de ce que j'appelle des « sources européennes », qui incluent des œuvres littéraires et dramatiques françaises du XVIIe siècle, des *comedias* du Siècle d'Or espagnol, des pièces anglaises de la période élisabéthaine et jacobéenne et quelques canevas italiens de *commedia dell'arte*. Ne sont pas considérées comme « sources européennes » les comédies créées entre 1660 et 1689 et adaptées quelques années plus tard par d'autres dramaturges de la période. Si certaines de ces comédies seront évoquées au fil de cette étude, la distance temporelle et géographique réduite entre les sources et leurs adaptations me semble relever d'un mode de circulation particulier qui ne correspond pas à celui sur lequel se concentre cette étude.

L'année 1660 s'est naturellement imposée comme point de départ de ce travail. Elle voit non seulement la Restauration de la monarchie et de l'Église d'Angleterre sous sa forme épiscopale, mais aussi la réouverture des théâtres après dix-huit ans de fermeture :

> Whereas the distressed Estate of Ireland, steeped in her own Blood, and the distracted Estate of England, threatened with a Cloud of Blood by a Civil War, call for all possible Means to appease and avert the Wrath of God, appearing in these Judgements; among which, Fasting and Prayer, having been often tried to be very effectual, having been lately and are still enjoined; and whereas Public Sports do not well agree with Public Calamities, nor Public Stage-plays with the Seasons of Humiliation, this being an Exercise of sad and pious Solemnity, and the other being Spectacles of Pleasure, too commonly expressing lascivious Mirth and Levity: It is therefore thought fit, and Ordained, by the Lords and Commons in this Parliament assembled, That, while these sad causes and set Times of Humiliation do continue, Public Stage Plays shall cease, and be forborn, instead of which are recommended to the People of this Land the profitable and seasonable considerations of Repentance, Reconciliation, and Peace with God, which probably may produce outward Peace and Prosperity, and bring again Times of Joy and Gladness to these Nations[17].

Par l'ordonnance du 2 septembre 1642, le Long Parlement ordonne la clôture de tous les théâtres londoniens, affirmant l'incompatibilité des « réjouissances légères et lascives » des représentations publiques avec la « saison d'humiliation » dans laquelle est plongée l'Angleterre et qui exige une « triste et pieuse solennité ». En ces temps de guerre civile, le Parlement anglais acte ainsi l'opposition entre la pratique du théâtre et le bien-être de la nation, perspective qui hante les relations entre le théâtre et la *polis* depuis l'Antiquité. Cette

[17] « September 1642: Order for Stage-plays to cease » dans *Acts and Ordinances of the Interregnum, 1642-1660*, dir. C. H. Firth et R. S. Rait (Londres : His Majesty's Stationery Office, 1911), *British History Online*, 11 nov. 2025. https://www.british-history.ac.uk/no-series/acts-ordinances-interregnum/pp26-27.

ordonnance ouvre une période de dix-huit ans d'activité théâtrale réduite qui se limite à quelques représentations privées, de rares publications de pièces ou d'apologies et quelques tentatives opératiques de la part de William Davenant au milieu des années 1650. Deux ordonnances successives, en 1647 et 1648, viennent renforcer cette interdiction. Elles autorisent les forces de l'ordre à pénétrer dans des lieux privés en cas de soupçon d'une représentation de théâtre en cours. La condition d'acteur devient illégale ; et il est ordonné que les sièges des galeries et des loges des salles de théâtre soient arrachés[18]. En 1644, le Globe est détruit. En 1649 sont démolis le théâtre du Cockpit, le Fortune, et le théâtre de Salisbury Court. En 1655, c'est au tour du théâtre de Blackfriars d'être détruit.

Mais si l'activité théâtrale se voit quasiment supprimée, au fil de l'Interrègne, l'art dramatique devient symbole de résistance pour les royalistes soumis au joug du régime puritain, tant et si bien qu'en 1660, la restauration du théâtre est présentée comme intrinsèquement liée à celle de la monarchie. Le célèbre prologue de John Denham, le premier à avoir été prononcé au théâtre du Cockpit (situé au palais de Whitehall) après la réouverture des théâtres, actualise cette relation de réciprocité entre le théâtre et le pouvoir royal, victimes conjointes des exactions d'un même ennemi. Le prologue dote les puritains d'une caractéristique centrale, l'hypocrisie, à entendre à la fois dans le sens étymologique du jeu de rôle et dans celui, religieux, de la fausse vertu :

> They that would have no KING, would have no Play:
> The Laurel and the Crown together went,
> Had the same Foes, and the same Banishment: […]
> And (to our shame) most dext'rously they do it,
> Out-act the Players, and out-ly the Poet; […]
> If feigned Vertue could such Wonders do,
> What may we not expect from this that's true!
> But this Great Theme must serve another Age,
> To fill our Story, and adorne our Stage[19].

[18] « October 1647: An Ordinance for the Lord Major and City of London, and the Justices of Peace to suppress Stage-playes and Interludes », *Acts and Ordinances of the Interregnum, 1642-1660*, dir. C. H. Firth et R. S. Rait (Londres : His Majesty's Stationery Office, 1911), *British History Online*, 11 nov. 2025. https://www.british-history.ac.uk/no-series/acts-ordinances-interregnum/p1027 ; « February 1648: An Ordinance for the utter suppression and abolishing of all Stage-Plays and Interludes, within the Penalties to be inflicted on the Actors and Spectators therein expressed », *Acts and Ordinances of the Interregnum, 1642-1660*, dir. C. H. Firth et R. S. Rait (Londres : His Majesty's Stationery Office, 1911), *British History Online*, 11 nov. 2025. https://www.british-history.ac.uk/no-series/acts-ordinances-interregnum/pp1070-1072.

[19] John Denham, *The prologue to His Majesty at the first play presented at the Cock-pit in Whitehall, being part of that noble entertainment which their Maiesties received Novemb. 19. from his Grace the Duke of Albemarle* (Londres : Printed for G. Bedell and T. Collins, at the Middle-Temple Gate in Fleetstreet, 1660).

La restauration de la monarchie marque l'avènement d'une période de reconstruction théâtrale, encouragée par le pouvoir royal, et notamment par Charles II, spectateur assidu qui assiste à pas moins de deux-cent-quatre-vingts représentations dans des théâtres publics et cent-vingt-cinq à la cour au fil des vingt-cinq années de son règne[20]. À peine de retour en Angleterre, Charles II soutient la création de deux troupes placées sous son égide et celle de son frère Jacques : la *King's Company* et la *Duke's Company*. Le modèle d'exploitation théâtrale initialement ouvert à tous devient un duopole. Les conditions de représentation aussi évoluent : les deux troupes investissent des salles de jeu de paume, avant de faire construire des théâtres calqués sur l'architecture et les avancées techniques continentales, s'éloignant ainsi des théâtres en plein air et de l'esthétique anti-illusionniste des scènes de la Renaissance et du début du siècle. Sous l'impulsion de Charles II, fervent admirateur du théâtre français et des charmes de ses actrices, les *boy actors* laissent place aux premières actrices professionnelles anglaises. Le renouveau du théâtre anglais est encore facilité par le fait qu'à l'exception de William Davenant, directeur de la *Duke's Company* jusqu'à sa mort en 1668, toutes celles et ceux qui participent à sa reconstruction sont trop jeunes pour avoir véritablement connu la scène d'avant 1642[21]. Environ cinq-cents pièces dont deux-cent-cinquante comédies sont créées entre 1660 et 1700, période à laquelle renvoie communément l'étiquette « comédie de la Restauration »[22]. La réouverture soudaine des théâtres publics et la nécessité de recréer un corpus dramatique après dix-huit ans d'activité théâtrale réduite lance une vague d'adaptations de pièces antérieures, qu'il s'agisse de pièces anglaises ou étrangères. Suzanne Jones recense trente-et-une adaptations de Molière entre 1660 et 1689[23]. Patricia Seward identifie dix pièces adaptées de pièces espagnoles entre ces mêmes dates[24]. Nancy Klein Maguire, quant à elle, dénombre cent-cinq adaptations (qui, pour certaines, sont des reprises avec très peu de modifications) de pièces

[20] Allan Richard Botica, « Audience, Playhouse and Play in Restoration Theatre, 1660-1710 » (Thèse de doctorat, Oxford University, 1985), p. 48.

[21] Jean Dulck, Jean Hamard et Anne-Marie Imbert, *Le théâtre anglais de 1660 à 1800* (Paris : Presses Universitaires de France, 1979), p. 8.

[22] Le premier tome de l'histoire du théâtre d'Allardyce Nicoll, dont le sous-titre est « A History of Restoration Drama » se clôt en 1700, tout comme le travail fondamental de Derek Hughes, qui recense toutes les pièces jouées dans les théâtres publics entre 1660 et 1700. Robert D. Hume pousse son étude du théâtre du XVIIe siècle jusqu'en 1710, tandis que le *Cambridge Companion* le plus récent sur le théâtre de la Restauration étend son étude jusqu'en 1714. Si la date de clôture de la période désignée par l'appellation « théâtre de la Restauration » peut donc varier, elle se situe le plus souvent entre 1700 et 1714. Allardyce Nicoll, *A History of English Drama 1660-1900*, I (Cambridge : Cambridge University Press, 1955) ; Robert D. Hume, *The Development of English Drama in the Late Seventeenth Century* (Oxford : Clarendon Press, 1976) ; Derek Hughes, *English Drama, 1660-1700* (Oxford : Clarendon Press, 1996) ; Deborah Payne Fisk, dir., *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre* (Cambridge : Cambridge University Press, 2009).

[23] Suzanne Jones, *The First English Translations of Molière: Drama in Flux 1663-1732* (Cambridge : Legenda, 2020), p. 183-87.

[24] Patricia M. Seward, « The Influence of the Spanish drama of the Seventeenth Century on the Restoration Theatre in England, 1660-1700 » (Thèse de doctorat, Université de Southampton, 1969), p. 18.

anglaises antérieures pour la période de 1660 à 1671[25]. La nature adaptative des pièces du corpus n'est donc pas marginale ; elle représente une tendance générale du corpus dramatique de la Restauration.

La comédie de la Restauration se caractérise par sa dimension sociale : intrinsèquement liée à son contexte de production, elle met en scène la société londonienne de la seconde moitié du XVIIe siècle, tendant ainsi un miroir déformant à ses spectateurs. Elle entretient une relation privilégiée avec la société de son temps, plus particulièrement la haute société londonienne, qui s'y voit représentée et lui emprunte ses artifices[26]. Ainsi se développe le genre de la *comedy of manners*, pris en tension entre trois pôles comiques : les dimensions sociale, satirique et métathéâtrale, que chaque comédie articule différemment, penchant plus ou moins d'un côté ou de l'autre. Le genre de la *comedy of manners* présente donc une certaine hétérogénéité, qui se voit encore renforcée par sa rencontre avec d'autres formes génériques comme la comédie d'intrigue calquée sur la *comedia de capa y espada* espagnole, la comédie héroïque, ou encore la farce. Ainsi, les étiquettes « comédie de la Restauration » et « *comedy of manners* » ne se recoupent pas tout à fait. Bien que la *comedy of manners*, dans toute sa diversité, soit l'une des formes dramatiques les plus répandues à la Restauration, toutes les comédies de la Restauration ne sont pas – ou pas seulement – des *comedies of manners*. Les pièces étudiées dans ce travail, on le verra, entretiennent une forte tension entre mise en scène de la réalité sociale contemporaine typique de la *comedy of manners* d'une part, distanciation et déréalisation par la farce d'autre part. Les étiquettes « comédie de la Restauration » et « *comedy of manners* » seront donc toutes les deux employées au fil de ce travail, permettant ainsi de désigner l'ensemble de la production comique de l'époque d'une part, et le genre plus spécifique de la *comedy of manners* de l'autre. Si la *comedy of manners* est proche de la comédie de mœurs française, qui dénonce également les travers de son temps, combinant ainsi dimensions sociale et satirique, les deux formes ne sont pas identiques et l'appellation anglaise sera donc conservée. Thomas H. Fujimura, dont les travaux ont fait date, préfère d'ailleurs le nom *comedy of wit* pour désigner la comédie sociale de la Restauration[27]. Fujimura souligne ainsi l'une des principales caractéristiques de ce corpus : la prééminence de la notion de *wit*, laquelle renvoie à une « disposition d'esprit intellectuelle, morale et sociale » fondée sur l'imagination et le jugement permettant de saisir le rapport entre les choses[28]. Le concept de *wit* a donné naissance

[25] Nancy Klein Maguire, *Regicide and Restoration: English Tragicomedy, 1660-1671* (Cambridge : Cambridge University Press, 1992), p. 56.
[26] March, *La comédie anglaise après Shakespeare*, p. 15.
[27] Thomas Hikaru Fujimura, *The Restoration Comedy of Wit* (Princeton : Princeton University Press, 1952).
[28] Dulck, Hamard et Imbert., *Le théâtre anglais de 1660 à 1800*, p. 47-48.

à une catégorisation de personnages propre à la *comedy of manners*, qui oppose les *truewits* (véritables gens d'esprit) aux *witwouds* (imposteurs qui prétendent avoir de l'esprit mais se leurrent) et aux *witlesses* (sots entièrement dénués d'esprit). À partir du grand incendie de 1666, qui détruit plus de treize mille habitations et presque quatre-vingt-dix églises[29], la distinction entre les personnages s'effectue également en termes spatiaux : la *Town*, partie ouest de Londres où évolue la haute société qui gravite autour de la cour, s'oppose à la *City* marchande et bourgeoise, qui se situe dans l'enceinte des anciens murs romains, et la province en dehors de Londres, où vit une partie de la petite noblesse qui vient régulièrement séjourner à la capitale[30]. Ces distinctions géographiques et sociales recoupent souvent les caractérisations en termes de *wit* (les bourgeois de la *City* et les provinciaux étant souvent représentés sous les traits de *witwouds* ou de *witlesses*). À la fin du XVIIe siècle, ce modèle comique commence à s'estomper au profit de la comédie dite sentimentale, tendance majeure du XVIIIe siècle, qui rompt avec l'esprit irrévérencieux et satirique – si ce n'est cynique – de la *comedy of manners*.

Pourquoi alors interrompre cette étude en 1689 si la comédie de la Restauration et le genre de la *comedy of manners* s'étendent au-delà de la Glorieuse Révolution ? Plusieurs raisons motivent ce choix. D'une part, si la comédie sentimentale ne peut être considérée comme véritablement établie qu'à partir des années 1710, elle n'apparaît pas subitement. Les années 1690 voient progressivement émerger cette nouvelle forme générique, qui coexiste alors avec la *comedy of manners* de la Restauration[31]. Natalie Mandon défend ainsi l'idée selon laquelle les comédies de William Congreve, pourtant considéré comme un des plus éminents auteurs de la Restauration, ne sont plus en phase avec l'esprit de son époque et représentent l'ultime chant du cygne de la *comedy of manners*[32]. Dans leur étude du théâtre anglais de 1660 à 1800, Jean Dulck, Jean Hamard et Anne-Marie Imbert considèrent également que la période de 1660 à la Glorieuse Révolution constitue une des trois phases du développement du théâtre anglais au cours du long XVIIIe siècle, qu'ils qualifient de « parenthèse » avant une « période de consolidation » de 1688 à 1721, puis de stabilité jusqu'à la fin du XVIIIe siècle[33]. L'idée de parenthèse avancée par Dulck, Hamard et Imbert rejoint la perspective adoptée par de nombreux historiens révisionnistes et post-révisionnistes, qui vont à l'encontre de l'historiographie *Whig*

[29] Stephen Porter, « The great fire of London », *Oxford Dictionary of National Biography*, 2020, en ligne, 16 déc. 2025. https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-95647.

[30] March, *La comédie anglaise après Shakespeare*, p. 35.

[31] Arthur H. Scouten et Robert D. Hume, « "Restoration Comedy" and Its Audiences, 1660-1776 », *The Yearbook of English Studies*, 10 (1980) : p. 52.

[32] Natalie Mandon, « Poétique du comique dans le théâtre de William Congreve : 1670-1729 » (Thèse doctorat, Université Jean Moulin, 2004).

[33] Dulck, Hamard et Imbert, *Le théâtre anglais de 1660 à 1800*, p. 11.

et considèrent la Glorieuse Révolution comme un véritable tournant[34]. Tim Harris, John Coffey ou encore Steve Pincus voient dans les évènements de 1688-89 une révolution, à entendre dans le sens d'un moment de bascule initiant une transformation radicale, laquelle apporte une résolution aux tensions causées par la peur du « papisme et du gouvernement arbitraire » qui croît à partir des années 1630[35]. Si cette résolution passe aussi par des évolutions significatives dans les années 1690 et 1700, la Révolution de 1688-89 et le changement dynastique qui en découle apparaissent comme un tournant dans l'histoire des Îles Britanniques. Dans le domaine religieux, le mois de mai 1689 marque l'adoption d'une loi intitulée *An Act for Exempting their Majestyes Protestant Subjects dissenting from the Church of England from the Penalties of certaine Lawes*, à présent connue sous le nom d'Édit de Tolérance de 1689 (bien que le mot de tolérance n'y figure pas). Cette loi accorde la liberté de culte aux non-conformistes trinitaires, renonçant ainsi à l'idéal d'uniformité religieuse et d'une Église d'Angleterre qui réunirait en son sein l'ensemble de la communauté nationale[36]. Si cette loi ne résout pas, loin de là, toutes les problématiques religieuses auxquelles est confrontée l'Angleterre, elle consacre tout de même la reconnaissance de la pluralité protestante et le rejet du catholicisme, deux points d'achoppement majeurs des décennies précédentes que mettent en scène de nombreuses comédies du corpus.

Pour Rose Zimbardo, les années de 1660 à 1689 représentent une période de rupture épistémologique au cours de laquelle se confrontent deux types de discours. D'un part, le discours rationaliste et mimétique caractéristique du XVIIIe siècle dans lequel le langage rend compte de la réalité observable empiriquement et crée un sentiment de stabilité à l'échelle personnelle et nationale, voire internationale. D'autre part, un discours de déconstruction, éminemment sémiotique, qui remet en question le lien entre les signes et leurs référents, allant jusqu'à suggérer que la réalité n'est composée de rien d'autre que d'un ensemble de signes arbitraires. Le *wit* serait l'arme centrale de ce deuxième type de discours, et la satire son expression privilégiée[37]. Selon Zimbardo, la Glorieuse Révolution représente le moment de bascule à partir duquel le modèle rationaliste prend le pas sur le modèle déconstructeur, qui disparaît petit à petit. Le bouleversement historique de la Glorieuse Révolution, en ce qu'il

[34] Pour un résumé de l'écriture *whig* de la Glorieuse Révolution, voir Steve Pincus, *1688: The First Modern Revolution* (New Haven : Yale University Press, 2011), p. 5.

[35] « popery and arbitrary government » apparaît comme l'expression incontournable de cette période. Tim Harris, *Revolution: The Great Crisis of the British Monarchy, 1685-1720* (Londres : Penguin Books, 2007), p. 513. John Coffey, *Persecution and Toleration in Protestant England, 1558-1689* (Londres et New-York : Routledge, 2013) ; Pincus, *1688: The First Modern Revolution*.

[36] Coffey, *Persecution and Toleration in Protestant England, 1558-1689*, p. 11.

[37] Rose A. Zimbardo, *At Zero Point. Discourse, Culture and Satire in Restoration England* (Lexington : University Press of Kentucky, 1998), p. 1-21.

représente la mise en place d'une nouvelle structure, marquerait l'affleurement d'une nouvelle lecture de la réalité. Au fil de ce travail, je montrerai comment les comédies du corpus s'inscrivent dans le discours de déconstruction que décrit Zimbardo. Loin d'être porteuses d'un discours didactique ou normatif, les comédies du corpus reflètent, déforment et mettent en perspective les questionnements religieux qui parcourent la période de 1660 à 1689. Je choisis ainsi d'épouser une périodisation plus restreinte que celle habituellement associée à l'appellation de comédie de la Restauration, périodisation qui se calque avant tout sur des évènements historiques. Dans le contexte de l'étude de la représentation dramatique du fait religieux dans des comédies sociales indissociables de leur contexte de création, les arguments en faveur d'une rupture présentés ci-dessus me paraissent préempter la perspective littéraire d'une continuité entre les trois premières décennies qui suivent la Restauration de 1660 et l'après-Glorieuse Révolution.

Cette périodisation resserrée permet également d'observer de près les phénomènes d'adaptation et d'appropriation de sources étrangères, élisabéthaines et jacobéennes qui caractérisent une partie conséquente des pièces créées à la Restauration. La réouverture soudaine des théâtres publics en 1660 et la forte demande qui en résulte poussent les dramaturges à piocher dans d'autres répertoires, principalement dans les théâtres français, espagnol, et anglais de la période élisabéthaine et jacobéenne et, à travers eux, dans le théâtre italien. Se développe alors un dialogue dramatique entre l'Angleterre et les pays continentaux, déjà amorcé à la Renaissance par l'adaptation de textes espagnols et la réception de sources communes, notamment avec la France[38]. Si ce dialogue précède donc les années 1660 et continue après la Glorieuse Révolution, l'effervescence qui caractérise les premiers moments de la Restauration met en exergue les processus d'adaptation et d'échanges culturels auxquels s'intéresse ce travail.

En termes géographiques, cette thèse se concentre donc sur l'Angleterre, mais ouvre vers d'autres aires culturelles, notamment la France, l'Espagne et, plus largement, l'Europe. L'Angleterre y est abordée dans sa relation aux autres pays d'Europe de l'Ouest, qui jouent un rôle essentiel non seulement dans le renouvellement du modèle dramatique anglais, mais aussi dans les crises politico-religieuses qui agitent la période. Il est question de l'Angleterre et non du Royaume-Uni car la comédie de la Restauration est un phénomène résolument londonien. Londres fait figure de noyau politique, économique et culturel à la Restauration[39] et le théâtre

[38] À ce sujet, voir Alban Déléris, « La France au miroir de l'Angleterre : poétiques de l'hybridation dans le théâtre français (1590-1640) » (Thèse de doctorat, Université de Montpellier Paul-Valéry, 2015).

[39] Botica, « Audience, Playhouse and Play in Restoration Theatre, 1660-1710 », p. 3.

reflète cette centralisation. L'activité théâtrale est extrêmement limitée en dehors de Londres et les deux troupes patentées ne sortent de la capitale qu'à l'occasion des célébrations annuelles organisées par les universités d'Oxford et Cambridge[40]. Bien que les textes imprimés des comédies circulent à travers le royaume, le noyau dur de l'activité théâtrale se situe à Londres, dans un espace resserré qui se situe à la frontière de la *Town* et de la *City* (*cf.* figure 9, p. 209). La nature spéculaire des comédies de la Restauration signifie que c'est avant tout le Londres contemporain qui se voit représenté sur les planches, que ce soit de façon directe ou par la médiation d'un déplacement géographique ou temporel qui permet de protéger les pièces d'une éventuelle censure ou d'un scandale (*cf. infra* p. 201-213). La province n'est pour ainsi dire jamais représentée, pas davantage les autres nations des Îles Britanniques, rarement mentionnées. La configuration politique et religieuse de l'Écosse et de l'Irlande (et, dans une moindre mesure, du Pays de Galles) diffère également de façon assez significative de celle de l'Angleterre. La structure ecclésiale mise en place en Écosse après la Glorieuse Révolution diffère d'ailleurs de celles de l'Angleterre et de l'Irlande, puisque les presbytériens écossais obtiennent l'abolition de l'épiscopat[41]. Si la relation avec l'Irlande et l'Écosse influence nécessairement les évènements qui animent la période et que les comédies mettent en scène, la trajectoire des différents pays et les questions auxquelles ils sont confrontés ne sont pas identiques. Cette thèse ne prétend donc pas les traiter avec la même attention que les problématiques anglaises qui sont le sujet des comédies étudiées ici. Ainsi, s'il sera ponctuellement fait référence à l'Écosse, au Pays de Galles et notamment à l'Irlande, qui est indissociable de la question du catholicisme, cette étude est avant tout centrée sur l'Angleterre ; et sur Londres en particulier.

De même, ce travail adopte une échelle européenne et non internationale ou impériale car les comédies du corpus s'inscrivent dans une dynamique d'échanges littéraires avec l'Europe de l'Ouest. Ne sont adaptées que des sources antiques ou européennes ; et bien que les comédies expriment une certaine fascination pour l'Orient et l'Amérique, ce sont les autres pays européens, et surtout la France, qui concentrent tous les enjeux. L'intérêt que porte ce travail aux processus d'adaptation dont sont issues les pièces du corpus explique également la place limitée qu'il accorde aux Provinces-Unies. Bien que les conflits économiques et militaires avec les Provinces-Unies jouent un rôle essentiel dans les questions de politique nationale et internationale à la Restauration, le peu de relations littéraires et dramatiques entretenues entre

[40] *Ibid.*, p. 87.

[41] Jane Stevenson, « Catholics in Scotland » dans *A Companion to Catholicism and Recusancy in Britain and Ireland*, dir. Robert E. Scully et Angela Ellis (Leiden et Boston : Brill, 2022), p. 290.

les deux pays exclut quelque peu les Provinces-Unies de cette étude. Il sera bien sûr ponctuellement fait mention des Provinces-Unies au cours de ce travail, notamment lorsque sera abordée la Glorieuse Révolution, mais ces dernières ne seront pas aussi centrales à cette étude que la France ou l'Espagne. La question de la relation aux pays catholiques d'Europe de l'Ouest apparaît de façon saillante dans le corpus, concentrant une ambivalence entre d'une part mise en relation culturelle et intellectuelle qui favorise la création d'une communauté européenne transconfessionnelle et, d'autre part, oppositions religieuses, militaires et économiques qui alimentent les divisions nationales.

Constitution du corpus

Les pièces étudiées dans ce travail présentent trois caractéristiques communes : il s'agit de comédies, ou du moins de pièces à tendance comique, jouées professionnellement, qui ont toutes pour sujet central le fait religieux et qui sont adaptées de sources, principalement dramatiques, françaises, espagnoles, anglaises de la période élisabéthaine et jacobéenne ou, plus rarement, italiennes. Le corpus est divisé en deux parties : un corpus restreint dont les pièces correspondent de la manière la plus exacte aux critères énoncés ci-dessus, qui feront l'objet d'une analyse approfondie et systématique, et un corpus secondaire beaucoup plus vaste composé de pièces qui ne remplissent pas l'ensemble de ces critères, auxquelles il sera fait référence ponctuellement.

La notion de fait religieux, cela a été dit, ne renvoie pas à des récits bibliques ou hagiographiques, mais à un fait social dont les expressions conflictuelles ont vocation à être étudiées au prisme de la comédie. En lisant des sources primaires ainsi qu'en recoupant diverses sources secondaires traitant du théâtre de la Restauration ou de la représentation littéraire et dramatique du fait religieux, j'ai pu identifier une trentaine de pièces qui prennent pour sujet le fait religieux. Elles mettent en scène des personnages définis en lien avec le fait religieux, qu'ils soient membres d'un clergé ou se réclament d'une doctrine religieuse dont dépendent leurs discours, leurs actions et la façon dont le public les perçoit. Ces figures de prêtres catholiques, de dévots puritains, de radicaux anglicans ou encore de religieuses catholiques s'intègrent au monde social de la comédie, avec lequel ils interagissent. L'intrigue de ces comédies se noue autour de ces figures, qui remplissent souvent la fonction d'antagonistes, selon le schéma

actantiel mis au point par Greimas[42], mais pas seulement. Des espaces religieux comme le couvent ou l'église y sont également représentés ; et le sujet religieux est exploré à travers un certain nombre de dialogues entre les personnages. Si les pièces ne présentent donc pas une identité religieuse assumée – contrairement, par exemple, à une pièce hagiographique comme *St. Cecily, or, The Converted Twins* (1666), attribuée à Matthew Medbourne –, elles transforment bien le fait religieux en sujet de comédie. Dans les pièces sélectionnées pour faire partie du corpus restreint, ce sujet religieux est particulièrement visible, que ce soit par le truchement d'une figure haute en couleurs comme celle de Frère Dominic, protagoniste de *The Spanish Fryar, or, The Double Discovery* (1680) de Dryden, ou parce que toute l'intrigue est orientée vers la pénétration d'un espace religieux, comme celui du couvent dans *The Assignation, or, Love in a Nunnery* (1672), de Dryden également. Les pièces dans lesquelles le sujet religieux est moins visible, lorsqu'il est représenté de manière oblique à travers l'association entre médecine et religion ou entre astrologie et religion par exemple, n'ont pas été retenues pour le corpus restreint, mais figurent dans le corpus étendu. Ainsi, *Sir Patient Fancy* (1678) d'Aphra Behn, bien qu'elle soit adaptée de quatre comédies de Molière (*cf.* annexe 3, p. 493), figure dans le corpus restreint car elle traite du sujet médical, à travers lequel transparaît la question religieuse.

Le geste adaptatif des dramaturges, ensuite, constitue un autre critère discriminatoire. Les pièces sélectionnées pour faire partie du corpus restreint sont clairement identifiées comme des adaptations, que ce soit par les contemporains de la Restauration ou par les critiques plus récents. J'ai ainsi croisé les paratextes, dans lesquels les dramaturges mentionnent régulièrement leurs sources, avec d'autres sources primaires et secondaires comme le *Momus Triumphans: or, the Plagiaries of the English Stage* (1688) de Gerard Langbaine, qui liste une série de pièces de la Restauration empruntant à des œuvres antérieures. L'ouvrage de référence de Derek Hughes, *English Drama, 1660-1700* recense de manière exhaustive toutes les pièces jouées professionnellement au cours de la Restauration et en esquisse les sources et les grandes lignes directrices. Cette source a été précieuse dans l'identification de pièces traitant du fait religieux et de leurs sources potentielles. Des études plus ciblées sur l'adaptation, comme l'ouvrage *The First English Translations of Molière* de Suzanne Jones, celui de Michael Dobson, *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769*, ou encore de Jorge Braga Riera, *Classical Spanish Drama in Restoration English (1660-*

[42] Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode* (Paris : Presses Universitaires de France, 2002).

1700), ont permis d'affiner la sélection de pièces[43]. La lecture de ces dernières et, lorsque cela existait, d'une édition critique m'a ensuite aidée à identifier les structures dramatiques, scènes ou personnages qui ont été empruntées à d'autres textes, auxquels j'ai alors pu les comparer. Ainsi, les pièces retenues pour figurer dans le corpus principal sont toutes issues d'hypotextes[44] confirmés par des sources primaires et dans certains cas secondaires, ainsi que par mon propre travail d'analyse. Elles sont parfois liées à ce que j'ai appelé des « sources potentielles » dans les schémas de circulations qui figurent en annexe de cette thèse. Je désigne par là des hypotextes qui ont été repérés par la critique, mais dont les traces sont si diffuses qu'il ne peut pas y avoir de certitude quant au fait que les auteurs les aient bien employés dans la création de leurs pièces. La distinction entre source potentielle et certaine (du moins autant qu'on puisse l'être dans ce type d'entreprise) a motivé l'exclusion d'un certain nombre de comédies du corpus restreint. *The Lancashire Witches and Tegue O Divelly the Irish Priest* (1682) de Thomas Shadwell a par exemple été écartée du corpus restreint. Bien qu'elle donne une représentation frappante non seulement du prêtre catholique éponyme, mais aussi d'un pasteur anglican tout ce qu'il y a de plus hypocrite, il est difficile de savoir si elle est adaptée de *The Late Lancashire Witches* (publiée en 1634) de Thomas Heywood et Richard Brome, ou si elle utilise simplement des ouvrages de faits divers et de démonologie similaires[45]. En l'absence de liens avérés avec d'autres textes dramatiques, *The Lancashire Witches* a été cantonnée au corpus étendu, tout en étant mentionnée lorsqu'il paraissait pertinent de le faire.

Enfin, ce travail se concentre sur la comédie car la relation spéculaire exacerbée entre la société de la Restauration et la *comedy of manners* fait de cette dernière un terrain d'enquête privilégié pour qui souhaite étudier les chocs produits par les bouleversements politico-religieux de la période. Les représentations comiques et le rire qu'elles produisent – ou non – sont révélateurs des « lignes de faille créées par les anxiétés et les pressions sociales à l'œuvre au cours d'une période historique donnée[46] ». Mais si les comédies étudiées ici représentent

[43] Jones, *The First English Translations of Molière: Drama in Flux 1663-1732* ; Michael Dobson, *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769* (Oxford : Clarendon Press, 1994) ; Jorge Braga Riera, *Classical Spanish drama in Restoration English (1660-1700)* (Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 2009).

[44] Ce concept est emprunté à Gérard Genette, qui qualifie d'hypertextes les œuvres qui viennent se greffer sur des textes antérieurs, qu'il appelle hypotextes. Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré* (Paris : Seuil, 1982), p. 18.

[45] Dans son édition critique, Summers suggère que Shadwell aurait emprunté quelques « incidents » à la pièce de Heywood et Brome, mais sans pour autant réfuter l'hypothèse d'une source commune. *The Lancashire Witches* dans *The Complete Works of Thomas Shadwell*, dir. Montague Summers, vol. 4 (Londres : Fortune Press, 1927), p. 89-91.

[46] « the representations of laughter reveal the faultlincs [*sic*] of the anxieties and the social pressures at work at a given historical moment ». Manfred Pfister, « Introduction: A History of English Laughter? » dans *A history*

bien de manière déformée la réalité sociale et religieuse de la Restauration, elles s'appuient également sur tout un réseau de représentations stéréotypées héritées de la tradition satirique anticléricale, anticatholique, ou anti-puritaine anglaise et européenne. Tout en étant intimement liées aux évènements de la Restauration, les comédies du corpus ouvrent donc vers une échelle géographique et temporelle plus vaste, qui vient interroger non seulement la spécificité de la représentation du fait religieux sur la scène comique de la Restauration, mais aussi la relation qu'entretient la culture anglaise du second XVIIe siècle avec le reste de l'Europe, et notamment l'Europe catholique. La comédie et le rire participent de processus d'inclusion et d'exclusion essentiels dans la constitution d'une communauté nationale et confessionnelle[47], question qui sous-tend l'ensemble de la période étudiée dans ce travail et apparaît comme l'un des axes centraux autour desquels se construisent les comédies du corpus.

L'association entre comédie et fait religieux présente également une tension immédiate : point d'achoppement de la doctrine chrétienne, le rire ainsi que son potentiel subversif et destructeur sont toujours sujets à suspicion de la part des autorités religieuses. Au XVIIe siècle, la plupart des ecclésiastiques anglais s'appuient sur les Écritures pour présenter le rire comme une marque d'irrévérence qui entraîne le croyant vers le monde matériel et le vice plutôt que de l'élever spirituellement. Le rire est ainsi associé au monde ici-bas et, chez les puritains en particulier, à une forme de sociabilité pernicieuse, dénuée de charité, qui éloigne le croyant de la vertu et de la véritable joie, laquelle ne peut venir que du Christ[48]. Le théâtre, « maison de réjouissances[49] » par excellence, en particulier lorsqu'il s'agit de comédie, encourage donc le rire et la sociabilité joyeuse contre laquelle se dressent non seulement les protestants les plus radicaux, mais des ecclésiastiques de tous bords à la Restauration. Si certaines formes de moquerie, notamment celle qui vise les catholiques, apparaissent légitimes aux prédicateurs anglais, la représentation de figures religieuses de différentes confessions sur les planches de la

of English laughter: laughter from Beowulf to Beckett and beyond, dir. Manfred Pfister (Amsterdam : Rodopi, 2002), p. vii.

[47] *Ibid*.

[48] Adam Morton, « Laughter as a Polemical Act in Late Seventeenth-Century England » dans *The Power of Laughter and Satire in Early Modern Britain: Political and Religious Culture, 1500-1820*, dir. Mark Knights et Adam Morton (Woodbridge : The Boydell Press, 2017), p. 113-14.

[49] « It is better to go to the house of mourning, than to go to the house of feasting: for that is the end of all men; and the living will lay it to his heart. / Sorrow is better than laughter: for by the sadness of the countenance the heart is made better. / The heart of the wise is in the house of mourning; but the heart of fools is in the house of mirth. / It is better to hear the rebuke of the wise, than for a man to hear the song of fools. / For as the crackling of thorns under a pot, so is the laughter of the fool: this also is vanity. » Robert Carroll et Steven Prickett, dir., *The Bible. Authorized King James Version with Apocrypha* (Oxford : Oxford University Press, 1997), Ecclesiastes 7, 2-6.

Restauration semble relever d'un interdit fondamental, celui de « rire de la religion[50] ». Mais les représentations qui figurent dans le corpus s'inscrivent également dans une longue tradition satirique qui paraît indissociable du fait religieux au cours de la première modernité. Restent à voir la manière dont le corpus transforme le fait religieux en matériau comique et la nature de la satire dont il se fait le vecteur.

Bien que cette étude se concentre sur la comédie, la relativité des appellations génériques et l'hybridité formelle qui caractérise le théâtre anglais de la première modernité me conduit à inclure dans le corpus des pièces qui sont classifiées en tant que tragicomédies, comme *The Spanish Fryar*, qui entremêle deux intrigues, l'une comique et l'autre sérieuse. J'ai aussi pris le parti d'inclure une pièce qualifiée de tragédie dans les paratextes de l'édition originale, mais dont la classification générique pose question : *The Libertine* (1675), de Shadwell. La pièce détourne les codes de la *comedy of manners* pour en faire la satire, offrant une interprétation à la fois cynique et spectaculaire du mythe de Don Juan, dont Shadwell exacerbe l'athéisme. En mettant en scène des figures irréligieuses plutôt que religieuse et en présentant une version satirique de la *comedy of manners*, cette pièce fonctionne en contrepoint du reste du corpus et permet ainsi d'interroger celui-ci.

Six pièces[51] ont ainsi été sélectionnées pour figurer dans le corpus restreint, qui a vocation à être étudié de manière approfondie :

- *The Law Against Lovers* (1662, publiée en 1673) de William Davenant, adaptée de deux pièces de Shakespeare, *Measure for Measure* (1604) et *Much Ado About Nothing* (1598-99). Représentée au début de la période, la comédie met en scène la chute du régime autocratique d'Angelo, qui endosse les traits d'un puritain pour attirer la novice Isabella hors du couvent et l'épouser ;
- *Tartuffe, or, The French Puritan* (1670) de Matthew Medbourne, adaptée du *Tartuffe, ou l'Imposteur* (1669) de Molière. Déplacée à Londres, la pièce suit néanmoins de très près l'intrigue de celle de Molière et met en scène les déboires d'une famille soumise aux manipulations d'un faux dévot non pas catholique, mais puritain ;

[50] L'archevêque de Canterbury, John Tillotson, prêche un célèbre sermon intitulé « The Folly of Scoffing at Religion », qu'il publie en 1696. John Tillotson, *The Works of the Most Reverend Dr. John Tillotson* (Londres : Printed for B. Aylmer, at the Three Pigeons against the Royal Exchange in Cornhill and W. Rogers, at the Sun against St. Dunstan's Church in Fleetstreet, 1696), p. 34.

[51] Pour chacune des pièces du corpus restreint figurent en annexe de ce travail une liste des personnages (et, lorsque cela est connu, de leurs premiers interprètes), un résumé détaillé et un schéma des circulations de textes dont elles sont issues.

- *The Assignation, or, Love in a Nunnery* (1672, publiée en 1673) de John Dryden, adaptée d'une *comedia* de Pedro Calderón de la Barca, *Con quien vengo vengo* (*c.* 1635), ainsi que des *Annales galantes* (1670) de Marie-Hortense Desjardins. Dryden semble également avoir emprunté quelques scènes à deux pièces de Molière, *L'Étourdi ou les contre-temps* (1663) et *Tartuffe* (*cf.* annexe 2, p. 492). Dryden déplace l'intrigue de la comédie de Calderón des rues et demeures privées de Vérone vers un couvent catholique de Rome et fait de ses personnages féminins principaux des religieuses aux prises avec leurs désirs amoureux ;

- *The Libertine* (1675, publiée en 1676) de Thomas Shadwell, qui s'inspire du *Nouveau Festin de Pierre, ou l'athée foudroyé* (1670) de Claude de la Rose, dit Rosimond, pour offrir la première interprétation dramatique anglaise du mythe de Don Juan. La tragicomédie de Rosimond est elle-même issue des canevas italiens du mythe introduits en France sous l'impulsion des comédiens italiens, inspirés par *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630) de Tirso de Molina, et par d'autres versions françaises du mythe, comme celle de Dorimond (1659), de Villiers (1660), ou de Molière (1665) (*cf.* annexe 2, p. 489) ;

- *The Spanish Friar, or, The Double Discovery* (1680, publiée en 1681) de Dryden, adaptée de la tragédie *Astrate, roi de Tyr* (1665) de Philippe Quinault et de la nouvelle *Le Pèlerin* (*c.* 1676-78) de Sébastien Brémond, traduite en anglais par P. Belon en 1680. La pièce emprunte quelques scènes ou éléments verbaux à presque une dizaine d'autres textes français et anglais (*cf.* annexe 2, p. 490). Il s'agit d'une tragicomédie dont l'intrigue sérieuse suit les déboires de la reine usurpatrice Leonora et de son amant Torrismond, fils du roi renversé et héritier légitime, sur fond de guerre entre chrétiens et Maures ; tandis que l'intrigue comique met en scène les machinations d'un moine catholique qui tente d'aider de jeunes gens à commettre un adultère ;

- *Sir Courtly Nice, or, It Cannot Be* (1685) de John Crowne, adaptée de la *comedia No puede ser… el guardar a una mujer* (publiée en 1654) de Agustín Moreto y Cabaña, elle-même adaptée de *El mayor imposible* (publiée en 1647) de Lope de Vega (*cf.* annexe 2, p. 491). *No puede ser* avait déjà été adaptée en 1667 par Thomas St Serfe dans *Tarugo's Wiles, or, The Coffee-House*. Peu satisfait de la pièce de St. Serfe, Charles II demande à Crowne de réadapter la pièce de Moreto. *Tarugo's Wiles* constitue ainsi un anti-modèle pour *Sir Courtly Nice*. L'adaptation de St Serfe, comme la pièce de Moreto, n'a pas pour sujet le fait religieux. C'est Crowne qui, en faisant

des antagonistes de la pièce des fanatiques religieux, l'un puritain, l'autre anglican, qui tentent d'entraver la liberté des deux protagonistes londoniennes, place la satire du radicalisme au centre de sa pièce.

Ainsi, ces pièces jalonnent l'ensemble de la période de 1660 à 1689. En appartenant à des tendances génériques diverses et en mettant en scène des personnages, des confessions et des espaces-temps variés, elles sont représentatives de la diversité de la scène comique de la Restauration et de sa figuration du fait religieux. La variété des auteurs et de leurs parcours sociaux, politiques et confessionnels nourrit également cette hétérogénéité. À ce corpus restreint vient s'ajouter un corpus étendu d'une vingtaine de pièces, principalement à tendance comique, qui ne correspondent pas entièrement aux critères établis ci-dessus (*cf.* annexe 3, p. 492-493). Si ce travail a pour but de rendre compte, dans une certaine mesure, de cette pluralité, il défend aussi l'idée que malgré leur singularité, ces pièces s'inscrivent dans une même tendance dramaturgique et adaptative qui en fait un ensemble divers mais cohérent.

État de la recherche

Alors que la comédie de la Restauration est un champ d'étude dynamique dans les pays anglo-saxons, il est confronté en France à un certain désamour. Depuis les années 1970-80, les études sur le théâtre de la Restauration semblent répondre à une logique cyclique, une poignée de nouveaux spécialistes émergeant tous les vingt ans. La première génération s'est intéressée aux grands dramaturges de la période (voir par exemple les travaux de Bernard Dhuicq sur Aphra Behn, de Marie-Louise Fluchère sur John Vanbrugh, ou de Nadia Rigaud sur George Etherege[52]), à des concepts centraux comme celui du *wit* (voir l'ouvrage de Dulck, Hamard et Imbert déjà cité), ou encore à la comédie du XVIIIe siècle, dont l'étude a permis de forger des outils d'analyse qui éclairent la comédie de la Restauration (voir par exemple la thèse de Marie-Claire Rouyer sur Samuel Foote[53]). L'intérêt pour le théâtre du second XVIIe siècle a cependant progressivement cédé le pas devant l'engouement des chercheurs français pour le théâtre du premier XVIIe siècle britannique. Des travaux ont encore été menés au tournant du XXIe siècle :

[52] Bernard Dhuicq, Guyonne Leduc et Mary Ann O'Donnell, *Aphra Behn (1640-1689). Identity, Alterity, Ambiguity* (Paris : L'Harmattan, 2000) ; Marie-Louise Fluchère, *L'œuvre dramatique de Sir John Vanbrugh* (Paris : Ophrys, 1980) ; Nadia Rigaud, *George Etherege, dramaturge de la Restauration anglaise* (Lille : Atelier de reproduction des thèses, 1980).

[53] Marie-Claire Rouyer, *Samuel Foote, 1721-1777 : dramaturge satirique* (Lille : Atelier de reproduction des thèses, 1985).

la thèse de Florence March, élève de Nadia Rigaud, « La théâtralité de la comédie de la Restauration anglaise : 1660-1710 » (soutenue en 2000), suivie d'un ouvrage et d'une quinzaine d'articles sur la comédie de la Restauration ; la thèse de Denis Lagae, « Circularités dans la comédie de la Restauration anglaise (1660-1700) » (2001), également suivie de plusieurs articles dans le même domaine ; et la thèse de Natalie Mandon, « Poétique du comique dans le théâtre de William Congreve : 1670-1729 » (2004)[54]. Les années 2020 voient à leur tour un retour de la comédie de la Restauration dans les travaux universitaires français, avec la thèse de Clara Manco, soutenue en 2020, intitulée « "In Earnest or Jest" : rire, pouvoir et politique dans les Comédies de la Restauration (1660-1688) » et celle en préparation de Sara Leuner, « The Rake's Progress : contribution à une archéologie de la prédation », qui part de la comédie de la Restauration pour étudier la formation de la figure du *rake*, bel esprit aux mœurs dissolues, au cours des XVIIe et XVIIIe siècles[55].

Le domaine de la comédie de la Restauration jouit d'un certain dynamisme à l'échelle européenne. L'université Masaryk, située en République tchèque, mène depuis quelques années un projet intitulé « English Theatre Culture 1660-1737 », qui a donné lieu à plusieurs colloques en ligne[56]. L'université de Séville conduit également un projet intitulé « Restoration Comedy Project » depuis la fin des années 1990, qui a pour objectif l'édition critique de comédies importantes de la période n'ayant jamais bénéficié d'un tel traitement, et la création d'un catalogue de toutes les comédies écrites entre 1660 et 1700, dont une version incomplète est déjà disponible en ligne[57].

La comédie de la Restauration représente donc un champ d'étude peu exploré en dehors des pays anglo-saxons, malgré les quelques travaux cités ci-dessus. Au sein de ce domaine, les études portant sur la question religieuse sont encore plus marginales, que ce soit en France, en Europe ou dans les pays anglo-saxons. Seuls quelques rares articles s'y intéressent[58] ; et la

[54] March, *La comédie anglaise après Shakespeare* ; Denis Lagae, « Circularités dans la comédie de la Restauration anglaise (1660-1700) », 2 vols. (Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2001) ; Mandon, « Poétique du comique dans le théâtre de William Congreve : 1670-1729 ».

[55] Clara Manco, « "In Earnest or Jest" : rire, pouvoir et politique dans les Comédies de la Restauration (1660-1688) » (Thèse de doctorat, Sorbonne université, 2020) ; Sara Leuner, « The Rake's Progress : contribution à une archéologie de la prédation » (Thèse de doctorat en cotutelle, Université Paris Cité et University of Liverpool, soutenue en 2025 à Liverpool et en 2026 à Paris Cité). La période du second XVIIe siècle anglais constitue néanmoins un champ de recherche dynamique en France (même si le théâtre n'est pas en son cœur) comme en témoignent les travaux des chercheurs de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles (SEAA 17-18) dans le domaine de la civilisation, de la littérature non dramatique, des autrices, ou encore de la traduction, pour ne donner que quelques exemples.

[56] Voir le site du projet : https://theatre.phil.muni.cz/redrama/about-us.

[57] Voir le site du projet : https://institucional.us.es/restoration/ ; ainsi que la page relative au catalogue : https://institucional.us.es/restoration/rcp/login.php.

[58] William E. Stephenson, « Religious Drama in the Restoration », *Philological Quarterly* 50, 4 (1971) : p. 599-609 ; J. Douglas Canfield, « Religious Language and Religious Meaning in Restoration Comedy », *Studies*

plupart des ouvrages qui abordent la représentation du fait religieux dans les comédies de la Restauration adoptent une perspective avant tout politique, dans laquelle le fait religieux joue bien sûr un rôle important, mais qui en élude nécessairement de nombreux aspects[59]. Les quelques ouvrages qui s'intéressent aux rapports entre le théâtre de la première modernité et le fait religieux traitent soit du théâtre élisabéthain, soit d'une période très large qui inclut la Renaissance, la Restauration et parfois même le XVIIIe siècle[60]. Ils ne se penchent donc pas sur le cas précis de la comédie de la Restauration. Cette lacune scientifique a d'ailleurs été relevée par d'autres chercheurs, notamment David Fletcher, qui a soutenu en 2023 une thèse intitulée « Religion and Restoration Drama. The New Plays of 1660-1720 »[61]. Son travail, bien qu'apparenté à ma recherche, adopte une perspective historique, ne s'intéresse pas uniquement à la comédie et couvre une période beaucoup plus large. Il n'aborde pas non plus les comédies à sujet religieux par le prisme des sources européennes. Si ces deux travaux se recoupent nécessairement à certains endroits, leur objet d'étude est donc bien différent.

Le champ d'étude des circulations de textes dans l'Europe du second XVIIe siècle et du processus d'adaptation dont est issue une grande partie du corpus de la Restauration demeure lui aussi en construction. À l'exception peut-être de celles sur Shakespeare, les études portant sur les adaptations de Molière sont les plus nombreuses. Inaugurées en 1880 par un article de Henri van Laun intitulé « Les Plagiaires de Molière en Angleterre », ces études ont émaillé la première moitié du XXe siècle. Parmi les plus marquantes, on peut mentionner celles de Louis Charlanne, de William Moseley Kerby, de Dudley Howe Miles, de Joseph Gillet, de John Wilcox, ou encore d'André de Mandach[62]. Mais nombre de ces études des XIXe et XXe siècles

in English Literature, 1500-1900 20, 3 (1980) : p. 385-406 ; Nadia Rigaud, « Contribution au débat sur le vocabulaire religieux dans *The Man of Mode* » dans *Miroirs de l'être :* Macbeth*,* The Man of mode, dir. Yves Peyré et Jean-Paul Debax (Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1987) ; Filip Krajník, « Converting a Saul into a Paul in *St. Cecily: or, The Converted Twins* (1666): Pro-Catholic Polemics on the Early Restoration English Stage », *Caliban*, 67-68 (2022) : p. 237-52 ; David Fletcher, « 'A Herd of Snivelling, Grinning Hypocrites': Religious Hypocrisy in Restoration Drama », *Studies in Church History*, 60 (2024) : p. 290-311.

[59] Voir par exemple Susan J. Owen, *Restoration Theatre and Crisis* (Oxford : Clarendon Press, 1996) ; Manco, « "In Earnest or Jest" : rire, pouvoir et politique dans les Comédies de la Restauration (1660-1688) ».

[60] Voir par exemple Huston Diehl, *Staging Reform, Reforming the Stage: Protestantism and Popular Theater in Early Modern England* (New-York : Cornell University Press, 1997) ; James D. Mardock et Kathryn Read McPherson, dir., *Stages of Engagement: Drama and Religion in Post-Reformation England* (Pittsburgh : Duquesne University Press, 2014) ; Adrian Streete, *Protestantism and Drama in Early Modern England* (Cambridge : Cambridge University Press, 2011) ; Adrian Streete, *Apocalypse and Anti-Catholicism in Seventeenth-Century English Drama* (Cambridge : Cambridge University Press, 2017).

[61] David Fletcher, « Religion and Restoration Drama. The New Plays of 1660-1720 » (Thèse de doctorat, Université de Warwick, 2023).

[62] Louis Charlanne, *L'Influence française en Angleterre au XVIIe siècle* (Paris : Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1906) ; William Moseley Kerby, *Molière and the Restoration Comedy in England* (Londres : M.A., 1907) ; Dudley Howe Miles, *The Influence of Molière on Restoration Comedy* (New-York : Columbia University Press, 1910) ; Joseph E. Gillet, *Molière en Angleterre, 1660-1670* (Bruxelles : Hayez, 1913) ; John Wilcox, *The Relation of Molière to Restoration Comedy* (New-York : Columbia University Press, 1938) ; André De Mandach,

adoptent une posture de réprobation, si ce n'est de mépris, envers les comédies de la Restauration, jugées bien inférieures à leurs sources moliéresques. Deux ouvrages plus récents cependant abordent la relation entre Molière et la comédie de la Restauration sans postuler de relation hiérarchique entre texte cible et texte source : *The Triumph of Wit*, de Harold Knutson, et *The First English Translations of Molière*, de Suzanne Jones[63]. L'ouvrage récent de Gesa Stedman, enfin, envisage les liens entre la France et l'Angleterre au cours du XVIIe siècle au prisme des échanges culturels[64].

Deux études seulement retracent les adaptations de *comedias* espagnoles : la thèse de Patricia M. Seward, intitulée « The Influence of the Spanish drama of the Seventeenth Century on the Restoration Theatre in England, 1660-1700 » et, plus récemment, l'ouvrage *Classical Spanish Drama in Restoration English (1660-1700)* de Jorge Braga Riera[65]. Il semblerait en revanche que contrairement au XVIe siècle[66], la Restauration n'ait bénéficié d'aucune étude sur l'adaptation de canevas italiens par les dramaturges anglais.

Les adaptations des pièces de Shakespeare ont été traitées par Michael Dobson dans *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769*, ainsi que dans les travaux de thèse de Jean I. Marsden et de Laura J. Rosenthal[67]. Dans les années 1960, deux ouvrages de Christopher Spencer et Gunnar Sorelius ont également contribué à l'étude des adaptations des pièces anglaises de la Renaissance sur la scène de la Restauration[68].

Ainsi, bien que le champ d'étude des adaptations à la Restauration ait déjà été balisé, il reste entouré d'un certain nombre de zones d'ombre. Ce travail a donc pour ambition d'offrir une contribution à l'étude des circulations des textes ainsi que des motifs dramatiques et satiriques en lien avec le fait religieux dans l'Europe de la première modernité.

Molière et la comédie de mœurs en Angleterre (1660-1668) : essai de littérature comparée (Neuchâtel : À la Baconnière, 1946).

[63] Harold C Knutson, *The Triumph of Wit: Molière and Restoration Comedy* (Columbus : Ohio State University Press, 1988) ; Jones, *The First English Translations of Molière: Drama in Flux 1663-1732*.

[64] Gesa Stedman, *Cultural Exchange in Seventeenth-Century France and England* (Farnham : Ashgate publishing, 2013).

[65] Seward, « The Influence of the Spanish drama of the Seventeenth Century on the Restoration Theatre in England, 1660-1700 » ; Braga Riera, *Classical Spanish Drama in Restoration English (1660-1700)*.

[66] Louise George Clubb, *Renaissance Theatergrams: from Italy to England* (Pise : Edizioni ETS, 2024) ; Louise George Clubb, *Italian Drama in Shakespeare's Time* (New Haven et Londres : Yale University Press, 1989).

[67] Jean I. Marsden, « The Re-Imagined Text: Shakespeare, Adaptation and Theory in the Restoration and Eighteenth Century » (Thèse de doctorat, Université de Harvard, 1986) ; Laura J. Rosenthal, « Shakespearean Adaptation and the Genealogy of Authorship » (Thèse de doctorat, Université Northwestern, 1990) ; Dobson, *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769*.

[68] William Shakespeare, *Five Restoration Adaptations of Shakespeare*, dir. Christopher Spencer (Urbana : University of Illinois Press, 1965) ; Gunnar Sorelius, "*The giant race before the flood*": *Pre-Restoration Drama on the Stage and in the Criticism of the Restoration* (Uppsala : Almqvist & Wiksell, 1966).

Cadre conceptuel et méthodologie

Ce travail envisage la comédie de la Restauration comme un objet esthétique appartenant à « l'ensemble des représentations collectives propres à une société », c'est-à-dire à sa culture selon la définition de Pascal Ory[69]. Il sera question de la nature des représentations du fait religieux dont la comédie est vectrice et de leur influence sur les structures internes des textes, c'est-à-dire sur leur dramaturgie. Mais ce travail montre également la « préoccupation environnementaliste » caractéristique de l'histoire culturelle[70] : il étudie ces représentations et les structures qu'elles entraînent en lien avec leur contexte de production et de réception. Il aborde ainsi la comédie de la Restauration comme un « objet en société[71] » qui, parce qu'elle est indissociable de la société qui la produit et avec laquelle elle entretient des liens privilégiés, permet de « mettre en lumière les liens qu'elle entretient avec son contexte socio-historique[72] » et de « révéler les tensions, coutumes, idéaux, ou conflits latents d'un moment culturel[73] ». Le corpus apparaît ainsi comme le médiateur d'une réalité passée[74], un trait encore accentué par la nature sociale de la *comedy of manners*. Bien que l'objet de cette recherche soit la comédie de la Restauration et qu'elle s'ancre donc dans le théâtre et la littérature, l'étude de la représentation dramatique du fait religieux ouvre vers des considérations historiques. Les conclusions tirées dans ce travail sont donc avant tout littéraires, mais s'orientent aussi vers des interprétations civilisationnelles.

Dans cette perspective, le théâtre est envisagé à la fois dans sa dimension textuelle et dans sa dimension spectaculaire et collective. Il est impossible de donner des chiffres exacts quant au nombre de personnes qui se rendaient au théâtre, mais Harold Love estime qu'au moins 5% de la population londonienne y allait chaque année. Le chiffre peut paraître faible, mais Love souligne que sur le demi-million de personnes qui habitaient à Londres au début de la période, environ 45% avaient moins de 16 ans. Au sein de la population adulte, le pourcentage de spectateurs de théâtre serait donc plus proche des 10%[75]. Bien que le théâtre de la Restauration ne présente pas le même caractère populaire que le théâtre élisabéthain et jacobéen, il n'est pas

[69] Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, Que sais-je ? (Paris : Presses Universitaires de France, 2025), p. 8.
[70] *Ibid.*, p. 13.
[71] *Ibid.*, p. 9-10.
[72] « the description of the structures of the work shows itself to be one of the most rewarding ways in which to bring out the connections between a work and its sociohistorical context ». Umberto Eco, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts* (Bloomington : Indiana University Press, 1979), p. 126.
[73] Adeline Chainais, « Théâtre et histoire : un jeu de miroirs ? », communication présentée au colloque « Théâtre et histoire dans la Péninsule Ibérique (XVIIIe-XXIe siècles), Montpellier, 20 septembre 2024.
[74] Zimbardo, *At Zero Point. Discourse, Culture and Satire in Restoration England*, p. 4.
[75] Harold Love, « Who Were the Restoration Audience? », *The Yearbook of English Studies*, 10 (1980) : p. 37-38.

pour autant un divertissement de cour ou réservé uniquement à une élite (*cf. infra* p. 203-210). En tant que lieu public où se rencontrent des personnes de différents horizons sociaux, culturels, politiques ou religieux et où sont mis en scène de façon déformée des enjeux et débats contemporains, le théâtre peut être considéré comme l'une des manifestations de la sphère publique qui commence à émerger au cours du XVIIe siècle. Le discours dramatique et sa réception par les spectateurs participent de la multiplication des modes de participation du grand public à la vie politique du pays identifiée par un certain nombre d'historiens de la période[76].À travers le mécanisme de re-présentation propre au théâtre[77], les comédies du corpus rendent à nouveau présents aux yeux des spectateurs, différemment, les questionnements religieux qui parcourent la société de la Restauration. Par la nature collective de la représentation, elles offrent un espace de discussion et de mise en perspective de ces problématiques.

La présente recherche aborde ainsi le théâtre comme un art de l'éphémère qui peut en partie être reconstruit à travers l'étude des traces laissées par les représentations. Bien qu'aucune description détaillée des mises en scène de la Restauration ne subsiste, de nombreux documents laissent tout de même entrevoir des traces de ces dernières. Textes (et paratextes) imprimés, commentaires de spectateurs issus de journaux personnels, récits de professionnels du théâtre, descriptions des théâtres par des voyageurs étrangers, gravures et peintures représentant des acteurs dans leur rôle ou des scènes précises sont autant de supports pour une archéologie de la représentation théâtrale et de sa réception à la Restauration. Divers outils forgés par les études théâtrales et les *performance studies* seront donc mobilisés au cours de ce travail afin d'étudier la dramaturgie singulière qui est associée au sujet religieux dans les comédies de la Restauration. S'il sera fait mention, lorsque cela s'avèrera pertinent, des évolutions qui entourent les décors et de l'apparition d'actrices sur scène, ces questions ne seront cependant pas centrales à cette étude. La dramaturgie du fait religieux semble en effet n'être influencée que de manière ponctuelle par ces évolutions.

Le processus d'adaptation à l'origine de la création des pièces du corpus oriente également ce travail vers le domaine des *adaptation and appropriation studies*. À l'aune des travaux fondateurs de Julie Sanders et Linda Hutcheon, j'entends l'adaptation à la fois comme processus et résultat[78]. Il s'agira donc d'étudier les comédies du corpus comme le résultat d'un

[76] Voir par exemple Mark Knights, *Representation and Misrepresentation in Later Stuart Britain* (Oxford : Oxford University Press, 2005) ; Peter Lake et Steven Pincus, dir., *The Politics of the Public Sphere in Early Modern England* (Manchester : Manchester University Press, 2007).

[77] Patrice Pavis, « Représentation », dans *Dictionnaire du théâtre* (Paris : Armand Colin, 2019), en ligne, 20 nov. 2025. https://shs.cairn.info/dictionnaire-du-theatre--9782200623340-page-441.

[78] Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (Londres et New-York : Routledge, 2006) ; Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation* (Londres et New-York : Routledge, 2006).

geste adaptatif de la part des dramaturges, dont la nature sera à déterminer. La notion d'appropriation, au sens de mode particulier d'adaptation qui implique une relation souvent ambivalente ou conflictuelle au texte source[79], joue un rôle décisif dans la façon dont les dramaturges du corpus conçoivent le geste d'adaptation qui est le leur et sera donc régulièrement mobilisée au cours de cette étude. Il ne sera cependant pas ici question d'établir une classification stricte entre traduction, adaptation ou appropriation, mais d'employer ces différents outils conceptuels lorsqu'ils pourront éclairer le corpus. Bien que cette étude soit centrée sur le corpus anglais de la Restauration, elle ne présuppose aucune relation hiérarchique entre les comédies et leurs sources. Il n'est pas question d'autorité, de dette ou de jugement de valeur en termes d'amélioration ou de dégradation, mais de relation entre plusieurs artefacts culturels et, à travers eux, entre différentes cultures européennes. Si ce travail est centré sur l'Angleterre, voire le Londres, des années 1660 à 1689, la nature du corpus et des échanges culturels dont il est issu étendent la perspective de cette thèse au-delà de ces frontières chronologiques et géographiques. Il sera ainsi régulièrement fait référence au théâtre français du XVIIe siècle, à la *comedia* du Siècle d'Or, à la *commedia dell'arte*, ou encore au théâtre élisabéthain et jacobéen, sans pour autant que cette étude prétende à un comparatisme qui la dépasserait. Certains outils conceptuels, en revanche, sont empruntés à la littérature comparée : les notions de transfert culturel[80], de « théâtrogramme[81] » ou encore de « réseau culturel européen[82] » jouent ainsi un rôle essentiel dans mon analyse des relations entre les comédies du corpus et les sources européennes dont elles sont issues.

Cette thèse a recours à une diversité d'outils méthodologiques et conceptuels empruntés aux études théâtrales, aux *performance studies*, aux *adaptation and appropriation studies*, à l'histoire culturelle, à l'histoire des idées et à l'histoire religieuse. Pour conclure, ce travail vise à contribuer à l'analyse du fait religieux et de ses représentations dans l'Angleterre de la Restauration en explorant un aspect trop peu étudié du corpus dramatique comique de la Restauration.

[79] Sanders, *Adaptation and Appropriation*, p. 26-28.
[80] Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, 1 (2013), en ligne, 15 sept. 2022. https://doi.org/10.4000/rsl.219.
[81] Clubb, *Renaissance Theatergrams: from Italy to England*.
[82] Joachim Küpper, *The Cultural Net: Early Modern Drama as a Paradigm* (Berlin : De Gruyter, 2018).

Organisation de la thèse

Le corpus étudié et l'approche définie ci-dessus soulèvent deux axes de questionnement qui se conçoivent tous deux en termes de relation dynamique. D'une part, celui du rapport nourri par les comédies du corpus avec le fait religieux et toutes les tensions qui le parcourent dans l'Angleterre de la Restauration : quelles représentations du fait religieux le corpus offre-t-il ? Comment le fait religieux vient-il le structurer ? Quel jeu de correspondances et d'écarts les pièces étudiées entretiennent-elles avec la réalité religieuse de la Restauration ? Et comment les comédies se positionnent-elles par rapport aux enjeux religieux qui animent la période ? D'autre part, celui des liens dramatiques et culturels entretenus avec les autres pays d'Europe de l'Ouest, intimement lié au premier axe de questionnement puisque les questions religieuses se conçoivent dans une dimension européenne au cours de la première modernité et que les relations culturelles avec les pays continentaux catholiques sont marquées du sceau de la différence confessionnelle.

Le corpus restreint de six comédies constitue l'objet central de la présente recherche ; c'est donc son analyse qui en représente le point de départ. La première partie de ce travail s'intéresse à la dramaturgie singulière qui émerge de la transformation du fait religieux en matériau dramatique comique. La représentation théâtrale du fait religieux se trouve prise en tension entre des facteurs de déréalisation d'une part et, d'autre part, la nature sociale de la *comedy of manners* qui encourage la relation spéculaire entre la scène et la réalité contemporaine. Les héritages européens dont est issu le corpus et la présence récurrente de motifs farcesques en particulier creusent l'écart entre le fait religieux et sa représentation dramatique. De ce jeu d'écart et de rapprochement émerge une dramaturgie dite de l'ambivalence, caractérisée par la coexistence simultanée de pôles opposés au sein d'une même œuvre.

De cette dramaturgie de l'ambivalence découle une représentation profondément plastique du fait religieux. La deuxième partie s'attachera à montrer comment, en jouant sur la dialectique entre mimétisme et déréalisation, ainsi qu'entre ancrage topique et héritages européens, les comédies des corpus restreint et étendu répondent à des conditions d'existence précaires. Risque de censure et besoin de plaire à des spectateurs aux sensibilités esthétiques, politiques et religieuses diverses font de la plasticité interprétative des pièces une nécessité. Mais si la plasticité du corpus répond à un contexte de production précis, elle apparaît également comme le reflet de l'instabilité du fait religieux et des angoisses dont il est la source. Les pièces du corpus mettent en lumière la montée perçue de l'athéisme, la méfiance suscitée par le

soupçon d'hypocrisie religieuse, ou encore les incertitudes qui entourent la notion de pluralisme confessionnel, sans pour autant apporter de réponse définitive à ces questions. Elles offrent néanmoins un espace de questionnement où sont reflétées, mises à distance et déconstruites les interrogations de l'époque.

La tendance du corpus à la déconstruction et aux questionnements laissés sans réponse ne fait cependant pas de lui une entreprise entièrement négative. À travers les liens qu'elles entretiennent avec les cultures catholiques continentales, notamment du fait des processus d'adaptation et d'appropriation dont elles sont issues, les pièces du corpus opèrent une forme de négociation des tensions interconfessionnelles et internationales qui agitent la période. La troisième partie de ce travail s'intéressera au processus de redéfinition de deux types de communautés interconnectées qui caractérise le corpus. La communauté nationale anglaise d'une part, qui ne peut se concevoir qu'en relation avec les nations étrangères et dans laquelle le fait religieux joue un rôle central. L'Europe, d'autre part, comme communauté culturelle, au sein de laquelle les échanges littéraires et dramatiques entrent en tension avec les oppositions confessionnelles.

PARTIE 1

*IN*FORMER LES COMEDIES PAR LE FAIT RELIGIEUX : UNE DRAMATURGIE DE L'AMBIVALENCE

Les comédies étudiées dans ce travail ont pour point commun de transformer le fait religieux en sujet dramatique. Elles mettent en scène des personnages, lieux ou encore motifs qui sont clairement identifiés comme appartenant au domaine religieux. Moines, religieuses, dévots et autres ecclésiastique et croyants radicaux de diverses confessions y abondent, tandis qu'églises, chapelles ou encore jardins de couvent constituent le cadre dans lequel se déploient différentes scènes. Le motif bien connu de l'hypocrisie religieuse, quant à lui, nourrit plus d'une intrigue. En ce sens, le fait religieux fournit matière aux pièces du corpus, matière qui est travaillée afin d'être transformée en sujet dramatique. C'est là le premier sens dans lequel j'entends le terme « informer ». Mais si les comédies travaillent la matière fournie par le fait religieux, cette dernière, elle aussi, agit sur le corpus, en le façonnant par la singularité des signes et l'héritage dramatique et satirique dont elle est porteuse. Informer, donc, renvoie au double processus selon lequel le fait religieux donne matière et forme aux comédies du corpus.

Cette forme renvoie à la fois à celle du texte et du spectacle, c'est-à-dire à la dramaturgie au sens où on l'entend depuis la fin du XVIIIe siècle :

> Le terme *dramaturgie* apparaît pour la première fois en 1668 sous la plume de l'académicien J. Chapelain, au sens de catalogue d'œuvres dramatiques. Ce n'est qu'à partir de 1775 qu'il signifie art de la composition dramatique. Depuis B. Brecht, il désigne l'ensemble des choix esthétiques et idéologiques opérés à deux niveaux successifs ; la représentation du monde dans le texte écrit, puis la représentation de cette représentation sur scène[1].

À la Restauration, le lien entre les deux niveaux de choix esthétiques et idéologiques identifiés par Brecht et, à sa suite, par Joseph Danan, Michel Corvin ou encore Patrice Pavis, est plus étroit que jamais. Pour Danan, les pièces « classiques » (désignant par-là les pièces créées avant l'avènement de la mise en scène en tant que pratique autonome) mettent en œuvre le modèle de représentation dès l'écriture, les dramaturges sachant d'emblée « dans quel lieu scénique, selon quel rapport au public et quels codes de jeu » leur pièce sera représentée[2]. Ainsi, l'étude des structures internes des textes de la Restauration, c'est-à-dire de la dramaturgie dans le sens d'art de la composition des pièces de théâtre, donne à voir le modèle de représentation, c'est-à-dire la dramaturgie dans le sens de passage à la scène[3]. Si les sources sur les représentations à la Restauration sont rares et les comptes rendus précis pratiquement inexistants, les textes ouvrent

[1] Florence March, *La comédie anglaise après Shakespeare : une esthétique de la théâtralité, 1660-1710* (Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2010), p. 19.
[2] Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, 2e édition, Apprendre (Arles : Actes Sud, 2017), p. 21-22.
[3] J'emprunte les formulations « structures internes » et « modèle de représentation » à Danan. *Ibid.*

« une fenêtre sur la représentation théâtrale[4] », comme le relève Tim Keenan. Il ne sera donc pas question de séparer texte et représentation dans cette étude, mais au contraire d'employer le terme « dramaturgie » pour désigner les structures internes et modèles de représentation qui font des pièces du corpus des œuvres destinées à la scène.

Il s'agira dans cette première partie d'étudier dans quelle mesure les signes religieux participent à la structuration interne des pièces, à l'organisation de l'action, de l'espace et de la temporalité, ainsi qu'à la constitution des personnages, le tout en vue de la scène. En somme, il sera question d'analyser le rôle joué par le fait religieux dans la dramaturgie des pièces étudiées en se concentrant dans le premier chapitre sur les différents personnages à dimension religieuse qui parcourent le corpus, puis sur la structuration de l'espace-temps dramatique par le fait religieux dans le second. Il me semble que les quatre comédies, la tragi-comédie et la tragédie – selon la classification générique qu'en donnent les auteurs et éditeurs de l'époque – qui composent le corpus restreint sont toutes caractérisées par une même dramaturgie, que je qualifie de « dramaturgie de l'ambivalence[5] ». Le terme « ambivalence » est à entendre dans le sens de « ce qui présente deux valeurs, deux composantes, opposées ou non[6] ». Il indique la coexistence au sein d'un même tout de pôles antinomiques, qui peuvent être signifiés soit par un unique élément, soit par plusieurs éléments distincts. La dialectique de la société et de sa représentation dramaturgique et scénique, particulièrement prégnante dans les comédies sociales que sont les comédies de la Restauration, est donc encore complexifiée par la nature ambivalente du fait religieux tel qu'il est mis en scène dans le corpus. Le concept de « dramaturgie de l'ambivalence » permet de souligner les tensions internes et les contradictions qui structurent les pièces étudiées et dont le fait religieux, transformé en sujet dramatique, s'avère l'un des principaux vecteurs.

[4] « the published play is a window onto theatrical performance. » Tim Keenan, *Restoration Staging, 1660-74* (Abingdon : Routledge, 2017), p. 46.

[5] Dans sa thèse « "In Earnest or Jest" : rire, pouvoir et politique dans les Comédies de la Restauration (1660-1688) », soutenue en 2020, Clara Manco défend l'idée d'une « poétique de l'ambiguïté » qui caractériserait son corpus de comédies politiques de la Restauration. Par ambiguïté, elle désigne aussi bien une incertitude, voire un flou, qu'une dualité qui prend la forme d'un entre-deux. Bien que le concept de poétique de l'ambiguïté, comme celui de dramaturgie de l'ambivalence, procède d'une lecture des comédies de la Restauration comme étant intrinsèquement polysémiques, le positionnement reflété par chacune des terminologies adoptées témoigne de la singularité des deux corpus et approches. Clara Manco, « "In Earnest or Jest" : rire, pouvoir et politique dans les Comédies de la Restauration (1660-1688) » (Thèse de doctorat, Sorbonne université, 2020).

[6] « Ambivalence » *CNRTL*. s. d., en ligne, 28 mai 2024. https://www.cnrtl.fr/lexicographie/ambivalence.

Chapitre 1
Imaginaire(s) du fait religieux : pour une typologie des figures (ir)religieuses

Un bigot orgueilleux, qui, dans sa vanité,
Croit duper jusqu'à Dieu par son zèle affecté,
Couvrant tous ses défauts d'une sainte apparence,
Damne tous les humains, de sa pleine puissance.
Un libertin d'ailleurs, qui, sans âme et sans foi,
Se fait de son plaisir une suprême loi,
Tient que ces vieux propos de démons et de flammes
Sont bons pour étonner des enfans et des femmes,
Que c'est s'embarrasser de soucis superflus,
Et qu'enfin tout dévot a le cerveau perclus.

—Nicolas Boileau, « La folie humaine », *Satires* (1666).

Il pourrait paraître étonnant de consacrer un chapitre entier aux personnages après les innovations dramaturgiques des XXe et XXIe siècles. La « crise du personnage » identifiée par Robert Abirached dans son incontournable ouvrage du même titre traverse le théâtre depuis le tournant des XIXe et XXe siècles, entraînée par des bouleversements esthétiques qui « remet[tent] profondément en cause la loi de la figuration et donc de l'imitation[7] ». Mais si le personnage a été largement « décomposé et recomposé[8] » par le théâtre contemporain, au XVIIe siècle, il est encore l'un des éléments centraux des systèmes dramatiques européens. Abirached le reconnaît :

> Tant que la mimésis elle-même n'est pas exposée à contestation, on peut affirmer que le statut du personnage ne se modifie pas fondamentalement dans le théâtre européen […]. Jusqu'au XVIIIe siècle, il est du moins constant que le théâtre représente les actions des hommes dans leur exemplarité ; qu'il se situe à distance du réel, mais toujours en référence à lui, qu'il ne produit pas des images insignifiantes, mais appelées, diversement, à modifier le regard des spectateurs sur la vie, les choses et les gens ; que le rôle préexiste à l'acteur qui l'exprime, et que le jeu lui-même se déploie dans un espace toujours plus ou moins figuré et dans une temporalité plus ou moins arbitraire[9].

Ainsi, les personnages constituent l'une des expressions les plus claires du fait religieux dans le corpus. S'il s'agit, dans une certaine mesure, d'entités mimétiques, les personnages religieux semblent également relever de la notion de figure. Bien que la distinction entre personnage et figure soit loin d'être évidente, la figure est généralement considérée comme une « forme signifiante, polysémique et malléable » dont la matérialité est « toujours susceptible de représenter une abstraction »[10]. Pour citer Joanna Pavleski-Malingre, « la figure relèverait soit d'une somme de représentations soit d'un contour qui n'appartiendrait plus, *a contrario* du personnage, au cadre de la vraisemblance mimétique du réel »[11]. Les personnages du corpus participent à la fois d'une forme d'imitation mimétique du réel, qui confirme leur statut de personnages, et au déploiement d'un imaginaire dramatique du fait religieux issu d'une longue tradition littéraire et satirique à la fois anglaise et européenne. Les personnages étudiés dans ce travail tendent donc vers la figure et l'une ou l'autre notion sera employée en fonction du contexte. Ainsi, c'est parce qu'il sera souvent question de ce vaste imaginaire dont les personnages sont le vecteur que le terme « figures » a été privilégié dans le titre de ce chapitre.

[7] Georges Zaragoza, *Le personnage de théâtre* (Paris : Armand Colin, 2006), p. 11.

[8] L'expression est empruntée à Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition* (Montreuil-sous-Bois : Éditions théâtrales, 2006).

[9] Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne* (Paris : Gallimard, 1994 [1978]), p. 10-11.

[10] Joanna Pavlevski-Malingre, « Introduction. La figure face au personnage », *Ad hoc*, 4 (2016) : p. 2, en ligne, 15 déc. 2025. http://www.cellam.fr/?p=5577&g=22.

[11] *Ibid*, p. 3.

Mais comment caractériser l'imaginaire dramatique ? Expressions privilégiées de l'imaginaire, les arts et la littérature offrent un ensemble de représentations productrices de sens. Pour Véronique Lochert et Jean de Guardia, l'une des particularités de l'imaginaire dramatique réside dans la nature diverse des images produites par le spectacle ou la lecture du texte qui viennent composer l'imaginaire d'une pièce :

> Le genre dramatique se caractérise en effet par la production d'images de natures diverses : textuelle et scénique, mentale et matérielle. L'image n'y est pas seulement verbale : l'imaginaire de l'auteur et/ou du metteur en scène s'incarne concrètement sous les yeux du spectateur[12].

À l'imaginaire du dramaturge (puisque la fonction de metteur en scène dans son acception contemporaine n'apparaît qu'au XIXe siècle[13]) s'ajoute celui, collectif, de l'équipe artistique ainsi que des spectateurs, dont l'imaginaire se divise en deux niveaux, à la fois individuel et collectif. Il s'agira donc d'étudier quel imaginaire du fait religieux est déployé à travers l'analyse des différentes images et signes produits par les pièces du corpus.

Cet imaginaire sera à étudier en interaction avec la réalité sociale de l'époque, ces deux pôles constituant une dialectique essentielle dans la comédie de la Restauration dont la dimension sociale n'est plus à prouver (*cf supra* p. 21-22). Les personnages se font les avatars d'un paysage religieux hétéroclite dans lequel coexiste une kyrielle de dénominations et de pratiques plus ou moins conformes à la doctrine officielle. Avec la restauration de la monarchie vient celle de l'Église d'Angleterre sous sa forme épiscopale, renversant la norme de conformité établie pendant l'Interrègne puritain. La question de la continuité entre l'Église d'Angleterre pré- et post-Interrègne et l'Église d'Angleterre de l'Interrègne est source de débats : les réformes puritaines, notamment l'abolition de la hiérarchie épiscopale et la suppression du *Book of Common Prayer*, constituent-elles une réforme de l'Église d'Angleterre ou doivent-elles être considérées comme une refonte totale de l'institution ecclésiastique qui serait alors une entité bien différente de l'Église pré- et post-Interrègne ? Si les puritains tendaient à considérer les changements effectués dans les années 1640-50 comme une réforme de l'Église d'Angleterre, les ecclésiastiques épiscopaliens étaient divisés quant à la nature de l'institution ecclésiastique du milieu du siècle. En termes historiographiques, cette question rejoint celle de la place du puritanisme dans la construction de l'identité de l'Église d'Angleterre après la Réforme. Là où

[12] Véronique Lochert et Jean de Guardia, dir., *Théâtre et imaginaire. Images scéniques et représentations mentales (XVIe-XVIIIe siècle)* (Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2012), p. 5.

[13] Patrice Pavis, « Chapitre 1. D'où vient la mise en scène ? Origine et théorie » dans *La mise en scène contemporaine*, 2e éd. (Paris : Armand Colin, 2019), p. 13-28, en ligne, 1 févr. 2024. https://www.cairn.info/la-mise-en-scene-contemporaine--9782200623746-p-13.htm.

certains historiens analysent le puritanisme comme un courant fondamentalement dissident qui tend au séparatisme, d'autres considèrent que le XVIIe siècle voit s'affronter des conceptions distinctes de l'identité ecclésiale anglicane. Le puritanisme n'apparaît alors pas comme un mouvement séparatiste mais comme une « forme d'anglicanisme[14] », pour reprendre la formule de Peter Lake. Les comédies étudiées dans ce travail ne mettant que rarement en scène des questions théologiques, l'Église d'Angleterre y apparaît avant tout dans sa dimension institutionnelle et nationale, souvent en opposition à l'Église de Rome[15]. Dans cette perspective, je choisis d'employer l'appellation « Église d'Angleterre » pour renvoyer à l'institution ecclésiale anglaise officielle qui établit les limites du conformisme, qu'il s'agisse de celle des années 1630, de la période révolutionnaire, ou bien des années 1660 qui voient donc la restauration de l'Église d'Angleterre *sous sa forme épiscopale*[16].

Dès les premières années de la Restauration, les quatre lois composant le code Clarendon passées entre 1661 et 1665 imposent à tous les employés de la couronne d'appartenir à l'Église d'Angleterre (*Corporation Act 1661*). Elles contraignent tous les membres du clergé à se conformer à la liturgie de l'Église d'Angleterre et à être ordonnés par un évêque, ce qui conduit à l'expulsion de deux mille ecclésiastiques refusant de se conformer (*Act of Uniformity 1662*), à qui il est interdit d'enseigner et de s'approcher de plus de huit kilomètres de leur ancienne paroisse (*Five Mile Act 1665*). Enfin, elles interdisent les assemblées religieuses de plus de cinq personnes qui ne suivent pas le *Book of Common Prayer* (*Conventicle Act 1664*)[17]. Mais malgré cette tentative d'uniformisation du paysage religieux, de nombreuses communautés et dénominations confessionnelles aux croyances et pratiques diverses coexistent dans l'Angleterre de la Restauration. La période étudiée se conclut d'ailleurs par un Édit de Tolérance (*An Act for Exempting their Majestyes Protestant Subjects dissenting from the Church of England from the Penalties of certaine Lawes*) qui reconnaît en partie cette pluralité confessionnelle en accordant la liberté de culte aux protestants dissidents (tant qu'ils adhèrent

[14] Peter Lake, « "Puritans" and "Anglicans" in the Post-Reformation Church » dans *The Oxford History of Anglicanism: Reformation and Identity c.1520-1662*, dir. Anthony Milton (Oxford : Oxford University Press, 2019), p. 379.

[15] Voir par exemple l'épilogue de John Dryden, *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery* (Londres : Printed for Richard Tonson and Jacob Tonson..., 1681) étudié dans le chapitre 3 (p. 233-234).

[16] C'est également la position adoptée par John Coffey, Peter Lake ou encore Anthony Milton, qui mettent l'accent sur la fluidité des identités confessionnelles et des pratiques de conformité, y compris au sein de l'Église d'Angleterre. John Coffey, « Introduction » dans *The Oxford History of Protestant Dissenting Traditions, Volume I: The Post-Reformation Era, c.1559-c.1689*, dir. John Coffey (Oxford : Oxford University Press, 2020), p. 13-14 ; Lake, « "Puritans" and "Anglicans" in the Post-Reformation Church » ; Anthony Milton, « Introduction: Reformation, Identity, and "Anglicanism", *c.*1520-1662 » dans *The Oxford History of Anglicanism: Reformation and Identity* c.*1520-1662*, dir. Anthony Milton (Oxford : Oxford University Press, 2019).

[17] John Wroughton, *The Routledge Companion to The Stuart Age, 1603-1714* (Londres et New York : Routledge, 2006), p. 135, p. 137, p. 142 et p. 162.

à la doctrine de la Trinité), mais pas aux catholiques, aux Juifs, ou aux musulmans. Il s'agira dans cette introduction d'esquisser les contours de ce paysage religieux fractionné et mouvant dont le corpus est le reflet déformé. Portant sur un corpus de pièces créées pour des théâtres et publics londoniens et à la dimension spéculaire exacerbée, cette étude se concentre logiquement sur le microcosme de Londres. Si les variations religieuses géographiques entre ville et campagne ainsi qu'entre Écosse, Irlande, Pays de Galles et Angleterre seront parfois mentionnées, elles ne sont pas centrales à cette étude et ne feront donc pas l'objet d'une analyse poussée.

Comme le soulignent les différentes lois du Code Clarendon, une des lignes de fracture qui sculptent le paysage religieux de l'Angleterre de la Restauration est l'opposition entre anglicans et non-anglicans. Le terme « non-anglicans » me permet d'englober toutes les confessions qui divergent de la norme établie par l'Église d'Angleterre, ce que les termes de « dissidents » ou « non-conformistes » ne permettent pas de faire. Ces deux formulations présentent également la difficulté de ne pas être clairement définies l'une par rapport à l'autre. Étymologiquement, la dissidence indique une divergence d'opinion quant à la doctrine, tandis que le non-conformisme renvoie au non-respect d'une obligation légale de conformité. Mais à la Restauration, cette distinction se trouve brouillée : le terme « dissident » acquiert une importance nouvelle et est employé dans les textes juridiques pour désigner les personnes refusant de se conformer aux différentes lois d'uniformité. Cette concordance législative entre les notions de dissidence et de non-conformisme pousse certains historiens comme Coffey à ne pas faire de distinction stricte entre les deux termes. D'autres, comme Crawford Gribbens, considèrent que le terme « dissidence » désigne des phénomènes ayant lieu en dehors de l'Église d'Angleterre, tandis que « non-conformisme » désignerait les phénomènes internes à l'Église. Cette distinction est formulée par d'autres chercheurs en termes de degré d'opposition à la doctrine officielle, allant de l'écart plus ou moins léger à la dissension conflictuelle[18]. En revanche, les termes « non-conformisme » et « dissidence » ne sont employés quasiment que pour désigner des protestants, que ce soit de nos jours ou au XVIIe siècle, où des formulations du type *popish recusancy* (traduit dans ce travail par le néologisme « récusance ») ou parfois *popish non-conformity* étaient préférées pour désigner l'hétérodoxie catholique. Au vu de la plasticité des termes et des catégories confessionnelles à la Restauration, je prends le parti dans

[18] Coffey, « Introduction », p. 2 et p. 28 ; Thomas Hahn-Bruckart, « Dissenters and Nonconformists: Phenomena of Religious Deviance Between the British Isles and the European Continent » *EGO | European History Online, published by the Leibniz Institute of European History (IEG)*, 2017, §1, en ligne, 24 mai 2024. https://www.ieg-ego.eu/hahnbruckartt-2016-en.

le cadre de cette thèse de ne pas établir de distinction stricte entre les notions de dissidence et de non-conformisme mais d'expliciter si nécessaire ce qu'englobe le terme utilisé dans le contexte donné.

Malgré toutes les questions soulevées par leur présence et l'agitation qui en résulte, les non-anglicans ne représentent qu'une fraction de la population anglaise à la Restauration : on estime la présence catholique en Angleterre à 1 ou 2%[19] tout au long du second XVIIe siècle, tandis que les dissidents protestants appartenant aux mouvements presbytérien, congrégationaliste, baptiste ou *quaker* représentent environ 6% de la population anglaise en 1715[20]. Si l'on prend en compte les pratiques de conformité partielle, ce chiffre peut être doublé. Il varie également selon les territoires, les centres urbains apparaissant comme des lieux privilégiés de développement du non-conformisme au sens large : selon Tim Harris, le Londres de la Restauration comprend entre 15 et 20% de non-conformistes[21]. On dénombre vingt familles juives séfarades à Londres, où la présence juive était principalement concentrée, au moment du « retour des Juifs en Angleterre » en 1656, mais qui étaient en réalité présentes depuis les années 1630. Ces familles appartenaient à la catégorie des *conversos* issus de la péninsule Ibérique, terme par lequel étaient désignés les Juifs et musulmans convertis de force au christianisme. Avant la tolérance qui s'instaure de fait à partir de 1656 (Cromwell, Charles II et Jacques II/VII ne révoquent jamais officiellement l'ordre d'expulsion de 1290, mais refusent de persécuter les membres de la communauté), ils sont considérés comme des catholiques par les autorités anglaises. Sous l'impulsion de l'entrée en guerre de l'Angleterre contre l'Espagne en 1655 et la menace de confiscation des biens des ressortissants espagnols vivant en Angleterre, les vingt familles de *conversos* se proclament réfugiés juifs, ce qui conduit à

[19] Gabriel Glickman estime qu'il y avait soixante-mille catholiques en Angleterre à la veille de la Glorieuse Révolution, ce qui correspond à 1,2% de la population anglaise de l'époque, une estimation partagée par Tim Harris. Selon Glickman, une grande partie des catholiques appartenait aux classes supérieures : 10% de l'élite anglaise aurait été catholique à la Restauration. Luc Borot, « Catholic Strategies of Resistance to Anti-Catholicism in Seventeenth-Century England » dans *Anti-Catholicism in Britain and Ireland, 1600-2000: Practices, Representations and Ideas*, dir. Claire Gheeraert-Graffeuille et Geraldine Vaughan (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2020), p. 23 ; Gabriel Glickman, *The English Catholic Community 1688-1745: Politics, Culture and Ideology* (Woodbridge : The Boydell Press, 2009), p. 2 ; Tim Harris, *Restoration: Charles II and His Kingdoms, 1660-1685* (Londres : Penguin Books, 2006), p. 28.

[20] Richard L. Greaves, quant à lui, estime qu'en 1662, le nombre de dissidents s'élevait à « plus de 100 000 » (« the nonconformists must have numbered well over 100,000 in the aftermath of the great ejection of August 1662 »). Ce chiffre correspond à environ 2% de la population anglaise de l'époque. S'il est possible que le nombre de dissidents ait augmenté au fil de la période pour atteindre les 6% en 1715 avancés par Coffey, le fait est qu'il est impossible d'estimer précisément le nombre de dissidents (comme le nombre de catholiques, de Juifs ou de musulmans) présents dans l'Angleterre du XVIIe siècle. La diversité des pratiques de conformité et la rareté des sources chiffrées précises sur le sujet rendent l'entreprise illusoire. Les estimations citées ici sont celles qui me paraissaient les plus justifiées, mais d'autres auteurs peuvent être en désaccord avec ces chiffres. Coffey, « Introduction », p. 1 ; Richard L. Greaves, *Enemies Under His Feet: Radicals and Nonconformists in Britain, 1664-1677* (Stanford : Stanford University Press, 1990), p. 1.

[21] Harris, *Restoration: Charles II and His Kingdoms, 1660-1685*, p. 29.

l'émergence d'une communauté explicitement juive qui se renforce au cours de la période. On dénombre trente-cinq familles séfarades à Londres en 1684, auxquelles s'ajoutent progressivement des Juifs ashkénazes qui commencent à émigrer en Angleterre au fil de la période[22]. Enfin, il ne semble pas y avoir de communauté musulmane implantée dans l'Angleterre du XVIIe siècle. En revanche, les Anglais entrent régulièrement en contact avec des Turcs et des Maures, les deux principales catégories de populations musulmanes à l'époque. Ce contact s'établit de trois façons : par le commerce, les marchands anglais commerçant avec des marchands turcs ou maghrébins dans l'aire méditerranéenne ; par l'incarcération, à la fois de prisonniers anglais à l'étranger et de prisonniers musulmans en Angleterre ; et par la diplomatie, plusieurs ambassadeurs et leurs suites étant accueillis en Angleterre au cours du XVIIe siècle. Charles II reçoit par exemple l'ambassadeur du Maroc en 1682, visite largement commentée par les contemporains, notamment par John Evelyn dans son journal[23]. Mais si ces chiffres permettent d'avoir une idée de la présence dissidente, ils ne rendent pas compte de la diversité des degrés de non-conformisme, de la fluidité des pratiques dévotionnelles et de la porosité des dénominations confessionnelles ; en somme, de toutes les nuances et complexités de la religion vécue. Malgré l'utilisation courante du terme général et polémique « papiste » pour désigner les membres de la communauté catholique, cette dernière est loin d'être homogène : les prêtres catholiques ne sont pas tous des Jésuites et le degré de conformité au culte varie largement au sein du groupe confessionnel. La communauté catholique anglaise comporte également une part d'exilés qui se sont réfugiés sur le continent mais se considèrent toujours comme anglais, telles les religieuses bénédictines qui appartiennent à des communautés anglaises fondées sur le continent après la dissolution des monastères au cours des années 1530[24]. Il en va de même pour les dissidents protestants. Ayant émergé des bouleversements du milieu du XVIIe siècle, les quatre grandes traditions dissidentes, à savoir les presbytériens, les congrégationalistes, les baptistes et les *quakers*, sont en cours de formalisation à la Restauration. Bien qu'elle soit supprimée l'année suivante, la déclaration d'indulgence de 1672 joue un rôle essentiel dans ce processus. Autorisant les dissidents

[22] Todd M. Endelman, *The Jews of Britain, 1656 to 2000* (Berkeley : University of California Press, 2002), p. 15-38. Le chapitre I, intitulé « The Resettlement (1656-1700) » retrace toute la chronologie d'évènements qui mène à la tolérance *de facto* de communautés juives en Angleterre.

[23] N. I Matar, « Muslims in Seventeenth-Century England », *Journal of Islamic Studies*, 8.1 (1997) : p. 63-82 ; John Evelyn, *The Diary of John Evelyn*, dir. William Bray, vol. 2 (Londres : J. M. Dent, 1907), entrée du 11 janvier 1681-2, p. 165.

[24] Laurence Lux-Sterritt, *English Benedictine Nuns in Exile in the Seventeenth Century: Living Spirituality* (Manchester : Manchester University Press, 2017). Pour plus de précisions, voir le chapitre 2 (p. 158-160).

protestants à pratiquer leur foi en public et les catholiques en privé, cette loi divise les pasteurs dissidents en différents groupes formellement nommés :

> When applying for licences in 1672, most Dissenting ministers opted for (or were assigned) a clear-cut denominational label: Presbyterian, Congregational, Anabaptist. The second half of the seventeenth century witnessed the gradual crystallization of denominations. The process was quicker for sectarian groups like the Baptists and Quakers than for the Presbyterians. For them, as Mark Goldie notes, 'Denominationalisation was a slow and reluctant process, and its decisive moment was neither 1662 nor 1672, but 1689'[25].

Mais la période voit également subsister de plus petits groupes comme les hommes de la Cinquième Monarchie (*Fifth Monarchists*), tenants du chiliasme, qui tentent de renverser le pouvoir en 1661 afin de faire advenir le royaume du Christ, ou encore les Muggletoniens (*Muggletonians*), qui ne disparaissent complètement qu'au dix-neuvième siècle[26]. Les membres de ces différentes dénominations sont souvent regroupés sous l'appellation de « puritains » à la Restauration dans la mesure où ils désirent tous davantage de réforme protestante et sont insatisfaits du modèle proposé par l'Église d'Angleterre[27]. Le processus de formalisation de ces différentes confessions dissidentes en cours dans la seconde moitié du XVIIe siècle contribue cependant à la progressive dissolution du terme générique de « puritain », qui est peu à peu remplacé par des désignations plus précises. Les identités des différents groupes religieux se construisent en opposition à la fois à l'institution ecclésiale officielle et aux autres dénominations. Si elles rejettent *a priori* toutes l'épiscopat et le *Book of Common Prayer*, les quatre principales traditions dissidentes de la Restauration sont en désaccord sur plusieurs points théologiques. Les baptistes défendent le baptême à l'âge adulte et adhèrent plutôt à une organisation congrégationnelle dans laquelle chaque paroisse serait parfaitement autonome et indépendante, comme les congrégationalistes, qui, eux, pratiquent le baptême à la naissance. Les presbytériens, au contraire, défendent une organisation qui confie le pouvoir à des assemblées d'élus situées à chaque échelon de la structure ecclésiale, mais – comme les congrégationalistes – ils pratiquent le baptême à la naissance. Les *quakers*, quant à eux, ne pratiquent ni le baptême, ni la communion, et ont une organisation collective éloignée de toute structure ecclésiale[28]. Mais comme le suggèrent les recoupements déjà visibles dans ces

[25] Mark Goldie, *Roger Morrice and the Puritan Whigs* (Woodbridge : Boydell Press, 2016), p. 238 ; Coffey, « Introduction », p. 28.

[26] W. J. Sheils, « Dissent in the Parishes » dans *The Oxford History of Protestant Dissenting Traditions, Volume I: The Post-Reformation Era, c.1559-c.1689,* dir. John Coffey (Oxford : Oxford University Press, 2020), p. 305.

[27] Wroughton, *The Routledge Companion to The Stuart Age, 1603-1714*, p. 154.

[28] Coffey, « Introduction », p. 23-24.

quelques exemples, les lignes de démarcation entre les différentes dénominations sont poreuses, d'autant plus que les membres d'un même groupe s'accordent rarement en tout. Comme l'explique Coffey, « les lignes de division sont bien plus complexes, se déplaçant et se réalignant d'une question à l'autre de façon kaléidoscopique[29] ».

La fluidité du paysage religieux anglais est encore renforcée par la liminalité de certaines pratiques, auxquelles s'intéresse Alexandra Walsham dans son étude des « church papists », qui souligne toute la complexité des désignations et des identités confessionnelles au cours de la première modernité :

> This was a context in which meaningful religious distinctions were only gradually evolving, an age in which those deceptively neat denominational labels we are so tempted to employ were profoundly anachronistic. The term "church papist" was one symptom of this state of flux. Identifying a sector of the populace that occupied a kind of confessional limbo, it was stretched to designate a bewildering variety of opinions and attitudes, a wide spectrum of positions and stances. It is intractably difficult to erect clear boundaries between conforming Catholics and those ingenuous, but too often inconspicuous practitioners of Christopher's Haigh's "parish Anglicanism" and Judith Maltby's "Prayer Book Protestantism". Or, indeed, that anonymous and invisible mass of individuals who were spiritually indifferent, although politically and socially compliant. In the end, "church papists" are perhaps best assessed as a congregational component of that inclusive and eclectic institution – that effective umbrella organization – the Church of England[30].

Les pratiques de conformité partielle qui font de l'Église d'Angleterre une institution éclectique mettent en évidence l'importance des questions matérielles et pragmatiques dans les choix spirituels effectués par les croyants. Les pratiques de conversion suite à un changement de contexte politico-religieux en sont une bonne illustration. Élevé dans une famille puritaine, Dryden se conforme au culte anglican restauré avant de se convertir au catholicisme après le couronnement de Jacques II/VII[31]. Le cheminement confessionnel suivi par Dryden n'est pas un exemple isolé. Le règne de Jacques II/VII et le prosélytisme auquel il encourage certains prêtres catholiques mènent à la conversion d'au moins vingt-mille personnes[32]. Au début de la période étudiée, pas moins de cent-cinquante fils de pasteurs non-conformistes expulsés de leur paroisse suite à l'Acte d'Uniformité de 1662 sont ordonnés dans l'Église d'Angleterre dans les

[29] « the lines of division were much more complex, shifting and realigning from issue to issue, in kaleidoscopic fashion ». *Ibid.*, p. 17.

[30] Alexandra Walsham, *Church Papists: Catholicism, Conformity and Confessional Polemic in Early Modern England* (Woodbridge : Boydell Press, 1993), p. 3.

[31] Pour une étude approfondie des croyances religieuses de Dryden, voir G. Douglas Atkins, *The Faith of John Dryden: Change and Continuity* (Lexington : University Press of Kentucky, 1980).

[32] Steven C. A. Pincus, *1688: The First Modern Revolution* (New Haven : Yale University Press, 2011), p. 165-166.

années qui suivent, ils rejettent ainsi la foi dans laquelle ils avaient été élevés[33]. Bernard Capp explique ce phénomène de la façon suivante :

> Though they have left no record of their reasons, the factors involved are not hard to identify. The Restoration Church offered the prospect of a career with the security of a settled income, a career in which they could serve an entire parish community as pastor and preacher. The Nonconformist ministry, by contrast, was likely to bring persecution and perhaps imprisonment, with no settled income, the spiritual oversight of only the Nonconformist congregation, and far fewer career openings[34].

Capp souligne l'importance du contexte politico-religieux et de la notion de pragmatisme dans l'identification confessionnelle à la Restauration. Charles II lui-même promet d'établir une église presbytérienne en 1650 en vue d'obtenir le soutien militaire et politique de l'Écosse, puis de se convertir au catholicisme en échange du soutien militaire et financier de la France dans le traité secret de Douvres de 1670, avant de finalement se convertir au catholicisme sur son lit de mort[35]. Loin d'être propre à la Restauration, ce pragmatisme confessionnel semble traverser l'ensemble de la première modernité anglaise :

> For men in public life it was almost impossible to keep their religious identity separate from their political careers. Most courtiers had judged it necessary to go along with Henry VIII's wayward religious course, and most conformed when Mary returned England to the Catholic fold. [...] Many politicians of the civil war era proved similarly ready to conform to the Restoration Church settlement, whatever their private reservations. Most had remained within the loose established church of the interregnum, and they may have viewed the return of bishops and the prayer book as regrettable but ultimately as *adiaphora*, things indifferent. They could tell themselves that their religious identity had remained fundamentally unchanged[36].

Capp mentionne des exemples de conversion au catholicisme et même à l'islam chez des marins comme le corsaire John Ward dont la conversion à l'islam était motivée par la nécessité de s'installer définitivement à Tunis car il lui était impossible de retourner en Angleterre, faute de pardon. Son apostasie fascine tellement qu'elle donne lieu à une pièce, *A Christian Turned Turk* (1612), de Robert Daborne[37]. Ainsi, les conditions politiques et matérielles de l'existence influencent significativement le paysage religieux anglais tout au long des XVIe et XVIIe

[33] Bernard Capp, « The Secular Dynamics of Religious Identity » dans *Religion and Life Cycles in Early Modern England*, dir. Caroline Bowden, Emily Vine, et Tessa Whitehouse (Manchester : Manchester University Press, 2021), p. 135.

[34] *Ibid.*, p. 135.

[35] *Ibid*., p. 141 et p. 145.

[36] *Ibid.*, p. 141.

[37] *Ibid.*, p. 147-48. Capp insiste sur la fluidité des identités religieuses et nationales dans le bassin méditerranéen, espace privilégié de contacts et d'échanges internationaux.

siècles, y compris à la Restauration, où elles alimentent une fluidité qui entre en tension avec le processus de cristallisation des distinctions confessionnelles protestantes en cours.

Malgré cette fluidité, les différentes identités confessionnelles sont associées à des traits particuliers dans l'imaginaire anglais contemporain :

> [R]eligious identity was understood by most contemporaries primarily in terms of outward appearance and conformity, not doctrinal orthodoxy or understanding. The point was underlined by the almost universal practice of describing those who converted to Islam as having 'turned Turk'; their new identity was understood in terms of their clothes, new names, and behaviour[38].

En l'absence d'outil capable de sonder les âmes, les signes extérieurs jouent un rôle essentiel dans l'identification religieuse d'une personne. Dans l'expression « turned Turk », religion et nationalité sont amalgamées, des traits culturels étrangers prenant une signification religieuse. Un phénomène similaire se produit avec le catholicisme dont l'un des invariants semble être l'association avec l'étranger, qu'il s'agisse de l'Europe continentale ou de l'Irlande :

> [A]nti-Catholicism had a socio-national dimension, meaning that the "Other" was perceived as fundamentally un-English, un-British or un-Scottish – this is where debates on the inclusion of Ireland into a wider British identity come into perspective. This form of anti-Catholicism mobilised ethnic prejudices, based on the demeaning of continental and Irish national identities, considered as being inferior to a strong Protestant British identity[39].

L'association du catholicisme à l'Europe continentale est renforcée par la participation active des catholiques anglais à des échanges matériels et idéologiques avec le continent : ils lisent des livres catholiques (traduits ou non) importés de France, d'Espagne et d'Italie où les prêtres catholiques se rendent pour être formés avant de revenir en Angleterre[40]. À la Restauration, c'est la France plus que l'Espagne ou l'Italie qui fait figure de principale rivale économique, politique et militaire de l'Angleterre. Les liens étroits qu'entretient Charles II avec Louis XIV et ses sympathies catholiques ne font que renforcer l'association polémique entre la France, le catholicisme, et la menace perçue envers le mode de vie protestant britannique[41].

---

[38] *Ibid.*, p. 148.

[39] Claire Gheeraert-Graffeuille et Geraldine Vaughan, « The Catholic "Other" » dans *Anti-Catholicism in Britain and Ireland, 1600-2000: Practices, Representations and Ideas*, dir. Claire Gheeraert-Graffeuille et Geraldine Vaughan (Suisse : Palgrave Macmillan, 2020), p. 3.

[40] Luc Borot, « Domination par la religion ou religion sous domination ? Le cas de l'Angleterre du milieu du XVIe à la fin du XVIIe siècle. Essai d'interprétation », *Cahiers d'études du religieux* (2007) : §40, en ligne, 15 déc. 2025. https://doi-org.ezpupv.scdi-montpellier.fr/10.4000/cerri.101.

[41] Harris, *Restoration: Charles II and His Kingdoms, 1660-1685*, p. 71.

Il s'agira donc d'analyser les interactions entre la réalité sociale, politique et religieuse dépeinte dans cette introduction et sa représentation sur la scène de la Restauration. Au vu de la variété des confessions et de l'hétérogénéité des pratiques dont les pièces témoignent, les personnages à dimension religieuse semblent former un ensemble varié, bien éloigné d'un type monolithique universel. Mais un autre facteur vient complexifier cette dialectique entre réalité sociale et représentation dramatique : les héritages européens qui donnent naissance au corpus, mis en lumière par les processus d'adaptation au cœur des pièces. Si la dimension sociale des pièces du corpus les ancre dans la réalité contemporaine, le dialogue avec des représentations et imaginaires européens tire la réalité déréalisée de la scène[42] vers d'autres horizons qui s'expriment notamment par la généralisation et le stéréotype. C'est l'ambivalence issue de ce faisceau de facteurs qui a pour vocation d'être explorée dans ce chapitre.

I. La dimension religieuse des personnages : idiosyncrasies et invariants

Dans le corpus, vingt personnages présentent ce que je propose d'appeler une « dimension religieuse ». Il s'agit de personnages dont l'appartenance au clergé et/ou la dévotion informent les discours, les actions et la perception par le public. Une première nuance apparaît ici : sont inclus à la fois les personnages membres d'un clergé régulier ou séculier et les personnages qui se réclament d'une doctrine et dont la (souvent prétendue) dévotion est la principale caractéristique. Dans le corpus, cette distinction entre clercs et profanes se double d'une distinction confessionnelle : les personnages catholiques font partie du clergé, tandis que les personnages protestants ne sont pas ordonnés mais définis par leur grande dévotion. Il s'agira de voir si ces deux confessions sont représentées différemment sur scène, par des signes et discours distincts. Le tableau ci-après (*figure 1*) donne à voir la présence de ces personnages dans le corpus. N'ont pas été inclus les personnages dont l'attachement à certaines valeurs n'est qu'en partie motivé par des questions religieuses. Bien qu'ancré dans un mode de pensée catholique, le souci de l'honneur qui caractérise Don Félix dans *No puede ser* de Moreto

[42] La notion de « réalité déréalisée » souligne la fonction de dédoublement du monde réel de la représentation, particulièrement proche de la réalité contemporaine à la Restauration. Mais bien que la représentation reflète la société qui la produit, elle est aussi en proie à des facteurs de déréalisation qui creusent l'écart avec la réalité sociale, politique et religieuse de l'époque. Comme l'explique Anne Ubersfeld : « Le réel au théâtre, c'est pour finir (ou pour commencer) avant tout le corps, les corps des acteurs, dans leurs rapports entre eux et avec l'ensemble du réel sur scène (espace, objets). Quand nous parlons de « réel » au théâtre, il s'agit toujours du rapport entre le réel sur scène et le réel dans le monde. » Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre* (Paris : Seuil, 1996), p. 69.

apparaît comme un trait avant tout culturel. Il m'a paru plus judicieux de ne pas inclure ce type de personnage dans l'étude des figures religieuses afin d'éviter de diluer la notion de religion.

D'entrée de jeu, on peut remarquer que le corpus procède à une simplification du paysage religieux anglais, ainsi qu'à une transposition quantitative qui donne une importance prépondérante aux non-conformistes protestants et aux catholiques. Seules trois confessions sont représentées dans le corpus, avec une certaine prédominance catholique qui peut s'expliquer dans un premier temps par les origines principalement françaises ou espagnoles, donc catholiques, des sources dans lesquelles puisent les pièces. Les lieux où se déroulent les pièces fournissent une explication complémentaire : l'action de *The Assignation* se déroule en Italie, celle de *The Libertine* et de *The Spanish Fryar* en Espagne. Il n'est donc pas surprenant que les personnages soient de confession catholique. Il en va de même pour *The Law Against Lovers*, dont l'action de la source principale, *Measure for Measure*, se déroulait déjà dans une ville catholique, Vienne. Mais le cas de *The Law Against Lovers* est particulier : Davenant déplace l'intrigue dans le duché de Savoie, acquis à la Réforme dans la première moitié du XVIe siècle, qui devient par la suite un bastion de la Contre-Réforme sous l'impulsion de François de Sales et des mesures parfois coercitives imposées par Charles-Emmanuel Ier, duc de Savoie et catholique[43]. Davenant choisit donc de placer son intrigue dans un lieu chargé d'histoire religieuse. Les deux seules pièces qui ne comportent pas de personnage catholique sont *Tartuffe* et *Sir Courtly Nice*, cette dernière étant d'ailleurs l'unique comédie à présenter un personnage anglican. Ces deux pièces ont un statut particulier dans le corpus : Medbourne est le seul dramaturge à opérer une conversion des personnages de sa source, qui deviennent protestants et, dans le cas de Tartuffe et de Pernelle, puritains ; tandis que Crowne crée de toute pièce les personnages de Hothead et de Testimony qui ne figurent nulle part dans ses sources[44]. De manière générale, le corpus de la Restauration semble procéder à un certain nombre d'ajouts de personnages possédant une dimension religieuse par rapport à ses sources, notamment dramatiques. Dryden en particulier semble coutumier du fait d'aller chercher des personnages possédant une dimension religieuse dans des sources non dramatiques afin de les agréger à des sources dramatiques. Le sujet religieux semble donc souvent être amplifié, si ce n'est introduit, par les adaptateurs de la Restauration.

[43] Hubert Wyrill, *Réforme et Contre-Réforme en Savoie, 1536-1679 : de Guillaume Farel à François de Sales* (Lyon : Réveil Publications, 2001), chapitre III. Au sujet des déplacements géographiques comme moyen détourné de signifier l'Angleterre, voir le chapitre 3 de cette thèse (p. 220-235).

[44] Bien que les quatre religieuses de *The Libertine* soient aussi des ajouts par rapport à la source, leur rôle plus que secondaire (elles n'apparaissent que dans une scène et ne sont pas nommées) me pousse à distinguer cet ajout minime de celui effectué par Crowne, qui fait de Hothead et Testimony les opposants principaux de sa pièce.

Légende : catholiques puritains[45] anglicans		
Pièces	**Personnages présentant une dimension religieuse**	**Présence dans les sources directes certaines[46]**
Davenant, *The Law Against Lovers* (1662)	Frère Thomas Le duc (déguisé en frère) Angelo (joue le dévot puritain) Isabella (religieuse) Francisca (religieuse)	• Shakespeare, *Measure for Measure* (1604) → Frère Thomas, duc (déguisé), Angelo (dimension puritaine débattue), Isabella, Francisca • Shakespeare, *Much Ado About Nothing* (1598-9) → ∅
Medbourne, Tartuffe, *or the French Puritan* (1670)	Tartuffe (faux dévot) Laurence (faux dévot) Orgon (dévot) Pernelle (vieille dévote)	• Molière, *Le Tartuffe ou l'Imposteur* (1669) → Tartuffe (imposteur/faux dévot), Orgon, Pernelle, Laurent (mentionné)
Dryden, *The Assignation, or, Love in a Nunnery* (1672)	Sophronia (Abbesse) Lucretia (religieuse) Hippolita (religieuse)	• Calderón, *Con quien vengo vengo* (c. 1635) → ∅ • *The Annals of Love. The Story of Constance the Fair Nun* (1672) → Constance (religieuse, correspond à Lucretia), trois religieuses, mention d'une gouvernante du couvent
Shadwell, *The Libertine: A Tragedy* (1675)	Quatre religieuses	• Rosimond, *Le Nouveau Festin de Pierre, ou l'athée foudroyé* (1670) → ∅
Dryden, *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery* (1680)	Frère Dominic Lorenzo (déguisé en frère)	• Quinault, *Astrate, roi de Tyr* (1664) → ∅ • Brémond, *Le Pèlerin* (c. 1670) → Camille (libertin déguisé en pèlerin, correspond à Lorenzo), Père Andrew (correspond à Frère Dominic)
Crowne, *Sir Courtly Nice, or, It Cannot Be* (1685)	Testimony (dévot) Hothead (dévot)	• Moreto, *No puede ser* (1654) → ∅

Figure 1 : Tableau des différents personnages à dimension religieuse présents dans le corpus et dans les sources

[45] En l'absence de désignations confessionnelles précises (seul Tartuffe est explicitement qualifié de « puritain » dans le titre de la pièce de Medbourne, aucune autre désignation n'est employée dans les pièces), je choisis d'utiliser le terme « puritain » pour désigner ces personnages. Le terme « protestant non-conformiste » aurait également pu être employé, mais, comme il sera vu au fil de ce travail, la longue tradition théâtrale du *stage Puritan* dans laquelle s'inscrivent ces personnages m'incite à employer le terme de « puritain » pour les qualifier.

[46] Ce tableau n'inclut que les sources qui ont directement été utilisées dans la création des pièces du corpus, c'est-à-dire dont des traces perceptibles persistent dans le corpus. Il s'agit de sources qui ont pour la plupart été reconnues par les auteurs dans les paratextes puis confirmées (et souvent explicitées ou nuancées) par des sources secondaires. Pour des explications détaillées des circulations européennes à l'origine des pièces du corpus, voir le chapitre 7 (p. 423-442) et les schémas en annexe (p. 487-491).

La question confessionnelle met également en lumière une absence flagrante, celle de personnages juifs ou musulmans, qui paraît d'autant plus étonnante que ce type de personnages était présent sur la scène de la Restauration[47]. Un seul personnage non chrétien figure dans le corpus : Abdalla dans l'intrigue sérieuse de *The Spanish Fryar*, qui est décrit comme un « Maure » et un « Infidèle »[48], mais qui est simplement mentionné dans 1.1 et n'apparaît jamais dans la pièce.

Un dernier point de définition qu'il convient ici d'aborder est la distinction entre imposture et hypocrisie. Il a été précisé dans le tableau lorsqu'un personnage se déguise en membre du clergé ou joue le rôle d'un dévot. Il me semble ici nécessaire d'effectuer une distinction entre les personnages qui contrefont la dévotion ou le cléricalisme, généralement par intérêt (Tartuffe veut subtiliser l'héritage d'Orgon, Lorenzo veut approcher Elvira sans éveiller les soupçons de Gomez), et ceux pour lesquels le terme d'hypocrisie est à comprendre dans le sens de l'Église, comme « un dévot dont le comportement contredit la dévotion, notamment par sa gourmandise et sa concupiscence[49] », plus que dans le sens étymologique du jeu d'acteur. Les signes associés à l'imposture et à l'hypocrisie divergent-ils, ce qui permettrait une distinction assez nette entre des personnages qui se rapprochent du *picaro* et dont l'imposture religieuse est une ruse parmi d'autres et des personnages dont l'hypocrisie est toute religieuse ? Ou bien ces distinctions sont-elles écrasées au profit d'une satire généralisée ?

1. Signes apparents

La comédie de la Restauration est marquée par un goût prononcé pour le déguisement, les jeux de rôle et la métathéâtralité. Déjà en 1959, Norman H. Holland soulignait l'évolution de la dialectique nature/apparence entre la Renaissance et la Restauration. Là où la Renaissance adhère encore en grande partie à la tradition médiévale selon laquelle l'apparence devrait être le reflet de la nature (l'attribut central du Vice des moralités est bien la capacité à se faire passer

[47] Pour ne citer que quelques exemples : Aphra Behn, *The Rover, or, the Banish'd Cavaliers* (1677), deux femmes juives ; Dryden, *Love Triumphant, or, Nature Will Prevail* (1694), un homme juif dans l'intrigue comique ; Behn, *Abdelazer, or, The Moor's Revenge* (1676), plusieurs « Maures » ; ou encore Roger Boyle, *Mustapha, the Son of Solyman the Magnificent* (1665), basée sur l'histoire de l'Empire ottoman.

[48] « Hence, you well know, this fatal War arose; / Because the *Moore*, *Abdalla*, with whose Troops / Th' Usurper gain'd the Kingdom, was refus'd; / And, as an Infidel, his Love despis'd ». John Dryden, *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery*, 1.1, p. 2.

[49] Molière, *Le Tartuffe, ou l'Imposteur* dans *Œuvres complètes*, dir. Georges Forestier et Claude Bourqui, vol. II, Pléiade (Paris : Gallimard, 2010), p. 1383-4.

pour ce qu'il n'est pas), la Restauration conçoit la dialectique nature/apparence de façon plus fluide :

> Attitudes towards disguise, dissimulation, and affectation had changed across the century. First, there was an increasing belief that the personality is hard to know under the appearances it puts on; second, affectation (semi-conscious pretense) was uniformly condemned; third, dissimulation (conscious pretense) tended increasingly to be accepted as a necessity[50].

Dans son étude de 2003, Cynthia Lowenthal reprend la question centrale pour la *comedy of manners* de la nature et de l'apparence à travers le prisme de l'identité performée. Elle montre comment la comédie de la Restauration met en perspective et interroge des processus de construction d'identité nationale, religieuse, de genre, ou encore de classe qui mettent l'accent sur les signes extérieurs aux dépens de toute notion de nature[51]. Il s'agira dans cette sous-partie d'étudier quels signes dramatiques participent à la construction des représentations de personnages à dimension religieuse présentes dans le corpus ; comment ces signes varient – ou non – en fonction des types de personnages religieux mis en scène ; et quelle relation spéculaire ils entretiennent avec les véritables ecclésiastiques et dévots du second XVIIe siècle.

a. « L'habit ne fait pas le moine »

À la Restauration, les vêtements en disent long sur ceux qui les portent à la ville comme à la scène :

> The norms of sartorial elegance for the man, dictated by the court fashions of Louis XIV of France and the itch to dispel dreary memories of the puritanical Commonwealth, grew more and more colourful and decorative. The clothes called such attention to themselves that they spoke eloquently of character and attitude as soon as the actor stepped on the stage, and the actor's knowledge of how, or how not, to wear them provided a regular source of satirical comment in the dialogue[52].

Bien que cette description ne concerne que les personnages masculins, le style vestimentaire féminin est, lui aussi, fortement influencé par la cour française, aux antipodes de l'austérité associée aux puritains, et joue un rôle essentiel dans la perception des personnages[53]. Dès leur

[50] Norman H. Holland, *The First Modern Comedies: The Significance of Etherege, Wycherley and Congreve* (USA : Midland Book, 1959), p. 50.
[51] Cynthia Lowenthal, *Performing Identities on the Restoration Stage* (Carbondale : Southern Illinois University Press, 2003).
[52] John Louis Styan, *Restoration Comedy in Performance* (Cambridge : Cambridge University Press, 1986), p. 45.
[53] *Ibid.*, p. 96-118.

entrée sur scène, les personnages à dimension religieuse sont identifiés par des signes visuels forts qui les associent au clergé et/ou à une pratique religieuse assidue. Ils portent principalement des couleurs sombres, parfois rehaussées par du blanc, à l'opposé des couleurs primaires populaires en Angleterre dans la seconde moitié du XVIIe siècle[54]. Les femmes n'échappent pas à la règle, puisque les religieuses bénédictines[55] de *The Assignation* sont vêtues de noir et de blanc, couleurs qui inspirent à Aurelian une comparaison avec des pies :

> Aur. Look you yonder, Sir, are two of the pretty Magpies, in white and black[56].

La comparaison entre figures catholiques et pies semble être un *topos* classique de la satire anticatholique : en novembre 1680, après le rejet de la seconde *Exclusion Bill,* apparaît une ballade intitulée *The Magpye, Or the Song against the Bishops*, qui accuse « ces pies de prélats » de s'attaquer à l'Église et l'État[57]. Les religieuses de *The Assignation* sont également décrites comme étant voilées, ce qui était bien le cas des sœurs bénédictines[58] mais semble prendre une dimension plus mondaine que religieuse dans la pièce :

> Fred. [...] you are veil'd, for fear of doing more mischief with those Eyes: for, indeed, they are too sharp to be trusted out of the Scabbard[59].

Frederick semble moins faire référence au voile cachant les cheveux mais laissant le visage visible porté par les religieuses qu'au voile profane en tulle ou en dentelle recouvrant l'intégralité du visage. Ce voile permettant de cacher le visage (et notamment les yeux, comme le souligne Frederick) de la femme semble correspondre à la mantille espagnole, écharpe en dentelle portée par les femmes à partir du XVIe siècle, en particulier au sortir de l'église. Ce type de voile n'était pas véritablement populaire auprès des Anglaises ou des Françaises, qui préféraient utiliser un loup (ou *vizard*) lorsqu'elles souhaitaient cacher leur identité. La mantille sert de ressort à plus d'une intrigue de *comedia*, permettant de créer des situations de *quiproquo* riches en rebondissements. Dans sa pièce *La Jalouse d'elle-mesme* (1649), adaptée de *La celosa de sí misma* (1631) de Tirso de Molina, Boisrobert transpose l'intrigue à Paris et transforme le

[54] Lucy Barton, *Historic Costume for the Stage* (Boston : Walter H. Baker Company, 1935), p. 289.
[55] Dans 2.1, Camillo décrit le couvent ainsi : « 'Tis a House of *Benedictines*, call'd the *Torre di Specchi*, where only Ladies of the best Quality are Profess'd ». John Dryden, *The Assignation, or, Love in a Nunnery*, (Londres : Printed by T. N. for Henry Herringman, and are to be sold at the Anchor in the Lower Walk of the New Exchange, 1673), 2.1, p. 10.
[56] *Ibid*.
[57] « our Prelatick Pies ». Harris, *Restoration: Charles II and His Kingdoms, 1660-1685*, p. 180.
[58] Francis Aidan Gasquet, *English Monastic Life* (Londres : Methuen & Co., 1904), p. 216.
[59] Dryden, *The Assignation, or, Love in a Nunnery*, 2.1, p. 10.

voile de sa protagoniste en loup, plus cohérent dans le contexte français[60]. Dans *The Spanish Fryar*, Elvira – qui n'est pas une religieuse mais la femme du vieux barbon Gomez – porte elle aussi un voile de ce type lorsque Lorenzo la rencontre pour la première fois. Il dit d'ailleurs exactement la même chose que Frederick lorsqu'elle dévoile son visage :

> *Lifts up her Veil.*
> Lorenzo. What Eyes were there! how keen their Glances! you doe [*sic*] well to keep 'em veil'd: they are too sharp to be trusted out o'th' Scabbard[61].

En plus de souligner l'affection que porte Dryden au *topos* amoureux des « yeux revolver », cet écho donne au voile des sœurs un statut hybride, à la fois religieux et profane, qui résonne avec le statut tout aussi hybride de ces personnages : à la fois religieuses et amoureuses, elles portent en elles une ambivalence autour de laquelle la comédie se construit. Ce voile permet également de renforcer l'ancrage topique des pièces : appartenant à la mode vestimentaire et dramatique espagnole, il place d'emblée les comédies dans un ailleurs géographique et culturel, dont les liens avec l'Angleterre de la Restauration restent à préciser.

Les religieuses de *The Assignation* ne sont pas les seules à être vêtues de noir. La tenue portée par les membres de l'ordre dominicain, fondé en 1215 sous l'impulsion de Dominique de Guzmán et auquel Dominic appartient dans *The Spanish Fryar*[62], est composée d'un habit blanc et d'une chape noire portée principalement lors d'excursions hors du couvent[63]. Dominic semble à première vue être vêtu de cet habit : Pedro le désigne à l'acte 5 comme « the old Gentleman in black[64] ». Cependant, une représentation de Frère Dominic, dessinée par Sir Godfrey Kneller en 1689, montre Anthony Leigh, premier interprète du rôle et acteur spécialisé dans la farce[65], habillé non pas en frère dominicain, mais avec un costume dont la teinte monochrome plutôt que bicolore rappelle davantage l'habit de l'ordre franciscain[66]. Les différences entre la tenue portée par Dominique de Guzmán dans le tableau de Coello et celle d'Anthony Leigh dans l'imprimé de Kneller sont notables. Comme Dominique de Guzmán, Frère Dominic porte un chapelet à sa ceinture et arbore une tonsure cléricale, mais les similarités

[60] Farida María Höfer y Tuñon, « Culture et théâtre : la comédie "à l'espagnole" comme exemple précoce de transculturalité en Europe au XVIIe siècle » (Thèse de doctorat, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, 2009), p. 406.
[61] Dryden, *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery*, 1.1, p. 11.
[62] Lorenzo désigne Frère Dominic comme faisant partie de l'ordre de « St. *Dominic* ». *Ibid*., 2.3, p. 22.
[63] « L'habit dominicain » *Dominicains*, s. d., en ligne, 29 janv. 2024. https://dominicains.fr/nous-connaitre/l-habit-dominicain/.
[64] Dryden, *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery*, 5.2, p. 78.
[65] March, *La comédie anglaise après Shakespeare*, p. 161.
[66] Gasquet, *English Monastic Life*, p. 240.

s’arrêtent là. À l’habit clérical, au chapelet et à la tonsure arborés par Dominic s’ajoutent des signes évoquant un autre aspect constitutif du personnage : son hypocrisie. L’habit de Frère Dominic est paré d’une ceinture qui vient souligner son embonpoint (également montré par son double menton) ; et la canne qu’il tient sous le bras évoque ses difficultés à marcher dues à la goutte, mentionnées dans plusieurs des portraits brossés par les autres personnages.



Figure 2 : Claudio Coello, Santo Dominico de Guzmán*, c. 1685, huile sur toile, du Musée du Prado, Madrid*

S’ils soulignent ses traits physiques grotesques, lesquels seront analysés plus en détail dans la sous-partie suivante, les habits et objets théâtraux avec lesquels Frère Dominic est représenté dénotent également ses défaillances morales, notamment son avarice et son hypocrisie. Il tient

entre ses mains une cassette remplie de pièces dans laquelle sa main a pioché et qui fait référence aux deux fois cinquante pièces d'or que Lorenzo lui promet en échange de son aide pour courtiser Elvira à l'insu de son mari. Les chaussures avec lesquelles Dominic est représenté méritent aussi d'être mentionnées : les talonnettes et rubans qu'elles arborent conviendraient mieux à un galant de la *Town* qu'à un frère d'un ordre mendiant censé dépendre de la charité publique pour vivre.



Figure 3 : Sir Godfrey Kneller, Anthony Leigh (as Father Dominic in The Spanish Fryar)*, 1689, imprimé, propriété de la Royal Academy of Arts, Londres*

Bien que l'absence de sources précises sur les représentations de *The Spanish Fryar* ne permette pas de savoir si le costume peint par Kneller était bien celui porté par Anthony Leigh, plusieurs éléments donnent à penser que la représentation de Kneller est basée sur la réalité. Le tableau

est une commande de Charles Sackville, comte de Dorset, habitué des théâtres et important mécène de la période, à l'occasion de la reprise de la pièce en mai 1689[67]. Le portrait s'adosse donc à une représentation contemporaine. Outre le contexte de production, le costume et les accessoires avec lesquels Anthony Leigh est représenté sont cohérents avec ce que l'on sait des vêtements de scène de la Restauration. La plupart des costumes étaient réutilisés d'une pièce à l'autre, si bien que dans son livre retraçant la production théâtrale de 1660 à 1706, le souffleur John Downes précise lorsque des pièces sont dotées de « nouveaux habits »[68], ce qu'il ne fait pas pour *The Spanish Fryar*. Il est donc plus que probable qu'Anthony Leigh ait porté un costume de frère catholique dont disposait déjà la compagnie, ce qui expliquerait le décalage entre l'appartenance à l'ordre dominicain du personnage et l'apparence plus franciscaine de sa robe de bure sur le portrait de Kneller. Les objets théâtraux avec lesquels est représenté Anthony Leigh semblent, eux aussi, refléter la réalité de la représentation : tous à l'exception des chaussures sont mentionnés à un moment ou un autre dans les didascalies du texte imprimé. Ainsi, en admettant que le portrait de Kneller représente bien Anthony Leigh tel qu'il apparut sur scène en 1689, les signes vestimentaires montrent un écart entre la réalité sociale et son reflet déréalisé sur scène. L'habit franciscain d'Anthony Leigh, probablement dû en pratique à un choix restreint de costumes[69], reflète également la rhétorique – et la satire – anticatholique dans laquelle les différents ordres sont interchangeables, similairement corrompus et viennent désigner par synecdoque l'ensemble de l'Église de Rome. La mention de l'appartenance de Dominic à l'ordre dominicain ne servirait alors qu'à renforcer l'ancrage religieux du personnage tout en justifiant sa présence en ville, les Dominicains étant un ordre de prêcheurs, cela participe ainsi d'une forme de vraisemblance. Les signes visuels génériques associés à Frère Dominic alimentent donc la tension entre représentation d'une réalité sociale (non pas anglaise, cette fois, mais continentale et catholique) et déréalisation par la scène caractéristique du corpus.

[67] Deborah Payne Fisk, « Leigh, Anthony (d. 1692) », *Oxford Dictionary of National Biography*, 2008, en ligne, 14 sept. 2023. https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-16374 ; « London Stage Event: 28 May 1689 at Drury Lane Theatre or Dorset Garden Theatre » *London Stage Database*, s. d., en ligne, 22 sept. 2025. https://londonstagedatabase.uoregon.edu/event.php?id=1717.

[68] « all new Cloath'd ». C'est notamment le cas de *Henry VIII* (1663), *The Tragedy of Mustapha* (1667), *King Charles VIII of France* (1671), ou encore *Psyche* (1672). John Downes, *Roscius Anglicanus*, dir. Montague Summers (Londres : Fortune Press, 1928), p. 24, p. 26, p. 32 et p. 35.

[69] Dans son étude récente sur les théâtres de la Restauration, Deborah Payne s'intéresse tout particulièrement à leur fonctionnement économique. Elle souligne les coûts associés à la fabrication ou l'achat de nouveaux costumes, qui sont principalement réservés à des productions de grande ampleur, en particulier à partir des années 1670, lorsque les soucis financiers de la Cour rendent sa participation aux frais de production des pièces de plus en plus rare. Deborah C. Payne, *The Business of English Restoration Theatre, 1660-1700* (Cambridge : Cambridge University Press, 2024), p. 113.

Les différences notables entre l'habit dominicain et celui porté par Frère Dominic suggéreraient alors que la satire religieuse dont Dominic est le vecteur ne vise pas tant l'ordre dominicain que le clergé catholique en général. Reste à savoir s'il s'agit uniquement du clergé catholique, ou si la comédie de Dryden tend à un anticléricalisme plus large[70]. Quoi qu'il en soit, dans *The Spanish Fryar*, l'habit clérical en vient à désigner par métonymie l'ensemble du corps ecclésiastique catholique qui le porte :

> Elvi. How he got in I know not, unless it were by virtue of his Habit.
> Gom. Ai, ai, the Vertues of that Habit are known abundantly[71].

Le jeu de mots satirique de Gomez sur le terme de « vertus », associé ironiquement à l'habit clérical, vise tous ceux qui portent cet habit, y compris – et surtout – Frère Dominic. Ce dernier confond d'ailleurs l'habit clérical et son porteur, associant à l'habit l'autorité qui devrait être celle de l'ecclésiastique, autorité qui – en devenant celle du vêtement et en devant être rappelée – n'en est présentée que comme plus artificielle :

> Dom. […] I am arm'd with the Authority of my cloathing[72]

Le ridicule associé à l'habit de Dominic est encore renforcé un peu plus loin dans cette même scène, quand Lorenzo, tentant de convaincre Dominic de lui accorder son aide, vide sa bourse pleine d'or dans la manche de ce dernier[73]. L'habit religieux devient alors un instrument de comique de geste farcesque. Il participe non seulement à des jeux de scène de ce type, mais – à travers la ceinture visible sur le portrait de Kneller – renforce aussi la focalisation sur le ventre, typique de la farce et du carnavalesque. À travers le stéréotype du *barrel belly*, ce n'est pas sur la fonction spirituelle ou intellectuelle du personnage que l'accent est mis visuellement, mais sur sa fonction corporelle et digestive[74]. La corruption de Dominic se lit sur son ventre.

Dans *The Assignation*, l'abbesse Sophronia effectue une métonymie similaire, en choisissant de parler de l'habit religieux (« religious cloathing[75] ») pour signifier la vie de religieuse, ce qui fait écho à l'expression « to take the veil ». Ainsi, l'habit religieux est

[70] Cette question sera abordée dans le chapitre 4 (p. 261-265).
[71] Dryden, *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery,* 3.1, p. 33.
[72] *Ibid*., 4.1, p. 46.
[73] *Ibid*.
[74] Si le ventre généreux est un trait typique des moines dans les représentations dramatiques et satiriques à partir du Moyen-Âge, ce procédé satirique n'est pas réservé aux figures religieuses. De manière générale, dans la littérature dramatique de la Renaissance et de la Restauration, le ventre religieux est signe de corruption morale tout comme, plus largement, la déformation physique de défaut moral. Pour une étude de la circulation de ce *topos* dans l'Europe de la première modernité et de son adaptation dans le corpus, voir le chapitre 7 (p. 426-435).
[75] Dryden, *The Assignation, or, Love in a Nunnery,* 5.1, p. 59.

triplement signifiant : premièrement, il associe immédiatement les personnages au clergé régulier, et donc à la figure dramatique de l'ecclésiastique ou de la religieuse. Deuxièmement, il signifie par métonymie les valeurs, modes de vie et rôles dans la société associés à ceux qui le portent. Enfin, par l'association à d'autres vêtements ou objets scéniques, ils participent à dévoiler les vices de certains de ces personnages et, ainsi, à mettre en évidence une caractéristique essentielle des figures religieuses du corpus : l'hypocrisie.

Les habits mentionnés jusqu'ici appartiennent à des personnages faisant partie du clergé catholique, mais les autres personnages, ceux qui n'appartiennent pas au clergé mais sont dévots et tous protestants dans le corpus, portent également des vêtements signifiants. Bien que le corpus ne mentionne pas directement les habits des dévots puritains, d'autres sources dramatiques, littéraires et satiriques de l'époque permettent d'imaginer les costumes portés par les acteurs. À partir de la fin du XVIe siècle et du développement de la satire anti-puritaine[76], les puritains sont associés à des tenues passées de mode et dénuées d'afféteries. Leur sobriété vestimentaire fait écho à leur ascétisme et s'oppose à la richesse des vêtements liturgiques catholiques, dont la critique par les puritains est fréquemment reprise et exagérée sur scène et dans les pamphlets satiriques[77]. Leurs tenues vestimentaires, comme celles du clergé catholique, s'opposent également à la norme séculaire et mondaine que constitue la mode de la cour et de la *Town*, symbolisée par la figure du Cavalier dans certaines représentations satiriques. Le terme « Cavaliers » apparaît pendant l'Interrègne sous la plume des parlementaires puritains pour désigner les royalistes soutenant Charles Ier. À la Restauration, il est encore employé pour désigner les partisans de Charles II[78]. La page de titre de l'imprimé « The Christian's Incouragement Earnestly to Contend for Christ[79] », écrit par John Ward et publié en 1643, illustre bien le décalage vestimentaire qui existait entre les puritains et les royalistes. William Prynne, à gauche, était un avocat et auteur puritain prolixe ayant écrit plus de deux cents pamphlets[80], dont l'un des plus célèbres, *Histriomastix* (1632), dénonce les pièces de théâtre, en les désignant de la manière suivante : « sinfull, heathenish, lewde, ungodly Spectacles, and

[76] À ce sujet, voir Robert Hornback, « Staging Puritanism in the Early 1590s: The Carnivalesque, Rebellious Clown as Anti-Puritan Stereotype », *Renaissance and Reformation*, 36.3 (2000) : p. 31-67.

[77] William P. Holden, *Anti-Puritan Satire, 1572-1642* (New Haven : Yale University Press, 1954), p. 105.

[78] « cavalier, n. & adj. meanings, etymology », *Oxford English Dictionary*, s. d., en ligne, 27 juin 2024. https://www-oed-com.ezpupv.scdi-montpellier.fr/dictionary/cavalier_n.

[79] Il s'agit d'un texte exprimant l'espoir de voir l'Église anglaise être purgée des réformes laudiennes avant d'être reconstruite selon le modèle proposé par les puritains.

[80] William Lamont, « Prynne, William (1600–1669), pamphleteer and lawyer », *Oxford Dictionary of National Biography*, 2011, en ligne, 7 déc. 2023. https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-22854.

most pernicious Corruptions[81] ». Sur l'illustration qui figure sur la page de titre de l'imprimé de Ward, la tenue de Prynne s'oppose nettement à celle du cavalier anonyme représenté à droite. Prynne porte des vêtements plus sombres et sobres, avec moins de couches superposées et un



Figure 4 : Détail de la page de titre de l'imprimé « The Christian's Incouragement Earnestly to Contend », John Ward, 1643, British Museum, Londres

col à la dentelle plus discrète, ainsi que les cheveux plus courts. Bien que la mode évolue entre les années 1640 et 1660 (les perruques bouclées inspirées de la cour de France venant remplacer les cheveux longs naturels[82]), les cheveux courts, qui étaient déjà un signe d'identification des puritains au théâtre pendant l'ère élisabéthaine[83], le demeurent à la Restauration. Le célèbre triple portrait de l'acteur John Lacy présente une similarité frappante avec l'imprimé de Ward. Il représente Lacy dans trois de ses rôles phares : à gauche le valet écossais éponyme dans *Sauny the Scott, or, the Taming of the Shrew* (1667), adaptée de Shakespeare par Lacy lui-même ; au centre le *fop*[84] Monsieur Device dans *The Country Captain* (publiée en 1649, jouée en 1661) de William Cavendish ; à droite le pasteur non-conformiste Scruple dans *The Cheats*

[81] William Prynne, *Histriomastix: The Player's Scourge, or, Actors Tragedy* (Londres : Printed by E. A. and W. I. for Michael Sparke, and are to be sold at the Blue Bible, in Greene Arbour, in little Old Bayly, 1633), page de titre.

[82] Barton, *Historic Costume for the Stage*, p. 272.

[83] Holden, *Anti-Puritan Satire, 1572-1642*, p. 118.

[84] Le *fop*, gentilhomme ridicule obsédé par son apparence et les dernières modes venues d'Outre-Manche, est popularisé par la *comedy of manners* de la Restauration, dont il devient l'un des archétypes les plus célèbres.

(1663) de John Wilson[85]. Si là encore il n'est pas certain que le tableau soit la représentation fidèle de Lacy tel qu'il apparut sur scène pour jouer ces différents rôles, la ressemblance certaine entre le Prynne de l'imprimé et Scruple témoigne d'une continuité des signes visuels associés au puritanisme, que ce soit d'un medium ou d'une décennie à l'autre. Bien que Scruple soit présenté comme non-conformiste dans la liste des personnages, son apparence sur le tableau de Ward est celle d'un puritain. Comme celle entre les divers ordres catholiques, la distinction entre les différentes confessions non-conformistes est effacée au profit de signes visuels liés à une longue tradition satirique et instantanément identifiables. La réalité sociale de la Restauration est ainsi de nouveau tirée vers la déréalisation et le stéréotype fondé sur la tradition satirique et dramatique. Si l'on doit se contenter de supposer – faute de preuve textuelle ou iconographique – que les dévots puritains du corpus portaient des tenues semblables à celle de Prynne sur cet imprimé ou de Lacy dans le triple portrait de Wright, il est en revanche certain qu'ils étaient signifiés par leurs cheveux courts. La pièce *The Roundheads, or, the Good Old Cause* d'Aphra Behn, représentée pour la première fois en 1681 et publiée en 1682, fait référence à la coupe courte des puritains dans son titre même. Ces derniers sont appelés « Roundheads », ou « Têtes-Rondes » en français, terme apparu pour la première fois en 1641 et désignant ceux qui soutenaient le parlement pendant la guerre civile des années 1640. Dans les pièces anti-puritaines de la Restauration, les cheveux courts démodés des puritains deviennent un outil de satire : ils font figure de signe visuel que leurs croyances sont dépassées et que la domination qu'ils avaient imposée pendant l'Interrègne est révolue.

Outre leurs vêtements sobres et leur coupe de cheveux démodée, les dévots puritains du corpus sont signifiés par divers objets théâtraux qui viennent souligner l'hypocrisie de leur dévotion. Dans *Tartuffe*, lorsque le faux dévot aperçoit Dorina dans 3.2, il fait la demande suivante à son serviteur :

> Tartuffe *perceiving Dorina*
> *Tartuffe*. Lay up my Hair-cloth and my discipline[86]

Comme celui de Molière, le Tartuffe de Medbourne ordonne à son serviteur de ranger sa haire et sa discipline, comme s'il venait tout juste de conclure ses dévotions. Les deux dramaturges

[85] Julie Sanders, « Lacy, John (c. 1615–1681), playwright and actor », *Oxford Dictionary of National Biography*, 2004, en ligne, 22 sept. 2025. https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-15856 ; Payne, *The Business of English Restoration Theatre, 1660-1700*, p. 244.

[86] Matthew Medbourne, *Tartuffe, or the French Puritan* (Londres : Printed by H. L. and R. B for James Magnus at the Posthouse in Russel-street near the Piazza in Covent Garden, 1670), 3.2, p. 28.

se gardent bien de le montrer en pleine action, suggérant ainsi que la mortification à laquelle Tartuffe prétend s'adonner est d'autant plus feinte. L'hypocrisie de l'action de Tartuffe est également soulignée par la didascalie, laquelle insiste sur le fait que, loin de se mortifier pour son édification, Tartuffe ne se montre dévot que parce qu'il a une spectatrice.



Figure 5 : John Michael Wright, John Lacy*, c. 1668-1670, huile sur toile, Royal Collection Trust, Londres*

Ainsi, ecclésiastiques catholiques et dévots puritains sont signifiés sur scène par des habits, objets religieux et coiffures immédiatement reconnaissables. Ils partagent également quelques traits communs, comme la couleur sombre de leurs vêtements et les cheveux courts. Mais ce qui rapproche le plus les personnages d'ecclésiastiques catholiques et de dévots

puritains, ce sont les détails vestimentaires et objets théâtraux qui, dans le contexte de la pièce et avec les précisions apportées par les didascalies, signifient le trait essentiel que la plupart partagent : l'hypocrisie.

b. Traits physiques

Sur le plan physique, les personnages catholiques et puritains sont également signifiés par des signes clairs, mais cette fois complètement opposés. Là où Frère Dominic dans *The Spanish Fryar* incarne le *topos* du *barrel belly*, le Testimony de *Sir Courtly Nice* est qualifié de « chose frêle et cacochyme qui ne peut rien supporter[87] ». Bien que le texte de *Sir Courtly Nice* ne comporte pas de mention de la voix de Testimony et que l'on ne dispose pas de sources quant au jeu de Thomas Gillow, son premier interprète[88], il est tentant d'imaginer que son physique chétif était accompagné d'une voix aigrelette, autre stéréotype associé aux puritains dans la satire à partir des années 1590[89]. En ce qui concerne Frère Dominic, les descriptions imagées données par les autres personnages dédoublent et redoublent les signes visuels déjà mentionnés dans l'analyse de l'imprimé représentant Anthony Leigh dans le rôle :

> Pedro. I met a reverend, fat, old, gouty Fryar;
> With a Paunch swoln so high, his double Chin
> Might rest upon't: A true Son of the Church;
> Fresh colour'd, and well thriven on his Trade,
> Come puffing with his greazy bald-pate Quire,
> And fumbling o'er his Beads [...][90]

Et

> Serv. There's a huge fat religious Gentleman coming up, Sir, he saies he's but a Fryar, but he's big enough to be a Pope; his Gills are as rosie as a Turkey-Cock; his great Belly walks in state before him like an Harbinger; and his gouty Legs come limping after it: Never was such a Tun of Devotion seen[91].

[87] « the weak ricketty thing can endure nothing. » John Crowne, *Sir Courtly Nice: or, It Cannot Be* (Londres : Printed by H. H. Jun. for R. Bently, in Russel-street, Covent-Garden, and Jos. Hindmarsh, at the Golden-Ball over against the Royal Exchange in Cornhill, 1685), 1.1, p. 3.

[88] John Crowne, *John Crowne's* Sir Courtly Nice*: A Critical Edition*, dir. Charlotte Bradford Hughes (La Haye : Mouton & Co., 1966), p. 27.

[89] Holden, *Anti-Puritan Satire, 1572-1642*, p. 118.

[90] Dryden, *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery*, 1.1, p. 3.

[91] *Ibid*., 2.3, p. 21. La différence de forme entre les deux citations, la première en vers et la seconde en prose, s'explique par le fait que la pièce est composée de deux intrigues imbriquées, la première, dont fait partie Pedro, étant sérieuse et tenant de la tragicomédie, tandis que la deuxième, dont fait partie le serviteur, tient de la comédie.

Les descriptions de Pedro et du serviteur mentionnent des éléments physiques déjà présents chez Anthony Leigh, comme son ventre proéminent qui précède son arrivée comme un prologue ouvre une pièce (« Paunch swoln », « huge fat religious Gentleman » et « great Belly »), son double menton (« double Chin »), sa tonsure (« greazy bald-pate »), ou encore sa démarche claudicante due à la goutte (« gouty Fryar » et « his gouty Legs come limping after [his great Belly] »). La solennité de la fonction cléricale se voit traitée de façon burlesque et l'effet comique produit par le personnage repose en partie sur ce décalage entre le sujet et son traitement stylistique. Les caractéristiques physiques ridicules de Frère Dominic, déjà visibles par le public à travers le costume et la performance d'Anthony Leigh, sont également données à entendre par le texte. Mais les portraits de Frère Dominic ne se contentent pas de répéter ce qui est déjà visible sur scène. Ils prennent des traits physiques humains, facilement contrefaits par un acteur, et les exagèrent jusqu'à atteindre un extrême qui le rapproche du corps grotesque tel que défini par Bakhtine :

> À la différence des canons modernes, le corps grotesque n'est pas démarqué du restant du monde, n'est pas enfermé, achevé ni tout prêt, mais il se dépasse lui-même, franchit ses propres limites. L'accent est mis sur les parties du corps où celui-ci est soit ouvert au monde extérieur, c'est-à-dire où le monde pénètre en lui ou en sort, soit sort lui-même dans le monde, c'est-à-dire aux orifices, aux protubérances, à toutes les ramifications et excroissances : bouche bée, organes génitaux, seins, phallus, gros ventre, nez. Le corps ne révèle son essence, comme principe grandissant et franchissant ses limites, que dans des actes tels que l'accouplement, la grossesse, l'accouchement, l'agonie, le manger, le boire, la satisfaction des besoins naturels[92].

Dominic correspond en tous points à la description effectuée par Bakhtine. L'accent mis sur son ventre disproportionné et ses jambes goutteuses donne à voir non seulement le « principe grandissant » du corps humain, mais aussi les excès dont il est coupable à travers le motif farcesque de la gloutonnerie et de sa conséquence, la goutte. Tout dans son physique l'éloigne de la spiritualité qu'il prétend incarner, il est inlassablement ramené au corps charnel et à ses excès dans une inversion typiquement carnavalesque. L'apparence de Dominic est d'ailleurs si marquante que même déguisé en frère mendiant, Lorenzo est incapable de se faire passer pour lui et se fait immédiatement démasquer par Gomez :

> Gom. [...] Father Dominic is shrunk in the wetting two yards and a half about the Belly: what are become of those two Timber-loggs that he us'd to wear for Leggs, that stood strutting like the two black Posts before a door? I am afraid some bad body has been setting him over a Fire in a great Cauldron, and boil'd him

[92] Mihaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Trad. Andrée Robel (Paris : Gallimard, 1970), p. 35.

> down half the quantity for a Receipt: this is no Father Dominic, no huge, over-grown Abbey-lubber; this is but a diminutive sucking Fryar: as sure as a Gun now, Father Dominic has been spawning this young, slender Anti-christ[93].

La comparaison des jambes de Dominic à deux poteaux encadrant une porte fait déjà écho à l'ouverture du corps décrite par Bakhtine, mais Gomez va encore plus loin dans la suite de la réplique. En accusant Dominic d'avoir engendré le « jeune et mince antéchrist » qui se fait passer pour lui, Gomez ouvre encore plus le corps grotesque de Dominic, l'associant explicitement tant à l'ingestion qu'à l'expulsion. Les portraits redoublent et amplifient la portée comique des traits physiques de Dominic, venant ainsi se superposer à l'image créée par Anthony Leigh, qui sert alors de socle à partir duquel se déploie l'imagination des spectateurs, façonnée par les descriptions faites par les autres personnages.

Les traits physiques de Dominic l'associent aux fonctions corporelles basses et aux thèmes farcesques du sexe et de la gloutonnerie. Loin d'être l'apanage de la figure du religieux paillard, ces caractéristiques se retrouvent chez nombre d'autres personnages comiques clownesques, notamment chez le Falstaff de Shakespeare, que certains critiques comme Kristen Poole considèrent comme une représentation dramatique de la figure historique de John Oldcastle, l'un des précurseurs de la Réforme[94]. Mais le physique grotesque des figures de religieux catholiques relève d'une variation bien établie déjà à la Restauration sur le *topos* du *barrel belly.* Transformé en « ventre religieux » dans le poème *Das Narrenschiff* (*La Nef des fous*) de Sebastian Brandt, publié en 1494, le *barrel belly* devient un instrument privilégié de satire anticatholique :

> [I]t was monastic excess that provoked the most biting satire. Alexander Barclay's translation of Sebastian Brant's *Narrenschiff*, published twice in England – in 1509 and again in 1517 – captured in text and woodcut the overindulgence of the monks and friars, in which the religious stomach, the 'barrel belly', becomes the essence and the very symbol of the corruption and decay of the original religion[95].

Dans *The Spanish Fryar*, les connotations religieuses du ventre proéminent de Dominic sont soulignées par les autres personnages. Ces derniers emploient le champ lexical du catholicisme et, plus largement, de la religion pour décrire l'embonpoint de Dominic dans des métaphores

[93] Dryden, *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery*, 3.1, p. 32.
[94] Kristen Poole, *Radical Religion from Shakespeare to Milton: Figures of Nonconformity in Early Modern England* (Cambridge : Cambridge University Press, 2000), p. 21.
[95] Sophie Murray, « Dissolving into Laughter: Anti-Monastic Satire in the Reign of Henry VIII » dans *The Power of Laughter and Satire in Early Modern Britain*, dir. Mark Knights et Adam Morton (Woodbridge : Boydell Press, 2018), p. 41.

comme « he's big enough to be a Pope » et « a Tun of Devotion ». À travers ses traits physiques, le personnage de Dominic se voit ainsi rattaché à une longue tradition de satire anticatholique.

Si la correspondance entre les traits physiques des religieux catholiques paillards et leurs défaillances morales et spirituelles est évidente, il n'en va pas de même pour les dévots puritains qui semblent construits autour de paradoxes, comme l'explique Kristen Poole :

> The early modern image of the puritan was one of competing stereotypes: while accusations of antinomianism spurred legends of unbounded gastronomic and libidinous desires, the stricter reformers' moral prohibitions against weekend festivities conferred upon them a reputation as killjoys. In satiric representations, the puritan body can be either open or closed, grotesque or classical[96].

Selon Poole, le corps puritain grotesque est celui de Falstaff, qui s'inscrit dans les représentations satiriques des puritains comme des clowns rebelles héritées de la controverse de Martin Marprelate[97]. À l'opposé, la maigreur des puritains du corpus figure leur ascétisme et leur prétendu rejet des plaisirs terrestres. Mais leurs désirs charnels sont l'un de leurs traits distinctifs et l'une des expressions les plus claires de leur hypocrisie. Contrairement au religieux catholique paillard dont l'apparence physique révèle la véritable nature, les puritains ressemblent à ce qu'ils prétendent être et qui est déjà source de comique, comme il a été montré. Leur hypocrisie doit alors être signifiée autrement que par un décalage entre ce qu'ils prétendent être et leur apparence. Dans son adaptation du *Tartuffe* de Molière, Medbourne traduit la description que donne Dorine de Tartuffe comme étant « Gros et gras, le teint frais, et la bouche vermeille[98] » par « He's fresh and fair, always a good stomack[99] ». Medbourne choisit de supprimer l'adiposité de Tartuffe tout en conservant son appétit. La conversion de Tartuffe en puritain semble donc passer également par une transformation physique. Dans le cas de Testimony, cette correspondance entre le physique et le prétendu ascétisme permet de donner une dimension comique supplémentaire au personnage : si son physique ne révèle pas la gourmandise et la débauche exprimées par son discours, c'est parce qu'il peine à assouvir ses désirs charnels. Testimony n'est pas seulement un hypocrite, mais un hypocrite raté.

Les personnages masculins associés au fait religieux présentent donc des traits physiques saillants qui, comme les habits, objets théâtraux et coiffures évoqués plus haut, les rendent immédiatement identifiables. Une première distinction entre personnages masculins et féminins apparaît ici. Dans le corpus, les éléments physiques grotesques ayant trait au genre de la farce

[96] Poole, *Radical Religion from Shakespeare to Milton*, p. 60.
[97] *Ibid.*, p. 21. Pour un résumé de la querelle de Marprelate, voir le chapitre 6 (p. 352).
[98] Molière, *Le Tartuffe, ou l'Imposteur*, I, 4, v. 234.
[99] Medbourne, *Tartuffe, or the French Puritan*, 1.4, p. 6.

et au carnavalesque sont principalement réservés aux hommes. Les religieuses, au contraire, sont décrites comme attirantes : dans *The Assignation*, Aurelian parle bien de « pretty magpies », et les actrices qui jouaient les religieuses, Mary Knep dans le rôle d'Hippolita et Rebecca Marshall dans le rôle de Lucretia, étaient connues pour leur charme. Pepys décrit Mary Knep comme suit : « Knipp [*sic*], who is pretty enough; but the most excellent, mad-humoured thing, and sings the noblest that ever I heard in my life[100] » ; et Rebecca Marshall était l'une des actrices les plus populaires des années 1660-70, rendue célèbre par ses rôles d'amante tragique passionnée[101].

c. Théâtralité de l'habit religieux : le cas du déguisement

Comme le montre l'exemple issu de *The Spanish Fryar* cité plus haut dans lequel Lorenzo se déguise en religieux pour tenter de se faire passer pour Frère Dominic, les personnages faisant partie du clergé ne sont pas les seuls à porter des habits religieux dans le corpus. Outre Lorenzo, le principal exemple d'un personnage se déguisant en ecclésiastique est celui du duc dans *The Law Against Lovers*. Dans l'acte 1, le duc décide de rester afin d'observer le gouvernement d'Angelo. Pour ce faire, il demande à Frère Thomas non seulement de lui prêter un habit, mais aussi de lui apprendre à se comporter en « vrai frère », transformant son travestissement en véritable jeu de rôle :

> *Duke*. [...] And to behold how he does rule, I will,
> As if I were a brother of your order,
> Visit both Prince and people. Therefore, I pray,
> Supply me with the habit, and instruct me how
> I may in person a true friar seem[102].

La fonction d'ecclésiastique devient ici un rôle, facilement endossable avec le bon costume et quelques indications de jeu. Le duc se comporte en acteur. Son jeu de rôle participe activement à la progression de l'intrigue et structure la trame de la pièce par la théâtralité en y introduisant le dédoublement d'un personnage. Georges Forestier nomme ce processus « pénétration du

[100] Samuel Pepys, *Diary of Samuel Pepys*, s. d., entrée du 6 décembre 1665, en ligne, 20 déc. 2024. https://www.pepysdiary.com/.

[101] Elizabeth Howe, *The First English Actresses: Women and Drama, 1660-1700* (Cambridge : Cambridge University Press, 1992), p. 147.

[102] William Davenant, *The Law Against Lovers* dans *The Works of Sr. William Davenant* (Londres : Printed for T. N. Herringman, at the Sign of the Blew Anchor in the Lower Walk of the New Exchange, 1673), 1.1, p. 279.

théâtre par le théâtre[103] », à différencier du théâtre dans le théâtre, qui implique un dédoublement de la structure dramatique[104]. Cette notion de jeu de rôle se retrouve également chez les personnages qui sont pourtant de véritables ecclésiastiques. Dans *The Spanish Fryar*, Frère Dominic se donne des indications en aparté pour jouer son rôle de frère :

> Dom. (*aside*.) 'Tis he for certain:—she has sav'd the Credit of my Function, by speaking first; now must I take Gravity upon me[105].

La gravité attendue de la part d'un membre du clergé devient un rôle à endosser pour Dominic, un masque à porter. L'habit religieux semble donc intrinsèquement lié à la notion d'hypocrisie dans toute sa richesse étymologique : à la fois signe qui, par son association à des corps, discours et actions véhiculant des valeurs opposées à celles qui lui sont associées, donne à voir la duplicité des personnages qui le portent, il est également associé à la théâtralité et au rôle d'acteur, ce qui rappelle le sens initial en grec du terme hypocrite, à savoir « celui qui joue un rôle sur scène[106] ». La distinction préliminaire entre hypocrisie et imposture est ici gommée.

Dans *The Assignation*, l'habit de religieuse est également lié à la notion de déguisement. Lorsque Lucretia s'éclipse du couvent pour participer à une mascarade à l'acte 3, son déguisement est étrangement similaire à son habit de religieuse :

> Duke. […] I took exact notice of her Masking habit, and describ'd it to those whom I employ'd to find her. [...] For 'twas extreamly remarkable. I remember very well 'twas a loose long Robe, streak'd black and white, girt with a large Silver Ribband, and the Vizor was a *Moor*'s Face[107].

Comme l'habit de religieuse mentionné plus haut, le déguisement de Lucretia est noir et blanc ainsi que « long et ample ». Une différence notable entre ces deux tenues est le large ruban argent qui se superpose à la robe du déguisement, venant marquer la taille de Lucretia et lui donner une silhouette plus mondaine. À la Restauration en effet les rubans faisaient partie des accessoires particulièrement à la mode qui « étaient noués partout où on le pouvait[108] ». Mais le plus grand écart entre les deux tenues se situe au niveau du visage : déguisée, Lucretia porte un masque qui, contrairement au voile de religieuse, cache son visage et donc son identité. À la

[103] Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, 2e édition augmentée (Genève : Droz, 1996), p. xii.

[104] March, *La comédie anglaise après Shakespeare*, p. 196.

[105] Dryden, *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery*, 2.4, p. 26.

[106] « hypocrisy (n.), Etymology », *Oxford English Dictionary*, s. d., en ligne, 5 juin 2024. https://www-oed-com.ezpupv.scdi-montpellier.fr/dictionary/hypocrisy_n.

[107] Dryden, *The Assignation, or, Love in a Nunnery*, 4.1, p. 40.

[108] « Curls, ribbons, puffs, flounces, and feathers appeared wherever they could find clinging-space ». Barton, *Historic Costume for the Stage*, p. 272.

Restauration, le masque est doublement lié au théâtre : par la tradition théâtrale des masques portés par les acteurs, mais aussi car certaines femmes allaient au théâtre masquées. Le loup porté par les spectatrices, qu'il soit noué derrière la tête ou monté sur une tige et appliqué sur le visage, remplit diverses fonctions. Du point de vue pratique, il permet de protéger le maquillage des dames lors de leurs sorties. Au théâtre, il leur permet également de garder une certaine pudeur en cachant leurs émotions et leurs éventuels rougissements face aux répliques grivoises de nombre de comédies (rougissements qui dénoteraient leur compréhension et donc un potentiel vice moral). Mais le loup est également porté par les prostituées ; et il permet à certaines femmes de rencontrer leur amant en secret[109]. Au fil de la période, le sens connoté par le masque évolue :

> À la fin de la période cependant, la fonction du loup comme révélateur de bonne moralité est inversée. Parce qu'il est l'attribut de la prostituée, et cela durant toute l'époque dite de la Restauration, il en vient progressivement à dénoncer la légèreté des mœurs. De façon peu surprenante, il semble que le théâtre soit le lieu par excellence où s'effectue le brouillage des signes. […] Les spectatrices vertueuses renoncent à se masquer pour ne pas sembler vouloir entrer en compétition avec les femmes de petite vertu, préférant laisser à découvert leur visage, quitte à révéler leurs émotions[110].

Ce brouillage des signes est reflété dans l'épilogue de *Sir Courtly Nice,* dans lequel Crowne souligne la prolifération des masques et la confusion qu'elle engendre :

> Audacious Vizards too, so fast do grow,
> You hardly can the Virtuous from 'em know[111].

La reine Anne en vient même à interdire le port du masque dans les théâtres en 1704, ce qui signe la fin d'une pratique propre à la Restauration anglaise. Dans le cas de Lucretia, c'est avant tout le type de masque qu'elle porte qui est signifiant : il s'agit d'un masque représentant le visage d'un « Maure » ou d'une « Mauresse ». Le personnage joué par Lucretia est aux antipodes de son identité initiale : religieuse catholique, italienne et blanche, elle se transforme en laïque musulmane d'origine arabe. Lucretia joue le rôle d'un personnage qui lui est en tout point étranger.

Ces deux exemples suggèrent donc une forte théâtralité non seulement de l'habit religieux, mais aussi des types religieux qui peuvent être imités et joués. Couplée à l'hypocrisie inhérente à beaucoup de ces personnages, cette théâtralité pose la question de la possible

[109] Styan, *Restoration Comedy in Performance*, p. 112-115.
[110] March, *La comédie anglaise après Shakespeare*, p. 213.
[111] Crowne, *Sir Courtly Nice, or, It Cannot Be*, épilogue.

représentation d'une foi et d'une pratique religieuses authentiques sur la scène de la Restauration[112]. Même le Frère Thomas de *The Law Against Lovers*, qui n'est pas présenté comme hypocrite dans la pièce, est encouragé par le duc à le diriger en tant qu'acteur, à lui enseigner comment imiter sa propre fonction réduite à un ensemble de signes reproductibles par quiconque et donc à participer activement à la théâtralisation de son propre type.

2. *Langage corporel*

Bien que les sources sur les représentations et le jeu des acteurs soient rares, le texte des comédies contient un certain nombre d'indications de jeu à la fois sous la forme d'indications scéniques et dans les dialogues eux-mêmes, ce qu'Anne Ubersfeld appelle des « éléments didascaliques[113] » ou encore des « didascalies internes[114] ». Les textes étant publiés après les premières représentations, il est probable qu'ils reflètent au moins en partie le jeu des acteurs lors de ces représentations. Dans le corpus, le langage corporel des personnages à dimension religieuse est hautement comique, lié à la fois au charnel farcesque, à des échanges carnavalesques de coups et d'injures[115] et à la parodie de pratiques et de rites religieux. Ces procédés de farce et de parodie servent également à signifier l'hypocrisie de ces personnages, ce qui ajoute une dimension comique à ces scènes.

a. *Plaisirs charnels, bas corporel*

Le langage corporel de certains personnages vient renforcer l'aspect farcesque déjà introduit par leur apparence physique. Dans *The Spanish Fryar*, la première chose que fait Frère Dominic lorsqu'il arrive sur scène est de boire ce qui est très probablement une boisson alcoolisée :

> Lor. [...] Come—to our better Acquaintance:—here's a Sovereign Remedy for Old Age and Sorrow.
> *Drinks.*
> Dom. The Looks of it are indeed alluring: I'll doe you reason.
> Lor. Is it to your Palate, Father?
> *Drinks.*

[112] À ce sujet, voir le chapitre 4 (p. 276-280).
[113] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I* (Paris : Belin, 1996), p. 189.
[114] Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, p. 31.
[115] Bakhtine écrit : « Les batailles sanglantes, les déchiquetages, sacrifices dans les flammes, morts, coups, rossées, imprécations, injures sont plongés dans le "temps joyeux" qui donne la mort et la vie, qui interdit à l'ancien de se perpétuer et ne cesse d'engendrer le nouveau et le jeune. » Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, p. 211.

Dom. Second thoughts, they say, are best: I'll consider of it once again.

Drinks.

It has a most delicious Flavour with it. Gad forgive me, I have forgotten to drink your health, Son, I am not us'd to be so unmannerly.

Drinks again[116].

La première action de Dominic sur scène est de boire plusieurs fois, donnant chaque fois une pseudo-justification qui ne trompe personne, dans une séquence qui se structure autour d'un comique de répétition. Comme il a été vu précédemment, les deux portraits de Dominic qui précèdent son apparition l'associent aux plaisirs charnels. Son entrée en scène ne fait que confirmer ce qui avait été annoncé, réalisant ainsi les attentes des spectateurs. L'effet comique est renforcé par le décalage entre l'action de boire, illustration mécaniquement répétitive des désirs démesurés qui animent le personnage, et les pratiques et valeurs spirituelles auxquelles il prétend adhérer. La scène de beuverie est d'ailleurs précédée d'un échange qui fait ressortir l'ampleur de ce décalage :

Lor. Welcome, Father.

Dom. Peace be here: I thought I had been sent for to a dying man; to have fitted him for another world.

Lor. No, Faith, Father, I was never for taking such long journeys. Repose your self, I beseech you, Sir, if those spindle Legs of yours will carry you to the next Chair.

Dom. I am old, I am infirm, I must confess, with Fasting.

Lor. 'Tis a sign by your wan Complexion, and your thin Jouls, Father. Come—to our better Acquaintance [...][117]

Dominic justifie son infirmité par l'inverse de sa véritable cause : ce n'est pas un excès de jeûne qui le fait claudiquer mais bien la goutte, conséquence d'un excès de bonne chère et d'alcool. Lorenzo ne s'y trompe d'ailleurs pas, et sa description de Dominic comme ayant « de petites jambes frêles », « le teint terne et les bajoues émaciées » s'oppose directement à l'image construite à travers les portraits mentionnés plus haut et – au moins lors des représentations de 1680 et 1689 – à la présence physique d'Anthony Leigh. Le ton rieur de Lorenzo fait écho au rire du public : trahi par son apparence physique et son langage corporel, Dominic a beau tenter de maintenir l'illusion, son discours ne trompe personne.

La scène de beuverie n'est d'ailleurs pas la seule fois où Dryden emploie le comique de répétition pour permettre au langage corporel de Dominic de trahir ses véritables désirs. À l'acte 4, Lorenzo l'accuse d'aimer les « douces jeunes femmes », ce à quoi Dominic répond :

[116] Dryden, *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery*, 2.3, p. 22.
[117] *Ibid*.

> Dom. Away, away; I do not love 'em;—phau; no,— *spits*. I do not love a pretty Girl;—you are so waggish;— *spits again*[118].

Loin d'exprimer le dégoût ou de constituer un geste performatif d'engagement de la parole, le crachat semble ici être la manifestation physique du désir de Dominic : la simple mention de jeunes femmes lui donne l'eau à la bouche. Le langage corporel comique de Dominic a encore une fois trait aux désirs charnels, aux fluides corporels, à la « soupe biologique primordiale[119] » selon la formule de Georges Minois.

La figure du religieux catholique paillard n'est pas la seule à être associée aux désirs charnels à travers un comique de répétition. Dans *Sir Patient Fancy* d'Aphra Behn (1678), pièce adaptée de quatre comédies de Molière dont *Le Malade imaginaire* (1673), le personnage éponyme est un bourgeois puritain plaçant une confiance aveugle en la compétence des médecins charlatans qui peuplent la pièce. Dans 4.3, Behn compose une scène hautement farcesque – qui n'est présente dans aucune de ses sources – dans laquelle Sir Patient tente de raconter à sa femme à quel point Isabella est tombée dans la luxure tout en buvant une bouteille de « Mirabilis ». Son discours est constamment interrompu par les gorgées qu'il boit, et la didascalie « *Drinks* » n'apparaît pas moins de dix-sept fois. Comme son homologue catholique Frère Dominic, Sir Patient, loin de respecter la modération et la sobriété qu'il prêche, se gave d'un breuvage qui s'avère en plus être une potion de charlatan.

Sir Patient n'est pas le seul dévot puritain du corpus dont le langage corporel trahit les excès. Dans le *Tartuffe* de Medbourne comme dans celui de Molière, le désir de Tartuffe pour Elmire/Elmira est exprimé par des didascalies décrivant ses gestes et offrant un canevas à partir duquel les acteurs peuvent développer des jeux de scène comiques : « He presses her hand », « Puts his hand upon her knees » ou encore « Draws back her Chair, and he approaches his »[120]. Enfin, Hothead, l'anglican de *Sir Courtly Nice*, n'est pas non plus épargné par les réalités de la biologie humaine puisqu'il admet d'emblée à l'acte 1 suer lorsqu'il voit un fanatique, ce qui n'est pas sans ironie au vu de ses propres tendances radicales.

Certaines religieuses de *The Assignation* sont également associées à la chair à travers des gestes physiques. C'est notamment le cas d'Hippolita, l'une des deux religieuses dont la pièce suit les aventures amoureuses, mais qui – contrairement à son homologue Lucretia – a déjà professé ses vœux définitifs et n'est pas noble. Ses amours avec le page Ascanio, qui est décrit comme n'étant même pas encore un homme, font office de contrepoint à l'intrigue plus noble

[118] *Ibid*., 4.1, p. 45.
[119] Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision* (Paris : Fayard, 2000), p. 137.
[120] Medbourne, *Tartuffe, or the French Puritan*, 3.3, p. 30.

qui suit les amours de Lucretia, religieuse novice et membre de la famille du Pape, et du Prince Frederick, fils du duc de Mantoue. À l'acte 3, Hippolita enjoint le page Ascanio à enlever ses gants pour qu'ils puissent se toucher les mains :

> Hip. O, Brother, a hand in a Cloyster, is fare like flesh in Spain, 'tis delicate, because 'tis scarce. You may be satisfy'd with a hand, as well as I am pleas'd with the Courtship of a Boy.
> Asca. You may begin with me Sister, as Milo did, by carrying a Calfe first, you may learn to carry an Oxe hereafter: In the mean time produce your hand, I understand Nuns-flesh better than you imagine: give it me, you shall see how I will worry it.
> *She gives her hand.*
> Now Could not we thrust out our lips, and contrive a Kiss too?
> Hip. Yes, we may; but I have had the experience of it: it will be but half flesh, half Iron.
> Asca. Let's try however
> Hip. Hold, Lucretia is here[121].

La didascalie désigne un geste physique, mais sa formulation convoque le sens figuré de « donner sa main », celui du sacrement du mariage, qui entre en contradiction avec les vœux prononcés par Hippolita, ce qui est déjà source de comique : vœux ou non, Hippolita semble bien décidée à épouser Ascanio. De plus, la portée symbolique et religieuse du geste d'Hippolita est dévoyée par le désir charnel qui motive la scène. Ascanio réduit la main d'Hippolita à de la « chair de nonne » et promet de la palper généreusement, excitant ainsi l'imagination des spectateurs et orientant définitivement la scène vers le charnel plutôt que le spirituel. Même le lieu du couvent perd sa charge spirituelle. La grille du couvent n'est pas conçue comme une barrière symbolique représentant le vœu de chasteté d'Hippolita et est à peine un obstacle physique, les mains et les lèvres pouvant passer à travers les barreaux (ce avec quoi Hippolita semble être familière). Seule la peur d'être découverte retient Hippolita d'aller plus loin qu'une pression des mains.

Bien que l'exemple d'Hippolita soit parlant, il convient de relever que Lucretia, l'autre religieuse amoureuse de la pièce, est traitée complètement différemment, tout comme Isabella dans *The Law Against Lovers*. Les entrevues entre Lucretia et son prétendant Frederick se limitent au badinage, aucun contact physique n'a lieu entre eux et leurs sous-entendus sont plus amoureux que graveleux. La résolution de la pièce est heureuse pour ce couple, ce qui n'est pas le cas pour Hippolita et Ascanio : ce dernier refuse la proposition d'Hippolita de quitter le couvent et de l'épouser. Dans *The Assignation,* la conclusion heureuse par le mariage est réservée aux personnages nobles.

[121] Dryden, *The Assignation, or, Love in a Nunnery*, 3.1, p. 21.

De manière générale, le langage corporel des personnages à dimension religieuse semble avoir trait à la farce. Il les associe aux désirs charnels et aux réalités de la biologie humaine, dont l'écart avec les valeurs spirituelles qui devraient être celles des personnages rend ces scènes d'autant plus comiques et souligne l'hypocrisie constitutive de ces figures. Cependant, comme l'exemple de Lucretia le montre, tous les personnages à dimension religieuse ne possèdent pas ces caractéristiques. À l'exception de son statut de religieuse, Lucretia semble correspondre en tous points au type de la *witty gentlewoman* de la *comedy of manners* de la Restauration. Les types religieux présentent donc une certaine plasticité, s'hybridant parfois avec d'autres figures typiques de la comédie de la Restauration.

b. Violence et victimisation

Le corps des personnages à dimension religieuse est source de violence dans les pièces du corpus, qu'elle vienne d'eux ou leur soit infligée. Dans *Sir Courtly Nice*, l'opposition entre Hothead, anglican radical, et Testimony, dévot puritain, s'établit en partie sur l'axe de la violence. L'onomastique du nom « Hothead » et les nombreuses menaces proférées par le personnage soulignent son impulsivité et sa violence qui s'exprime principalement à l'encontre de Testimony. Hothead va jusqu'à le saisir à la gorge à l'acte 2 : « *takes Test. by the throat*[122] ». Bien que Testimony tente de se rebeller à l'acte 3 en s'armant d'une épée, le duel entre les deux personnages est avorté et la violence présagée pendant la pièce est réalisée à la toute fin, Testimony se faisant frapper à coups de poings et de pieds par Hothead : « *beats and kicks Tes*[123] ». Cette bastonnade farcesque fait de Testimony l'un des personnages châtiés à la fin de la pièce, l'un des boucs-émissaires, ce que l'on pourrait appeler un « personnage-obstacle » selon la formule de Philip Stewart. Par « personnage-obstacle », Stewart désigne les personnages qui, dans la structure des comédies, s'opposent à la résolution finale heureuse – il peut s'agir d'un père autoritaire, d'un prétendant non désiré, d'une rivale jalouse, etc. – et doivent donc être écartés pour parvenir à cette résolution[124]. Au niveau structurel, c'est par leur bannissement (et éventuelle réintégration dans un grand rassemblement final qui évite le pathétique du rejet) ou leur réforme qu'a lieu la catharsis comique des pièces[125]. Dans le cas de Testimony cependant, l'interprétation du bannissement final du « personnage-obstacle »

[122] Crowne, *Sir Courtly Nice, or, It Cannot Be*, 2.2, p. 15.
[123] *Ibid*., 5.4, p. 59.
[124] Philip Stewart, « De la catharsis comique », *Littératures classiques*. 27.1 (1996) : p. 184.
[125] *Ibid*. Pour une analyse plus développée du dénouement des pièces et de la notion de catharsis comique, voir le chapitre 6 (p. 340-355).

apparaît plus complexe. La violence exercée sur Testimony au fil de la pièce et la bastonnade finale précédant sa sortie de scène sont le fait d'un personnage que Derek Hughes qualifie de « tout aussi ridicule et bigot[126] » que Testimony. Ce dernier n'est pas rejeté par les personnages dont le bonheur vient conclure la pièce, mais par son *alter ego* anglican, lui aussi force d'opposition au bonheur des jeunes gens tout au long de la pièce, qui quitte la scène à la suite de Testimony pour partir à la recherche d'autres fanatiques à bastonner :

> Bell. So Cousin now *I* have done with spyes—you may follow your own business, if you have any—
> Hot. Business? Yes *I* have business, and will have business as long as there is a *Fanatick* in the Kingdom, and so farewell—
> *(Ex.)*[127]

Ce bannissement final n'est pas seulement le fait d'un personnage tout aussi ridicule qui finit lui-même par quitter la scène ; il intervient en outre après la résolution heureuse : Bellguard, l'employeur de Hothead et Testimony, a déjà accepté que sa sœur Leonora épouse l'homme de son choix. L'obstacle ayant déjà été levé, le frère amadoué, le bannissement de Testimony n'est donc plus nécessaire à la résolution heureuse de la pièce et à la catharsis comique. Cette scène entre Testimony et Hothead vient clore la comédie. Elle se déroule devant les autres personnages, qui l'observent. Ces deux personnages ne font donc pas seulement partie des principaux opposants au bonheur des jeunes gens ; ils semblent aussi constituer à eux seuls une intrigue enchâssée suivie à la fois par le public et par les personnages, intrigue dont les aspects violents et farcesques sont une source essentielle de comique dans la pièce.

Le mouvement inverse se produit dans *Tartuffe*, où le personnage éponyme tend à retenir la violence qu'Orgon voudrait déchaîner :

> Org. Ha! do you refuse you Rogue, and call him names?
> Lend me a stick — pray do not hinder me.
> Tartuffe *holds him.*
> Go, Sirrah, get you gone out of my house,
> And never come agen within these doors[128].

Contrairement à Molière, qui se contente de signaler qu'Orgon s'adresse à Tartuffe lorsqu'il dit « Ne me retenez pas » mais ne précise pas le geste effectué par Tartuffe, Medbourne explicite par une didascalie l'attitude adoptée par son Tartuffe. Ce dernier retient physiquement Orgon,

[126] « Testimony and Hothead, an equally ridiculous and bigoted Puritan and Anglican ». Derek Hughes, *English Drama, 1660-1700* (Oxford : Clarendon Press, 1996), p. 320.
[127] Crowne, *Sir Courtly Nice, or, It Cannot Be*, 5.4, p. 59.
[128] Medbourne, *Tartuffe, or the French Puritan*, 3.6, p. 36.

faisant barrière de son corps afin d'endiguer la violence qui menace d'éclater. Tartuffe joue la victime sacrificielle dont le corps subit le châtiment du père afin d'épargner le fils. Mais encore une fois, le contexte de la pièce et la nature hypocrite du personnage viennent corrompre la dimension symbolique du geste : Tartuffe prétend se soucier de Damis alors même qu'il est la source de la colère injuste d'Orgon envers son fils.

Enfin, dans *Sir Patient Fancy* d'Aphra Behn, le personnage éponyme n'est pas victime mais auteur de violence. Il profère les mêmes menaces envers la petite Fanny que son homologue moliéresque envers Louison lorsqu'elle refuse de lui raconter l'entrevue entre Cléante et Angélique dont elle a été témoin. Comme Argan, Sir Patient menace de la fouetter :

> Sir Pat. Huzy huzy—I will have thee whipt most unmercifully: Nurse fetch me the Rod[129].

> ARGAN. *Il prend une poignée de verges :* Oh çà, je m'en vais vous faire voir quelque chose, moi[130].

Mais dans la comédie de Behn, la violence de Sir Patient est immédiatement endiguée par Fanny, qui s'excuse et lui dit tout. Sir Patient se contente de demander qu'on lui amène son bâton, il n'a même pas à s'en saisir pour que Fanny cède. Au contraire, dans la pièce de Molière, Argan prend lui-même ses verges et va jusqu'à saisir Louison pour la fouetter. La scène est plus longue, et la violence n'est interrompue que parce que Louison « contrefait la morte ». La violence d'Argan/Sir Patient est toujours présente chez Behn, mais elle est atténuée. Sir Patient est du côté de ceux qui infligent la violence, mais dont la portée est réduite en comparaison de sa source.

Ainsi, contrairement au langage corporel des ecclésiastiques catholiques qui traduit avant tout leurs désirs charnels, le corps des dévots – et notamment des dévots puritains à la Restauration – semble être lié à la violence. Ils peuvent se situer à différents niveaux sur le spectre de la violence, d'auteurs à victimes, mais victimes apocryphes dont la persécution est source de comique plus que de pathétique. Néanmoins, dès lors qu'il est question de violence, les pièces touchent à l'ambivalence entre comique et sérieux. Dans chacune de ces séquences, les pièces pourraient basculer dans la comédie grinçante, le théâtre sérieux, voire même la tragédie selon les choix de mise en scène et de jeu effectués. Une violence similaire se retrouve d'ailleurs dans la seule tragédie du corpus. Au début de l'acte 5 de *The Libertine*, le trio de libertins, Don John, Don Antonio et Don Lopez, brûlent un couvent et tentent de violer quatre

[129] Aphra Behn, *Sir Patient Fancy* (Londres : Printed by E. Flesher for Richard Tonson and Jacob Tonson [etc.], 1678), 3.1, p. 61.
[130] Molière, *Le Malade imaginaire,* dans *Œuvres complètes*, dir. Georges Forestier et Claude Bourqui, vol. II, Pléiade (Paris : Gallimard, 2010), II, 8.

religieuses anonymes (qui ne sont d'ailleurs pas mentionnées dans les *dramatis personae*). Les femmes parviennent à s'enfuir, mais la scène constitue l'apogée de l'horreur suscitée par les actions de Don John et précède directement la scène finale, celle de son châtiment. Toutefois, comme le montrera l'analyse de la scène, dans *The Libertine* aussi, la violence est source d'ambivalence générique (*cf. infra* p. 126-131).

c. Proxémique : détournements et anti-rites

Par leur attitude corporelle, leurs gestes, la distance qu'ils maintiennent entre eux ou encore leurs regards, les personnages et les comédiens qui les incarnent structurent l'espace qu'ils habitent, produisant ainsi du sens. Introduite par l'anthropologue américain Edward T. Hall au début des années 1960, la notion de proxémique renvoie à l'étude de ce mode de structuration de l'espace humain. Appliquées au théâtre par des spécialistes comme Patrice Pavis, cette notion et la méthodologie qui lui est associée permettent d'observer comment les distances et les relations entre les personnages sont codées spatialement et d'analyser les conséquences esthétiques et idéologiques de cet encodage[131].

Le corpus met en scène plusieurs gestes à connotation religieuse qui structurent les relations entre les personnages et sont détournés, voire renversés, jusqu'à transformer les rites auxquels ils sont associés en anti-rites. J'emprunte la notion d'anti-rite à Florence March, qui qualifie de la sorte les « substituts parodiques » remplaçant le rituel du mariage dans la comédie de la Restauration[132]. Le plus fréquent de ces gestes est l'agenouillement, à la fois défini comme une « attitude spontanée » de celui qui veut « marquer son adoration, son imploration ou son repentir » et comme un geste faisant partie de la liturgie chrétienne[133], comme l'illustre Frère Dominic dans *The Spanish Fryar* lorsqu'il prétend avoir été « rendu estropié à force de s'agenouiller trop souvent[134] ». Dans l'Angleterre de la Restauration, l'inclusion de l'agenouillement dans la liturgie de l'Église d'Angleterre ne fait cependant pas l'unanimité. Divers courants non-conformistes considèrent l'agenouillement comme une relique du catholicisme qui ne devrait pas faire partie de la liturgie d'une Église réformée. Comme les absences répétées aux offices religieux, le refus de s'agenouiller devient un marqueur

[131] Patrice Pavis, « Proxémique », *Dictionnaire du théâtre* (Paris : Armand Colin, 2019), en ligne, 26 janv. 2024. https://www.cairn.info/dictionnaire-du-theatre--9782200623340-p-545.htm.

[132] Florence March, « La mise en scène du mariage dans la comédie de la Restauration : vide rituel et anti-rites », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles,* 62 (2006) : p. 51-66.

[133] Dom Robert Le Gall, « Agenouillement », *Dictionnaire de liturgie* (Chambray-lès-Tours : CLD, 1987).

[134] « making what haste my Limbs would suffer me, that are crippl'd with often kneeling. » Dryden, *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery*, 5.2, p. 79.

d'identification des non-conformistes lors des périodes de répression, en particulier lors du retour en force du camp *tory* à partir de mars 1681[135]. Pourtant, au sein même du conformisme, les usages locaux varient d'une paroisse à l'autre ; certains croyants refusent de s'agenouiller pour recevoir l'eucharistie sans pour autant rejeter le reste de la liturgie et de la doctrine officielles[136]. La génuflexion concentre donc des enjeux confessionnels forts à la Restauration tout en illustrant l'instabilité et l'absence d'uniformisation des pratiques religieuses, y compris au sein de l'Église d'Angleterre.

Dans le corpus, l'agenouillement est utilisé plusieurs fois en signe d'imploration, notamment par les personnages féminins. Dans *The Law Against Lovers*, Isabella, religieuse novice, ne s'agenouille pas devant Dieu mais devant Angelo afin de tenter de le convaincre d'épargner son frère. Ce n'est d'ailleurs pas Isabella qui s'agenouille d'elle-même, mais Lucio qui la pousse à le faire :

> *Luc*. Give it not over so! to him again:
> Kneel down before him; y'are too cold[137].

Davenant adapte la réplique du Lucio de *Measure for Measure* en la réduisant. Là où dans le texte de Shakespeare, Lucio décrit tout un processus de plaidoirie dont l'agenouillement n'est qu'un des composés, Davenant concentre tout dans cette seule action :

> Lucio. *[Aside to ISABELLA]* Give't not o'er so: to him again, entreat him;
> Kneel down before him, hang upon his gown:
> You are too cold; if you should need a pin,
> You could not with more tame a tongue desire it:
> To him, I say[138]!

Dans Shakespeare comme dans Davenant, la proxémique définit une relation verticale entre les personnages, dont la signification est plurielle. En termes sociaux, elle témoigne de la hiérarchie de genre et de la relation de pouvoir entre Angelo et Isabella. Elle signifie aussi la soi-disant supériorité morale et spirituelle d'Angelo sur Isabella. Au niveau psychologique, elle donne à voir le chantage auquel a recours Angelo qui exige la soumission d'Isabella à ses désirs en échange de la vie de son frère. Lucio encourage d'ailleurs l'interprétation érotique de la position

[135] John Spurr, *The Restoration Church of England, 1646-1689* (New Haven et Londres : Yale University Press, 1991), p. 212.
[136] *Ibid.*, p. 205-07.
[137] Davenant, *The Law Against Lovers*, 2.1, p. 285.
[138] William Shakespeare, *Measure for Measure*, dir. J.W. Lever, coll. « The Arden Shakespeare » (Londres : Methuen & Co., 1965), 2.2.43-7.

suggestive dans laquelle se trouve Isabella en commentant « To him, he will relent, I feel him coming[139] », expression également présente dans *Measure for Measure* et dont l'Oxford English Dictionary atteste le double-sens évocateur à partir de 1604, date des premières représentations de la pièce de Shakespeare[140]. La dimension religieuse du geste, enfin, signale un anti-rite. L'onomastique révèle la nature illusoire de la prétendue supériorité spirituelle d'Angelo : de l'ange il glisse vers le diable, signifié à travers le nom de Lucio (Lucifer, l'ange déchu), qui participe à établir la relation verticale de domination entre Angelo et Isabella. Ce glissement actualise la directive donnée par Lucio quelques répliques plus haut :

> *Luc*. Go to Lord Angelo, and let him know,
> When virgins sue, men give like Gods;
> But when they weep and kneel, no pow'r has then
> So much of devil in't as not to yield[141].

En refusant la requête d'Isabelle et en la faisant chanter, Angelo prouve qu'il n'appartient pas au domaine du divin, mais du malin. La mention du diable constitue d'ailleurs un ajout de la part de Davenant, qui a pour effet d'expliciter l'inversion haut-bas déjà suggérée dans la pièce de Shakespeare. Cette inversion dévoie le sens chrétien de l'agenouillement qui devient non seulement un anti-rite, mais aussi un jeu de scène métathéâtral dans lequel Lucio ne joue pas le rôle de directeur de conscience, mais de directeur d'acteur.

Dans *Tartuffe*, Mariana tente d'implorer son père à genoux de l'envoyer au couvent plutôt que de la marier à Tartuffe :

> Mar. Dear Sir, in Heavens name that knows my grief,
> *Kneels*[142].

Bien que touchant, l'agenouillement ne suffit pas à faire changer d'avis Orgon, qui rejette les supplications de sa fille, l'enjoint à se relever et lui dit que si elle a pour vocation la religion, ce mariage non désiré est le parfait moyen pour elle de se mortifier. Le seul dont l'agenouillement fonctionne sur Orgon est évidemment Tartuffe, qui s'en sert à outrance, notamment dans 3.6 lorsque Damis accuse Tartuffe d'être un hypocrite :

---

[139] Davenant, *The Law Against Lovers*, 2.1, p. 287.
[140] « Come, v. meanings, etymology and more », *Oxford English Dictionary*, en ligne, 12 jan. 2026, II.iv.21. https://www.oed.com/dictionary/come_v.
[141] Davenant, *The Law Against Lovers*, 1.1, p. 281.
[142] Medbourne, *Tartuffe, or the French Puritan,* 4.3, p. 44.

Tartuffe. [...] *Addressing himself to Damis.*
Speak, my good Child, say that I am perfidious,
A Reprobate, a Thief, a Murderer:
Heap on me names yet more detestable,
I will not contradict; I deserve all.
This ignominy on my knees I'le suffer
He kneels, Orgon presently raises him.
[...]
Org. Silence you Rogue! ah, my dear brother rise.
[...]
Tartuffe. Let him alone, Sir, upon my knees
Kneels.
I beg his pardon.
Org. Fie, Brother! rise—
You see his goodness, Sirrah[143].

Encore une fois, Medbourne explicite ce que le texte de Molière laisse à la discrétion de l'acteur. Medbourne ajoute les deux didascalies indiquant que Tartuffe s'agenouille, ainsi que celle signalant qu'Orgon le relève. À la fin du passage cité, Medbourne supprime également le conditionnel utilisé par Tartuffe dans le texte de Molière :

TARTUFFE. Laissez-le en paix. S'il faut à deux genoux
Vous demander sa grâce…
ORGON, *à Tartuffe*. Hélas ! vous moquez-vous[144] ?

Dans le texte de Medbourne, l'agenouillement de Tartuffe et la réponse immédiate d'Orgon qui le relève sont explicités et systématisés. La scène développe un comique de répétition qui donne une dimension mécanique à un geste au départ pieux, le tournant en ridicule. La proxémique montre ici la tension entre les deux personnages dont la relation oscille entre la verticalité de la domination et l'horizontalité de l'égalité, ce qui donne à voir le nœud de l'intrigue : c'est parce qu'Orgon nivelle systématiquement la relation initialement verticale entre Tartuffe et lui que l'hypocrite se retrouve en position de force et manque de peu d'usurper sa place au sein du foyer familial. Dans *The Law Against Lovers* comme dans *Tartuffe*, l'agenouillement est donc intrinsèquement lié à l'hypocrisie des personnages puritains et au danger qu'ils représentent lorsqu'ils deviennent détenteurs de l'autorité patriarcale, qu'il s'agisse de celle du prince ou du père de famille.

[143] *Ibid*., 3.6, p. 35.
[144] Molière, *Le Tartuffe, ou l'Imposteur*, III, 6, v. 1115-1116.

Dans *The Spanish Fryar*, l'agenouillement est directement lié à un rite catholique qui est détourné à des fins amoureuses. Frère Dominic et Elvira miment une scène d'absolution afin de camoufler le fait que Dominic agit comme messager de Lorenzo, le soupirant d'Elvira :

> Elvi. I'll kneel down, Father, as if I were taking Absolution, if you'll but please to stand before me.
> Dom. At your peril be it then. I have told you the ill Consequences; & *liberavi animam meam*. —Your Reputation is in danger, to say nothing of your Soul. Notwithstanding, when the Spiritual means have been apply'd, and fails: in that case, the Carnal may be us'd.—You are a tender Child, you are; and must not be put into Despair: your Heart is as soft and melting as your Hand.
> *He strokes her face; takes her by the hand; and gives the Letter*[145].

La proxémique est ici vectrice de péripétie. Le rite religieux se voit ainsi détourné, devenant moteur de l'action dramatique. La didascalie interne contenue dans la réplique d'Elvira transforme cette scène en théâtre dans le théâtre et tourne le rite de l'absolution en anti-rite. Plutôt que d'absoudre les péchés, le rite sert ici justement à permettre à Elvira de commettre le péché d'adultère. Sa fonction est donc renversée. Dominic, quant à lui, justifie de participer à cette comédie en invoquant des arguments spécieux sur lesquels je reviendrai lorsque seront abordés les discours (I.4). Cette dimension métathéâtrale, les justifications données par Dominic ainsi que la rupture entre la représentation visuelle du rite et le renversement de son sens font de cette scène une satire de la confession et de l'absolution catholiques, décriées par les tenants de la réforme[146] et souvent représentées comme des moments de transgression charnelle entre le confesseur et sa fille spirituelle dans la satire anticatholique[147]. Qu'il soit catholique ou puritain, l'agenouillement semble donc appartenir à la grammaire comique et satirique des pièces du corpus.

L'intrigue sérieuse de *The Spanish Fryar* donne également à voir un rite religieux qui, à première vue, ne semble pas être un anti-rite. La pièce s'ouvre sur une discussion entre deux personnages qui expliquent la situation politique dans laquelle se trouve le royaume : un général maure menace d'envahir le pays car la reine, Leonora, a refusé sa main après qu'il a aidé le père de cette dernière à usurper le trône. La conversation précède l'entrée en scène de Leonora, à la suite d'une procession ayant pour but d'implorer Dieu de leur accorder la victoire face aux Maures :

---

[145] Dryden, *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery*, 2.4, p. 27.

[146] Pierre Gisel et Lucie Kaennel, dir., « Confession des péchés », *Encyclopédie du protestantisme* (Paris : Presses universitaires de France, 2006).

[147] Laurence Lux-Sterritt, « The Scandalous Nun: Anti-Catholic Representations of English Nuns in Exile in the Seventeenth Century » dans *Anti-Catholicism in Britain and Ireland, 1600-2000: Practices, Representations and Ideas,* dir. Claire Gheeraert-Graffeuille et Geraldine Vaughan (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2020), p. 155-156.

A Procession of Priests and Choristers in white, with Tapers, follow'd by the Queen and Ladies, goes over the Stage: the Choristers singing.

Look down, ye bless'd above, look down,
Behold our weeping Matron's Tears,
Behold our tender Virgins Fears,
And with success our Armies crown.

Look down, ye bless'd above, look down:
Oh! save us, save us, and our State restore;
For Pitty, Pitty, Pitty, we implore;
For Pitty, Pitty, Pitty, we implore.

The Procession goes off[148]

La procession religieuse traverse la scène, occupant momentanément l'espace sonore et visuel et plaçant les autres personnages dans le rôle d'observateurs. Elle a pour fonction de montrer le pouvoir de la reine qui, entourée de ses fidèles, domine l'espace scénique le temps d'une traversée. Mais elle est aussi le signe de l'impuissance de la reine, forcée d'implorer le soutien divin comme dernier espoir face à la menace d'une défaite. Cependant, l'ambivalence de la procession ne s'arrête pas là. Cet acte de foi qui, à première vue, paraît sincère est discrédité par les commentaires de Pedro, qui soulignent l'hypocrisie de la reine usurpatrice et l'inutilité de la procession :

Pedro. […] She usurps the Throne; keeps the old king in Prison; and, at the same time, is praying for a Blessing: Oh Religion and Roguery, how they go together[149]!

Et

Pedro. By my computation now, the Victory was gain'd before the Procession was made for it; and yet it will go hard. But the Priests will make a Miracle on't[150].

Pedro associe la religion à la gredinerie et accuse implicitement les prêtres de faire de simples coïncidences des miracles servant à renforcer leur autorité religieuse. La procession religieuse est présentée comme un acte hypocrite et spirituellement inutile dont la véritable fonction est d'asseoir le pouvoir d'imposteurs. Encore une fois, la signification du rite religieux est renversée, transformant ce dernier en anti-rite.

[148] Dryden, *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery*, 1.1, p. 4-5.
[149] *Ibid*.
[150] *Ibid*.

Cette fonction purement performative du rite et du geste religieux se retrouve dans *Tartuffe*, où la dévotion de Tartuffe est mise en scène et attire l'attention de toute l'assemblée :

> Org. Had you but seen him as I found him first,
> His humble posture would have won your love:
> Once at's devotion, he did plant himself,
> With such a pious Aspect right against me,
> Darting his prayers to heav'n with such a zeal,
> As did attract the eyes of all the Church,
> And lowly prostrate on the ground did kiss it:
> What else he did was suitable to that:
> And at my coming forth he got before me,
> On purpose to present me holy-water[151]

Tartuffe fait de la prière un jeu d'acteur qui capte le regard de ses spectateurs et donne une impression de dévotion absolue. Sa posture, pourtant identique à celle du Tartuffe catholique de Molière, rappelle la satire anti-puritaine dans laquelle les yeux roulant vers le ciel deviennent un signe d'identification des puritains[152].

Ainsi, dans le corpus, tous les rites et gestes religieux sont détournés, voire dévoyés, et transformés en anti-rites. Ils signifient l'hypocrisie de ceux qui y recourent et participent à la structuration des relations entre les personnages, de l'intrigue, ainsi que de la dimension spatiale des pièces qui sera étudiée plus avant dans le chapitre 2. Les gestes et rites religieux ainsi que, de manière plus générale, le langage corporel des personnages à dimension religieuse sont caractérisés par le rabaissement et le renversement des valeurs, deux mouvements emblématiques du carnavalesque. Dans l'Angleterre de la première modernité, ce motif familier devient progressivement indissociable de la satire religieuse[153]. Mais dans le corpus, le retour rassurant à l'ordre établi qui caractérise le carnavalesque selon Bakhtine se voit remis en question par la circularité et l'absence de clôture des pièces, comme le montrera le chapitre 6. Les corps religieux mis en scène dans le corpus participent donc à la construction des personnages et des relations que ceux-ci entretiennent, de l'intrigue des pièces, de leur dramaturgie, ainsi que d'un discours satirique dont les cibles et l'intensité restent à analyser. L'apparence et le langage corporel des personnages masculins sont également intrinsèquement

[151] Medbourne, *Tartuffe, or the French Puritan*, 1.5, p. 8.
[152] Holden, *Anti-Puritan Satire, 1572-1642*, p. 118.
[153] Hornback, « Staging Puritanism in the Early 1590s », p. 32.

liés à la farce, venant diversifier la grammaire comique des pièces et nourrir leur ambivalence générique.

3. Désignations et portraits

Selon Anne Ubersfeld, « le personnage *parle*, et, parlant, il dit de soi un certain nombre de choses que l'on peut comparer à ce que d'autres disent de lui[154] ». Les deux sous-parties à venir, respectivement intitulées « Désignations et portraits » et « Discours » ont pour but de confronter les discours *sur* les personnages à dimension religieuse aux discours *par* ces mêmes personnages afin d'analyser la constellation discursive qui participe à la construction de leur identité dramatique.

À la lecture, le premier discours participant à cette création est celui des paratextes, et notamment des *dramatis personae*. À l'exception de *Sir Courtly Nice* et *Tartuffe*, les pièces du corpus ne mentionnent pas l'hypocrisie ou l'imposture des personnages. Dans *The Law Against Lovers*, les véritables ecclésiastiques sont mentionnés sous les noms de « Francisca, a nun » et de « Friar Thomas », indiquant leur appartenance au clergé. Aucune mention n'est faite des tendances puritaines d'Angelo, qui est simplement décrit comme « [the Duke's] deputy ». Fait étonnant, Isabella est désignée comme « sister to Claudio », mais aucune mention n'est faite de son statut de religieuse novice. Dans *The Assignation*, Sophronia est décrite comme « Abbess of the *Torr'di Specchi* », Lucretia comme « a Lady design'd to be a Nun », et Hippolita comme « a Nun ». Enfin, dans *The Spanish Fryar*, Dominic est présenté comme « the Spanish Fryar » éponyme. Les *dramatis personae* semblent donc indiquer plus volontiers le statut social des personnages que leurs inclinations morales, et il est plus facile d'y reconnaître les personnages appartenant au type de l'ecclésiastique qu'à celui du faux dévot. Les seules pièces à mentionner l'hypocrisie zélée de certains de leurs personnages sont les deux dont la distribution n'inclut pas d'ecclésiastiques. Dans *Sir Courtly Nice*, Hothead est présenté comme « A cholerick Zealot against Fanaticks », tandis que Testimony est défini comme « A Canting Hypocritical Fanatick ». L'onomastique du nom de Testimony est également signifiante. Dès son avènement, la satire dramatique anti-puritaine se saisit du goût de certains puritains pour les noms issus de l'Ancien Testament et la parodie, les affublant de noms de vertus, de pratiques ou de figures bibliques les rendant instantanément identifiables[155] : Zeal-of-the-Land dans *Bartholomew*

[154] Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p. 103.
[155] Holden, *Anti-Puritan Satire, 1572-1642*, p. 106.

Fair, Ananias Gogle dans *The Roundheads*, Mrs. Saintly dans *Limberham, or The Kind Keeper*, ou encore Tickletext dans *The Feign'd Curtezans*, pour ne citer que quelques exemples. Le nom de Testimony, littéralement « témoignage », fait figure de nom étiquette qui participe à la typification du personnage caractéristique de la satire[156]. Il fait référence aux récits de conversion relatés par certains puritains, qui servaient la double fonction de prouver le statut d'élu des orateurs et d'édifier leurs pairs[157]. Le cas de *Tartuffe* est particulier puisque l'édition originale ne comprend plus la page qui indiquait les *dramatis personae*. Cependant, étant donné la proximité que Medbourne conserve avec le Tartuffe de Molière, il n'aurait pas été surprenant que Medbourne conserve une liste des personnages similaire à celle de Molière, et désigne donc son Tartuffe par une appellation proche du « Faux Dévot » de Molière. Bien que ces *dramatis personae* donnent des indications pertinentes aux spectateurs pour identifier la nature des personnages qu'ils vont rencontrer, leur importance à la Restauration est à relativiser : les textes étant publiés après les premières représentations, la plupart des lecteurs y avaient accès après avoir déjà vu ces personnages sur scène. Un autre élément de discours plus signifiant dans le cadre de la représentation est le procédé du portrait, qui intervient souvent avant l'entrée en scène du personnage et qui a pour fonction d'aiguiser la curiosité des spectateurs tout en leur donnant une image mentale du personnage, laquelle influence leur perception lorsque ce dernier apparaît.

a. « their faces, Dresses, Names are jests » : fonctions du portrait

Déjà mentionné avec les portraits pour le moins graphiques de Frère Dominic dans *The Spanish Fryar*, le procédé du portrait précédant l'entrée en scène d'un personnage se retrouve également dans d'autres pièces du corpus. Dans *Sir Courtly Nice*, Testimony et Hothead sont l'objet de portraits verbaux de la part de Leonora, qui saisit les amorces tendues par Violante pour dépeindre les deux extrémistes religieux comme absolument ridicules :

> Vio. Why? what are they?
> Leo. Two, that will agree in nothing but one anothers confusion. The one is a poor Kinsman of ours, so fierce an Enemy to Fanaticks, that he cou'd eat no other meat; and he need no other Fire than himself to roast 'em, for he's always in aflame when he comes near 'em, his Name is Hot-head.
> Vio. And I warrant thee the other is a Fanatick.

[156] Sophie Duval et Marc Martinez, *La satire : littératures française et anglaise* (Paris : Armand Colin, 2000), p. 195.
[157] Francis J. Bremer, « "To Tell What God Hath Done for Thy Soul": Puritan Spiritual Testimonies as Admission Tests and Means of Edification », *The New England Quarterly,* 87.4 (2014) : p. 665.

Leo. Oh! a most Zealous Scrupulous one; with a conscience swadled so hard in its Infancy by strict Education, and now Thump'd and Cudgel'd so sore with daily Sermons and Lectures, that the weak ricketty thing can endure nothing.
Vio. Certainly these two, must make you sport.
Leo. Oh! their faces, Dresses, Names are jests. The Fanatick's Name's Testimony[158].

À quelques répliques près, la pièce s'ouvre sur ces portraits, qui sont immédiatement suivis de l'entrée en scène des deux sujets. Leonora suit ici la mode du portrait verbal en vogue dans les salons du XVIIe siècle, dont la scène des portraits dans *Le Misanthrope* II,4 est une représentation célèbre. La scène du *Misanthrope* est d'ailleurs reprise par Wycherley dans *The Plain Dealer* (1676). Cet exercice de rhétorique visant à faire briller l'orateur aux dépens du modèle dont le portrait est brossé fait partie des pratiques des *wits* qui cultivent l'art du discours. En tant que convention dramatique, la scène caractérise d'entrée de jeu la portraitiste Leonora comme une *truewit* et les modèles portraiturés comme des *witwouds* (imposteurs qui prétendent avoir de l'esprit mais se leurrent) ou des *witlesses* (sots entièrement dénués d'esprit), selon la typologie de la *comedy of manners* esquissée par Congreve dans l'épître dédicatoire de *The Way of the World* et reprise par nombre de critiques[159]. Avant même leur arrivée sur scène, Hothead et Testimony sont donc annoncés comme étant des bouffons dont les querelles incessantes sont une source essentielle de divertissement pour les *wits* de la pièce et bientôt pour le public. Ces portraits semblent ainsi remplir une fonction programmatique : annonciateurs de la nature comique farcesque de ces personnages, ils attisent la curiosité et l'imagination des spectateurs et les prédisposent au rire.

Dans les cas où le ridicule n'est pas la caractéristique prédominante du personnage, le portrait peut participer à créer de la tension. Si Angelo n'est pas annoncé comme étant puritain dans les *dramatis personae*, son portrait par Lucio à la fin de l'acte 1 (quasiment identique à celui présent dans *Measure for Measure*) fait vite comprendre au public que l'obstacle principal de la pièce sera Angelo lui-même :

Luc. [...] Lord Angelo now rules; a man whose blood
Is very snow-broth, one who never feels

[158] Crowne, *Sir Courtly Nice, or, It Cannot Be*, 1.1, p. 3.
[159] « For this Play had been Acted two or three Days, before some of these hasty Judges cou'd find the leisure to distinguish betwixt the Character of a Witwoud and a Truewit. » William Congreve, *The Way of the World* (Londres : Jacob Tonson, 1700), épître dédicatoire. Parmi les critiques qui ont participé à la démocratisation de cette typologie, on peut notamment citer Kathleen M. Lynch, *The Social Mode of Restoration Comedy* (Londres : Macmillan and co, 1926) ; Thomas Hikaru Fujimura, *The Restoration Comedy of Wit* (Princeton : Princeton University Press, 1952) ; ou encore Jean Dulck, Jean Hamard, et Anne-Marie Imbert, *Le théâtre anglais de 1660 à 1800* (Paris : Presses Universitaires de France, 1979).

The wanton motions of the sense; but does
Rebate and blunt his natural edge
With morals, Lady. He studies much,
And fasts[160].

Le portrait brossé par Lucio dépeint Angelo comme un véritable puritain dont l'austérité motive le gouvernement strict et autoritaire, contribuant ainsi à la montée de la tension dramatique au cœur de la pièce. Ce portrait inscrit également Angelo dans la tradition du puritain rabat-joie et trouble-fête dans la veine de Malvolio, que Kristen Poole oppose à la figure du puritain clownesque incarnée par Sir Toby Belch[161].

Dans *Tartuffe*, les portraits semblent remplir une fonction avant tout explicative. Les longs développements de Cleanthes dans 1.5 opposent le portrait qu'Orgon brosse de Tartuffe à la véritable dévotion, explicitant ainsi la fausseté de ce dernier. Il en va de même avec le discours de Dorina dans 2.2 qui oppose l'hypocrisie perceptible dans le portrait qu'Orgon fait de Tartuffe à « l'humble procédé de la Dévotion[162] ». Ce ne sont pas directement les portraits brossés par Orgon mais les réactions des autres personnages à ces portraits qui permettent de révéler l'imposture de Tartuffe. La présence de ces scènes, qui sont une traduction directe du texte français datant de 1669, peut s'expliquer par l'histoire turbulente du Tartuffe de Molière. Pièce interdite en 1664, largement modifiée et interdite de nouveau en 1667 après une seule représentation avant d'être de nouveau autorisée en 1669, les controverses qui entourent *Tartuffe* expliquent que Molière ait choisi non seulement de transformer l'hypocrisie de Tartuffe en imposture[163], mais aussi de l'expliciter en présentant une image positive de la dévotion qui contraste avec la fausse dévotion de son personnage titre.

Ainsi, les portraits de figures religieuses sont présents dans quasiment toutes les pièces du corpus. Ils remplissent des fonctions diverses : aiguiser la curiosité et l'imagination des spectateurs, créer de la tension ou donner une grille de lecture pour interpréter ces personnages et ceux qui les décrivent. Ce traitement du portrait péjoratif n'est pas réservé aux personnages à dimension religieuse. Il les rapporte à une convention dramatique qui permet de classifier les personnages et, dans le cas des comédies de la Restauration, de désigner les *truewits* par rapport

[160] Davenant, *The Law Against Lovers*, 1.1, p. 280-281.
[161] Poole, *Radical religion from Shakespeare to Milton*, p. 9.
[162] « The humble process of Devotion. » Medbourne, *Tartuffe, or the French Puritan*, 2.2, p. 16.
[163] Pour un historique complet des controverses qui entourent la pièce, voir sa notice dans Molière, *Œuvres complètes* II. Forestier et Bourqui retracent notamment l'évolution de Tartuffe d'un directeur de conscience hypocrite, dont le comportement faisait la satire de la dévotion même, à un imposteur intéressé par la fortune d'Orgon, vecteur d'une satire plus générale. Ils insistent sur l'ambivalence entre ces deux incarnations du personnage qui brouille la cohérence de la pièce.

aux *witlesses* et *witwouds*. Quelle que soit leur fonction, les portraits répétés des personnages à dimension religieuse ont pour effet de rendre ces derniers présents alors même qu'ils ne sont pas en scène. Ils sont énonciateurs tout aussi bien que sujets des discours qui composent la pièce ; leur présence imprègne la pièce, la nourrit et la structure.

b. Épithètes colorées, éloges et ironie

En tant que sujets de discours, les personnages à dimension religieuse sont désignés par de nombreuses appellations qui dessinent un spectre allant de l'éloge, parfois ironique ou paradoxal, à l'insulte. Dans *The Law Against Lovers*, Frère Thomas est appelé « Holy Father » et « pious sir » par le duc et Angelo décrit Isabella comme étant vertueuse[164]. Ces quelques épithètes élogieuses semblent être les seules véritablement positives du corpus. Dans les autres pièces, l'identité de l'énonciateur et la situation d'énonciation en font des appellations trompeuses dont les spectateurs saisissent instantanément l'ironie. Dans *Tartuffe*, Pernelle qualifie Tartuffe de « humble Saint[165] », ce que le spectateur, déjà familiarisé avec l'imposture de Tartuffe et l'aveuglement de Pernelle en cette fin d'acte 3, interprète de façon ironique. Dans *The Spanish Fryar*, Elvira se félicite d'avoir un confesseur qui contribue aussi volontiers à ses aventures extraconjugales et le qualifie de « véritable guide » spirituel :

> Elvi. This Fryar is a comfortable man! He will understand nothing of the Business; and yet does it all.
> Pray Wives and Virgins, at your time of need,
> For a True Guide, of my Good Father's breed[166].

Ici, contrairement à l'exemple précédent, l'ironie est volontaire de la part de l'énonciatrice qui formule un éloge paradoxal, défini comme « mise en œuvre d'un décalage » par Patrick Dandrey :

> Ces règles, ce génie, pour le dire tout de suite et en un mot, relèvent d'une esthétique et d'une éthique de la dissonance. Le genre ou, de manière plus large, le tour d'écriture pseudo-encomiastique procède en effet de la mise en œuvre facétieuse ou satirique, didactique ou ludique, bouffonne ou zététique, d'un décalage : le décalage entre un discours emphatique régulier, ayant toutes les apparences du conformisme, et la thèse ou l'objet qui s'y trouve loué en dépit de l'évidence, de la logique et de l'opinion couramment admises — ou simplement contre toute attente[167].

---

[164] Davenant, *The Law Against Lovers*, 1.1, p. 279 ; 2.1, p. 287.
[165] Medbourne, *Tartuffe, or the French Puritan*, 3.9, p. 38.
[166] Dryden, *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery*, 2.4, p. 28.
[167] Patrick Dandrey, *L'Éloge paradoxal de Gorgias à Molière* (Paris : Presses Universitaires de France, 1997), en ligne, 30 janv. 2024, introduction. https://doi-org.ezpupv.scdi-montpellier.fr/10.3917/puf.dandr.1997.01.

Le passage à la forme versifiée effectué par Elvira renforce d'autant plus la nature paradoxale de son éloge : dans les comédies de l'époque, la forme versifiée est principalement employée dans les prologues et épilogues, dans le cadre de la citation de textes poétiques qui contribuent à montrer la culture et l'à-propos du *wit*, ou encore à la fin d'un acte en guise de mots de clôture qui résument ce qui a été prouvé au fil de la pièce (traditionnellement que l'amour et la jeunesse triomphent). La forme versifiée fait donc encore davantage résonner la réplique d'Elvira comme une parodie de morale orientée vers le public, dont la dimension subversive est d'autant plus forte qu'à la Restauration, ce dernier est aussi féminin.

Au-delà de ce type d'épithètes ironiques et d'éloges paradoxaux, le corpus regorge d'insultes lancées aux personnages à dimension religieuse auxquelles ces derniers répondent volontiers par d'autres insultes. Dans *The Spanish Fryar*, Dominic se fait traiter de « False Apostle » par Gomez, ainsi que de « parcel of holy Guts and Garbidge » puis de « Son of a Church » dans le même dialogue, de « Judas Iscariot », de « hypocritical rogue » et de « holy Vermin that in houses prey »[168]. L'imaginaire religieux déployé dans les insultes fait leur originalité et contribue à leur dimension ludique. Les insultes représentent une partie essentielle du combat verbal qui a lieu entre les personnages sur scène et constituent une source de plaisir pour les spectateurs, qu'il s'agisse des autres personnages de la pièce ou du public. Cependant, l'aspect humoristique de ces scènes et de ces insultes est à nuancer. Dans *Sir Courtly Nice*, Testimony est la cible privilégiée des insultes des autres personnages, en particulier de Hothead, qui le traite de « canker's Rogue », « Dog », « Impudent Rascal », « Sot », « Fanatick Rogue », ou encore « Rascally Fanatick »[169]. En retour, Testimony se contente de le qualifier de « Poor Soul[170] ». Ce déséquilibre, s'il participe à établir le contraste entre la virulence de Hothead et la prétendue retenue de Testimony, place tout de même ce dernier dans une posture de victime, déjà évoquée plus haut au sujet du langage corporel. Bien que le traitement subi par Testimony soit justifié dans le contexte de la comédie (il est, après tout, un fanatique hypocrite dont la présence fait obstacle au bonheur des jeunes gens), la violence verbale et physique dont il est l'objet introduit une touche sinistre dans la comédie. Il n'est pas dit que tous les spectateurs, et notamment ceux éprouvant des sympathies puritaines, aient ri à gorge déployée devant ces scènes[171].

[168] Dryden, *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery*, 2.3, p. 23 ; 2.4, p. 25 ; 2.4, p. 28 ; 3.1, p. 34 ; 3.1, p. 36.

[169] Crowne, *Sir Courtly Nice, or, It Cannot Be*, 1.1, p. 3 ; 2.2, p. 15 ; 4.1, p. 34.

[170] *Ibid*., 1.1, p. 3.

[171] La question de la composition et de la réaction des publics aux pièces est épineuse et fait l'objet de nombreux débats scientifiques. En attendant d'aborder cette question plus en détail dans la deuxième partie de ce travail (*cf. infra* p. 203-210), j'aimerais mentionner une entrée du journal de Pepys dans laquelle il exprime clairement une

En ce qui concerne les dévotes, les épithètes données par les autres personnages ont également la double fonction de les identifier et de s'en moquer. Violante qualifie la vieille tante de « ridiculous peice [*sic*] of Antiquity[172] », Leonora la décrit comme « an old Woman, or rather an old Devil; nay worse than an old Devil, an old Maid[173] », tandis que Hothead l'associe au puritanisme à travers une métaphore mentionnant le Commonwealth :

> Hot. He can't get through this Fellows [the aunt's] narrow Conscience, yet there is room for a whole Common-wealth[174].

La dévotion exacerbée de la vieille tante peine à cacher les appétits sexuels insatisfaits qui la dévorent et que Hothead identifie sans peine :

> Hot. Oh! you'd have him enter'd in your Office?
> Au. What do you mean? obscenely? you are confident You are the first Gentleman that offer'd to say a wanton thing to me.
> Hot. To your great sorrow.
> aside[175].

Le type de la dévote semble ici se conjuguer à celui de la vieille coquette, ce qui renforce la portée comique du personnage et introduit une ambivalence dans son identité dramatique.

À l'opposé du type de la vieille dévote se trouvent les religieuses de *The Libertine* et *The Assignation*, qui sont présentées comme des tentatrices par les protagonistes masculins :

> D. Ant. We went to view the stately Nunnery hard by, and have been chatting with the poor sanctifi'd Fools, till it's dark; we have been chaffering for Nuns-flesh[176].

Et

> Aur. There is yet another more insipid sort of Love and Conversation: as for example, look you there, Sir; the

lassitude vis-à-vis de la satire anti-puritaine : « I to the Fair, and there, at the old house, did eat a pig, and was pretty merry, but saw no sights, my wife having a mind to see the play "Bartholomew-Fayre," with puppets. Which we did, and it is an excellent play; the more I see it, the more I love the wit of it; only the business of abusing the Puritans begins to grow stale, and of no use, they being the people that, at last, will be found the wisest. » *Diary of Samuel Pepys*, entrée du 4 septembre 1668.

[172] Crowne, *Sir Courtly Nice, or, It Cannot Be*, 1.1, p. 6.

[173] *Ibid*., 1.1, p. 2.

[174] *Ibid*., 2.2, p. 16.

[175] *Ibid*.

[176] Thomas Shadwell, *The Libertine: A Tragedy* (Londres : Printed by T. N. for Henry Herringman, at the Anchor, in the Lower Walk of the New Exchange, 1676), 5.1, p. 75.

Pointing to the Nunnery

Courtship of our Nuns. They talk prettily; but, a Pox on'em, they raise our appetites, and then starve us[177].

S'il n'est pas étonnant d'entendre un libertin comme Don Antonio utiliser une image prédatrice comme celle de la « chair de nonne » pour parler des religieuses, il l'est peut-être plus de retrouver la même idée dans la comédie de Dryden. La vision des religieuses comme tentatrices se déploie tout au long de la pièce avec des expressions comme « these Harlotry Nuns[178] » ou encore « you little Divine rogue[179] ». La présence de cette vision prédatrice des religieuses peut s'expliquer par la popularité du *topos* satirique anticatholique de la maison close comme envers du couvent[180], sur lequel je reviendrai dans le deuxième chapitre.

Les épithètes servent donc à identifier et définir les personnages à dimension religieuse et sont source de comique. Comme les portraits, elles permettent d'expliciter la nature hypocrite de certains personnages religieux et d'offrir une grille de lecture au spectateur. Elles ne sont cependant pas dénuées d'ambivalence, comme l'a montré l'exemple de l'insulte, dont la dualité est mise en évidence par Nathalie Vienne-Guerrin dans son étude de l'insulte dans le monde de Shakespeare :

> [T]he same words of abuse can point in different directions and reach different aims. They can be ludic and serious, benevolent and malevolent, benign and lethal, and they can find their place in comic as well as tragic agendas and often both at the same time[181].

Elle poursuit en liant cette ambivalence au monde bakhtinien du carnaval, dans lequel les insultes détruisent et régénèrent en même temps[182]. Cette ambivalence semble donc rapprocher encore plus les personnages à dimension religieuse du carnavalesque déjà évoqué plus haut.

De plus, le foisonnement d'épithètes – comme son absence – mène parfois à une ambivalence dans la caractérisation des personnages. Ici aussi, la distinction préliminaire entre hypocrisie et imposture est effacée. Les distinctions confessionnelles sont parfois également remises en cause par les épithètes employées. Dans *The Law Against Lovers*, Beatrice qualifie la gravité d'Angelo de « cartusienne[183] », adjectif absent de la source shakespearienne et faisant référence à l'ordre des Chartreux, ordre religieux catholique français. Dans la pièce de

[177] Dryden, *The Assignation, or, Love in a Nunnery*, 2.1, p. 9.
[178] *Ibid*., 4.6, p. 56.
[179] *Ibid*., 3.1, p. 24.
[180] Lux-Sterritt, « The Scandalous Nun: Anti-Catholic Representations of English Nuns in Exile in the Seventeenth Century », p. 155.
[181] Nathalie Vienne-Guerrin, *The Anatomy of Insults in Shakespeare's World* (Londres : The Arden Shakespeare, 2022), p. 3.
[182] Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, p. 30.
[183] Davenant, *The Law Against Lovers*, 2.1, p. 283.

Davenant, la gravité d'Angelo apparaît donc à la fois comme puritaine et cartusienne, ce qui semble indiquer que l'identité confessionnelle qu'il adopte pour parvenir à ses fins n'est pas aussi claire qu'à première vue.

4. Discours

Face à l'ambivalence de certaines désignations et à la proximité des insultes réservées aux différents types – les mots « rogue » et « rascal » agrémentés d'adjectifs topiques semblant être utilisés pour toutes les confessions et tous les genres –, il convient de voir si les discours permettent d'effectuer une distinction claire entre les différents personnages associés au fait religieux. La question du *cant*[184] puritain comme expression particulière de l'hypocrisie se pose notamment. Utilisé dans le corpus pour qualifier exclusivement le discours des dévots puritains, le *cant* se traduit-il par des caractéristiques discursives particulières ? Et si oui, en quoi le *cant* puritain diffère-t-il du discours des hypocrites catholiques ? Enfin, le discours des personnages à dimension religieuse est-il nécessairement un discours hypocrite, ou le corpus présente-t-il des exemples de discours dénués d'hypocrisie ?

a. Formes discursives de l'hypocrisie religieuse

Dans les différentes pièces du corpus, l'hypocrisie est souvent signifiée par le décalage entre la teneur des discours des personnages et ce que le spectateur sait et perçoit de ces derniers. L'exemple de Frère Dominic le montre bien : alors même qu'il affirme avoir été « rendu infirme par un excès de jeûne » lors de sa première apparition sur scène, son apparence et les portraits précédant son arrivée prédisposent déjà le spectateur à douter de la véracité de son discours. La posture de défiance du spectateur vis-à-vis du discours de Dominic est ensuite validée par les répliques ironiques du *wit* Lorenzo, qui soulignent le décalage entre les affirmations de Dominic et son apparence révélatrice de son hypocrisie (*cf. supra* p. 74-78). Mais si ce décalage entre discours verbal et signes visuels joue un rôle essentiel dans la mise en scène de l'hypocrisie des personnages à dimension religieuse, cela ne signifie pour autant pas qu'il n'existe pas de marqueurs discursifs de l'hypocrisie, de « rhétorique de l'hypocrisie » pour ainsi dire.

[184] À la suite de Pierre Labrune dans sa thèse sur le *cant* soutenue en 2019, je choisis ici de considérer ce terme comme un intraduisible, et utiliserai donc sa forme anglaise. Pour une discussion sur les possibles traductions du terme et leurs insuffisances, voir Pierre Labrune, « Le siècle des jargons : le "*cant*" dans les querelles religieuses, politiques et esthétiques en Angleterre 1740-1824 » (Thèse de doctorat, Sorbonne université, 2019), p. 11 et p. 16-17.

J'aimerais m'intéresser ici à quatre procédés discursifs comiques qui, dans le contexte d'énonciation des pièces du corpus, fonctionnent comme marqueurs d'hypocrisie : une exagération de la piété qui confine au ridicule, un dévoiement et une trivialisation du vocabulaire religieux, le développement d'arguments à la logique fallacieuse et l'utilisation d'une pseudo langue savante qui sert d'argument d'autorité.

Les hypocrites religieux du corpus expriment régulièrement leur dévotion en termes hyperboliques, ce qui illustre le processus d'amplification au centre du mode satirique[185]. Dans *Sir Courtly Nice*, Testimony hésite à donner l'heure à Bellguard car il n'a pas de montre sous les yeux et se refuse à mentir, peu importe la situation :

> Test. Truly I do believe it is about Four, I cannot say it positively; for I wou'd not tell a Lye for the whole World[186].

L'utilisation du champ lexical de la vérité et de la croyance (« truly », « do believe », « positively », « Lye ») ainsi que l'écho avec l'Évangile selon Matthieu 16, 26 « For what is a man profited, if he shall gain the whole world, and lose his own soul[187]? » dans un contexte quotidien trivial rend ridicule la réplique de Testimony. L'association d'une indication horaire inexacte avec un mensonge qui mène à la perte de l'âme peut à la fois être perçue comme une hyperbole ridicule à laquelle le spectateur a peine à croire, et comme une preuve que Testimony déforme le texte de la Bible. En effet, dans la citation mentionnée plus haut, Jésus vient juste de révéler son ascendance divine à ses disciples et d'annoncer sa mort et sa résurrection à venir. Il demande à ses disciples d'être eux aussi prêts à se sacrifier s'ils choisissent de le suivre, insistant sur la futilité de se raccrocher à l'existence terrestre lorsque le salut de l'âme est en jeu. Outre son caractère hyperbolique, la réplique de Testimony dévoie et trivialise un passage clé de la Bible. Elle indique au mieux une lecture partielle et erronée du texte biblique – ce qui confirmerait son statut de faux dévot étant donné l'importance accordée par la Réforme, et par les puritains, à la lecture des Écritures –, et au pire un mépris volontaire de ces écrits. Que l'on adhère à l'une ou l'autre de ces interprétations, cette réplique exprime toute l'hypocrisie de Testimony, ce qui est encore renforcé par le fait que la référence biblique est tirée d'un chapitre qui parle des Pharisiens, eux-mêmes accusés d'hypocrisie dans l'Évangile selon Matthieu.

Les hypocrites religieux du corpus n'expriment pas uniquement leur dévotion en termes hyperboliques. Le même procédé est parfois utilisé pour parler de leur impiété, avec pour but

[185] Duval et Martinez, *La satire*, p. 197.
[186] Crowne, *Sir Courtly Nice, or, It Cannot Be*, 4.1, p. 34.
[187] Robert Carroll et Steven Prickett, dir., *The Bible. Authorized King James Version with Apocrypha* (Oxford : Oxford University Press, 1997), Matthew 16, 26.

de susciter chez leur interlocuteur une dénégation outragée. C'est notamment la stratégie employée par Tartuffe lorsque Damis tente de convaincre Orgon que Tartuffe a des vues sur Elmira :

> *Tartuffe*. Yes, brother, I am wicked, and a criminal;
> An unhappy sinner, full of impiety;
> The lewdest Villain that was ever bred:
> Each instant of my life is full of stains;
> 'Tis nothing but an heap of filth and sin.
> I see the Heavens by this objected crime
> Wou'd mortifie me for my spiritual pride[188].

Cette tirade, traduction quasi littérale du texte de Molière, combine énumération (« wicked, and a criminal, / An unhappy sinner »), superlatif (« The lewdest Villain »), métaphore (« an heap of filth and sin ») et champ lexical du péché pour former un énoncé hyperbolique dont le comique lié à l'excès met en exergue l'hypocrisie de Tartuffe. Selon Bergson, l'exagération fait partie du procédé de la transposition, qu'il considère comme étant au fondement du comique. Pour reprendre ses propos, « [l]'exagération est comique quand elle est prolongée et surtout quand elle est systématique : c'est alors, en effet, qu'elle apparaît comme un procédé de transposition[189] ». Le discours de Tartuffe remplit les conditions énoncées par Bergson : sa tirade multiplie les procédés d'exagération, prolongeant par là même cette dernière ; et, à l'échelle de la pièce, ce genre d'énoncé hyperbolique est systématiquement formulé comme défense face à la moindre accusation. Testimony, l'autre puritain du corpus, est lui aussi coutumier de ce type d'exagération, qui confine parfois au non-sens :

> Test. They would shew you the great—great sinfulness of sin, that sin is one of the sinfullest things in the whole World.
> Hot. You senceless Rascal, what should be sinful but sin? what should be foolish but a Fool[190]?

Comme le fait remarquer Hothead, la langue de Testimony est redondante, fabriquée à partir d'elle-même (« sin » donnant « sinfulness » puis le néologisme « sinfullest ») et tautologique. Elle fait figure, pour citer Shakespeare, de « monstre qui s'engendre lui-même, et qui naît de lui-même[191] ».

---

[188] Medbourne, *Tartuffe, or the French Puritan,* 3.6, p. 34.
[189] Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Quadrige (Paris : Presses Universitaires de France, 2012), p. 95.
[190] Crowne, *Sir Courtly Nice: or, It Cannot Be*, 1.1, p. 4.
[191] William Shakespeare, *Othello*, dans *Œuvres complètes. Tragédies*, dir. Jean-Michel Déprats, vol. I, Pléiade (Paris : Gallimard, 2002), III, 4, v. 155-156.

La transposition dont parle Bergson n'est pas limitée à la « grandeur » dont il était question avec l'exagération :

> Plus artificielle, mais plus raffinée aussi, est la transposition de bas en haut qui s'applique à la valeur des choses, et non plus à leur grandeur. Exprimer honnêtement une idée malhonnête, prendre une situation scabreuse, ou un métier bas, ou une conduite vile, et les décrire en termes de stricte *respectability*, cela est généralement comique. Nous venons d'employer un mot anglais : la chose elle-même, en effet, est bien anglaise. […] Notons-le en passant : l'intensité de l'effet ne dépend pas ici de sa longueur. Un mot suffira parfois, pourvu que ce mot nous laisse entrevoir tout un système de transposition accepté dans un certain milieu, et qu'il nous révèle, en quelque sorte, une organisation morale de l'immoralité[192].

Dans le corpus, cette transposition de la valeur des choses va à la fois de bas en haut et de haut en bas. En utilisant le lexique religieux pour évoquer des actes répréhensibles ou sexuels, les hypocrites religieux du corpus procèdent à une « organisation morale de l'immoralité » selon la formule de Bergson, qui se rapproche du renversement carnavalesque. Et en utilisant le vocabulaire religieux pour effectuer cette « organisation morale », les hypocrites religieux procèdent à un dévoiement de celui-ci, lequel ne désigne alors plus des croyances spirituelles ou rites sacrés mais des actions basses, charnelles, voire immorales. Testimony fait du rôle des ministres protestants une métaphore sexuelle, qui n'échappe pas à Hothead :

> Test. Our Ministers are powerful Men. Oh! Forsooth I wish
> *to Leo.*
> you were under one of our Ministers; you wou'd find they wou'd pierce you forsooth; they wou'd go to your inward parts.
> Hot. This Rogue is talking Bawdy[193].

Frère Dominic, quant à lui, utilise le mot « charité » pour désigner le pot de vin qu'il reçoit de la part de Lorenzo et va même jusqu'à s'identifier implicitement au fondateur de son ordre :

> Dom. There you hit him: *St. Dominic* loves Charity exceedingly: that Argument never fails with him[194].

Frère Dominic apparaît comme un double immoral de Saint Dominique de Guzmán dont il dévoie les valeurs, ici la charité. L'intrigue comique de *The Spanish Fryar* se clôt sur un ultime dévoiement de la part de Dominic, fraîchement excommunié, qui donne sa « bénédiction » avant d'être poussé hors de scène par une foule :

---

[192] Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, p. 96.
[193] Crowne, *Sir Courtly Nice, or, It Cannot Be*, 1.1, p. 4.
[194] Dryden, *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery*, 2.3, p. 22.

> Dom. Farwell, kind Gentlemen: I give you all my Blessing before I go— May your Sisters, Wives, and Daughters, be so naturally lewd, that they may have no occasion for a Devil to tempt, or a Fryar to pimp for ‘em.
> *[Exit, with a Rabble pushing him*[195].

Comme avec Testimony, la liturgie chrétienne est associée au charnel, et même à une sexualité féminine débridée qualifiée d’obscène. À travers l’inversion des valeurs, la bénédiction de Dominic prend une tournure de malédiction, illustrant l’association entre la figure du diable et celle du frère catholique annoncée par le parallélisme « a Devil to tempt, or a Fryar to pimp for ‘em ».

Les personnages masculins ne sont pas les seuls à malmener le vocabulaire religieux. Dans *The Assignation*, Hippolita trivialise la notion de vœu, laquelle paraît d’autant plus sacrée qu’elle a déjà professé ses vœux de religieuse. Alors qu’elles rentrent du bal masqué à la fin de l’acte 3, Lucretia et Hippolita se retrouvent bloquées devant la grille du couvent car Hippolita en a perdu la clé. Les deux jeunes femmes implorent le ciel de les aider, et Hippolita va jusqu’à formuler la promesse suivante en échange d’une intervention divine :

> Hip. And here I Vow, if I get safe within my Cell, I will not think of Man again these seven years[196].

Non contente de négocier avec le divin et de limiter son vœu dans le temps, Hippolita trouve un moyen de s’y dérober lorsque son vœu est exaucé et que le page Ascanio leur apporte la clé :

> Asca. *Ecce signum*; Here it is for you.
> Hip. O, sweet Brother, let me kiss you.
> Asca. Hands off, sweet Sister; you must not be forsworn: you vow’d you would not think of a man these seven years.
> Hip. Ay, Brother, but I was not so hasty, but I had wit enough to cozen the Saint to whom I vow’d; for you are but a Boy, Brother, and will not be a Man these seven years[197].

En jouant sur les mots et en en respectant la lettre plutôt que l’esprit de ses paroles – ce qui va à l’encontre de ce que prêche un anglican latitudinaire comme John Tillotson[198] –, Hippolita

[195] *Ibid*., 5.2, p. 82.
[196] Dryden, *The Assignation, or, Love in a Nunnery*, 3.3, p. 38.
[197] *Ibid*.
[198] Le courant latitudinaire apparaît au sein de l’Église d’Angleterre après la Restauration et prend de l’ampleur au cours des règnes de Charles II et Jacques II/VII. John Tillotson, l’un de ses principaux instigateurs, est fait archevêque de Cantorbéry en 1691. Les tenants de la mouvance latitudinaire défendent une conception large de l’anglicanisme et de l’Église d’Angleterre (« broad church »), qui admettrait alors une pluralité d’opinions doctrinales et des variations dans les pratiques liturgiques. Dans ses sermons, Tillotson « insiste avant tout […] sur la primauté de l’esprit sur la lettre, sur les dangers qu’il peut y avoir à s’attacher de façon excessive à la religiosité la plus extériorisée et la plus passionnée », professant une modération qui encourage à combattre les

estime pouvoir échapper à la fois au vœu qu'elle a professé et à ses vœux de religieuse. La notion de vœu prend ici un aspect comique qui souligne l'hypocrisie d'Hippolita, disposée à prêter n'importe quel serment pour tourner la situation à son avantage.

La logique discutable d'Hippolita trouve un écho dans un troisième procédé discursif : le développement d'arguments à la logique fallacieuse. Tartuffe et Frère Dominic sont sans conteste les maîtres en la matière. Aussi bien dans Molière que dans Medbourne, Tartuffe justifie son amour pour Elmire/Elmira en « inversant les termes de la tradition mystique[199] », comme l'expliquent Georges Forestier et Claude Bourqui dans leur notice du *Tartuffe, ou l'Imposteur* :

> Tartuffe, s'il se réfère à l'idée selon laquelle le divin se manifeste dans le sensible, ne prétend pas s'élever grâce à la beauté sensible d'Elmire, mais il cherche, dans un mouvement inverse, à justifier par le divin son amour du sensible[200].

Tartuffe utilise une rhétorique religieuse fallacieuse pour convaincre Elmire/Elmira de son amour, ce qui produit un énoncé comique à deux niveaux : sur le plan de la logique fallacieuse que Tartuffe déploie ; et au regard du décalage entre le spirituel et ses intentions tout ce qu'il y a de plus charnelles, lequel contribue ici aussi au dévoiement du vocabulaire religieux.

La même combinaison de procédés comiques se retrouve dans *The Spanish Fryar* où Frère Dominic remet en question la solennité du vœu tout en excusant les intentions adultères d'Elvira (alors que l'amant de cette dernière l'a payé pour les encourager) :

> Dom. A Vow is a very solemn thing: and 'tis good to keep it: —but, notwithstanding, it may be broken, upon some occasions. —Have you striven with all your might against this frailty?
> Elvi. Yes, I have striven; but I found it was against the stream. Love, you know, Father, is a great Vow-maker; but he's a greater Vow-breaker.
> Dom. 'Tis your Duty to strive alwaies: but, notwithstanding, when we have done our utmost, it extenuates the Sin[201].

Par la répétition systématique de la conjonction de coordination pléonastique « but, notwithstanding » Dominic définit arbitrairement des circonstances atténuantes qui viennent saper l'importance des notions religieuses de vœu et de péché, faisant écho à la critique protestante de la pratique de la confession chez les catholiques. Frère Dominic offre un autre

excès des dissidents radicaux, lesquels sont cependant considérés comme faisant partie de l'Église d'Angleterre par les Latitudinaires. Labrune, « Le siècle des jargons », p. 38.

[199] Molière, *Œuvres complètes* II, p. 1382.

[200] *Ibid*.

[201] Dryden, *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery*, 2.4, p. 26.

exemple de logique fallacieuse lorsqu'il tente d'expliquer à Lorenzo la solution qu'il a trouvée pour favoriser ses amours avec Elvira, qui consiste à accuser le mari de cette dernière d'avoir comploté pour assassiner feu le roi :

> Dom. I must confess, 'tis wrongfull *quoad hoc*, as to the Fact it self; but 'tis rightfull *quoad hunc*, as to this Heretical Rogue, whom we must dispatch: he has rail'd against the Church, which is a fouler Crime than the murther of a Thousand Kings; *Omne majus continet in se minus*: He that is an Enemie to the Church, is an Enemie unto Heaven; and he that is an Enemie to Heaven, wou'd have kill'd the King, if he had been in the Circumstances of doing it: so it is not wrongfull to accuse him[202].

La logique fallacieuse de Dominic se déploie à travers un enchaînement de procédés : comme cela a été mentionné dans l'exemple précédent, il utilise des connecteurs logiques pléonastiques, en répétant « quant à cela » en latin puis en langue vernaculaire afin de distinguer la règle générale du cas particulier dans une logique casuistique[203] ; il se sert d'une comparaison hyperbolique qui accorde une importance démesurée à l'Église par rapport au souverain et se rapproche d'un crime de lèse-majesté ; il fait usage d'une expression populaire (« Tout ce qui est plus grand contient en lui ce qui est moindre »), de nouveau en latin, comme argument d'autorité ; et conclut par un syllogisme qui associe les ennemis de l'Église à des régicides. À travers ce raisonnement, Dominic tente de justifier que dénoncer Gomez pour une action qu'il n'a pas commise n'est pas immoral, puisque Gomez l'aurait commise s'il en avait eu l'opportunité. Dominic effectue ici indubitablement un procès d'intention, sophisme s'il en est.

Cet exemple illustre également un autre procédé dans cette rhétorique de l'hypocrisie, à savoir l'utilisation d'une pseudo langue savante qui fait office d'argument d'autorité. La langue de Frère Dominic regorge d'expressions latines employées plus ou moins à propos qu'il associe ostensiblement à son autorité d'ecclésiastique :

> Dom. Hold your peace; are you growing malapert? will you force me to make use of my Authority? your Wife's a well dispos'd and a vertuous Lady; I say it, *In verbo Sacerdotis*[204].

---

[202] *Ibid*., 4.1, p. 49.

[203] Si la casuistique est traditionnellement associée aux jésuites, pour qui elle constituait une méthode essentielle d'enseignement moral théologique (ce que leur reprochaient avec virulence des jansénistes comme Blaise Pascal), dans le corpus, elle n'est pas seulement employée par des personnages catholiques. Dans *The Cheats* (1662, publiée en 1664) de John Wilson, le pasteur non-conformiste Scruple emploie une rhétorique casuiste pour justifier toutes sortes d'actions répréhensibles : voir par exemple 1.5 (p.15), 2.3 (p. 23), ou encore 5.4 (p. 72). Par ailleurs, il est surprenant que le corpus ne mette pas en scène de jésuites, qui étaient pourtant des figures récurrentes dans la satire anticatholique. Le chapitre 4 s'interrogera sur cette absence (*cf. infra* p. 262-263). John Wilson, *The Cheats* (Londres : Printed for G. Bedell, and T. Collins, at the Middle-Temple-Gate; And Cha. Adams at the Talbott, over against St. Dunstans Church in Fleetstreet, 1664).

[204] Dryden, *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery*, 2.4, p. 27.

La locution latine signifiant « dans la parole du prêtre », couplée à la déclaration « je l'affirme », confère quasiment une valeur performative à la phrase qui précède : puisqu'un prêtre le dit, Elvira est nécessairement une femme bien disposée et vertueuse. Ce procédé appartient lui aussi au vocabulaire de la satire, qui « valorise la parole transparente et univoque de l'homme intègre et affecte une valeur négative et un pouvoir corrosif aux discours dissimulés et opaques du scélérat et de l'hypocrite », notamment à travers l'attribution d'une langue jargonnante à ses cibles[205].

Ainsi, ces quatre procédés discursifs – à savoir une exagération de la piété qui confine au ridicule, un dévoiement et une trivialisation du vocabulaire religieux, le développement d'arguments à la logique fallacieuse et l'utilisation d'une pseudo langue savante qui sert d'argument d'autorité – semblent composer la charpente de la rhétorique hypocrite dans le corpus. Cette rhétorique est employée à la fois par les hypocrites et par les imposteurs. Les quatre procédés participent au déploiement d'un comique de mots qui accentue le ridicule des imposteurs et hypocrites religieux et affirme encore une fois leur vitalité comique.

b. Un cant puritain ?

Au vu de la variété des personnages à l'origine des exemples qui viennent d'être analysés, les quatre procédés discursifs identifiés semblent transcender les distinctions confessionnelles. Dans le corpus pourtant, le mot *cant* n'est utilisé qu'en référence à la langue de personnages puritains : le terme n'apparaît que dans *Sir Courtly Nice* et *Tartuffe*. Dès la première édition de la pièce, Testimony est qualifié de « Canting Hypocritical Coxcomb » dans la liste des personnages de *Sir Courtly Nice* et est traité de « canting Coxcomb » à plusieurs reprises, tandis que Tartuffe est accusé de s'adonner au « canting » plusieurs fois dans la pièce de Medbourne. Dès lors, on pourrait supposer une spécificité du discours puritain, qui serait désigné par les auteurs du corpus en termes de *cant*. Or, bien que le sens religieux du mot *cant* apparaisse à la Restauration et soit d'abord utilisé à des fins de critique de l'Interrègne puritain, il se voit vite appliqué à tout discours religieux considéré comme affecté et malhonnête, sans distinction de confession. Le terme *cant* apparaît au cours du XVIe siècle et désigne au départ la langue utilisée par les mendiants et les criminels afin de détrousser les honnêtes gens. *An English Dictionary* de 1677 d'Elisha Coles en donne d'ailleurs la définition suivante : « Canting, the Language of

[205] Duval et Martinez, *La satire*, p. 205.

Rogues and Beggars[206] ». Comme l'explique Pierre Labrune, c'est au cours de la deuxième moitié du XVIIe siècle que le mot acquiert une connotation religieuse :

> [O]n constate un premier glissement de sens du mot au moment de la Restauration. Le désir, dans les cercles royalistes, d'insister sur la nature proprement aberrante de l'épisode cromwélien [*sic*], s'accompagne d'une remise en cause de la langue même des Puritains qui se trouve ravalée au rang d'un simple argot digne des mendiants. Cette spécification du sens de « *cant* » va avoir une fortune considérable tout au long du XVIIIe siècle[207].

Entre 1660 et 1689, le *cant* dans son sens religieux en est donc à ses balbutiements, le terme est néanmoins employé par certains auteurs et prédicateurs. Dryden notamment utilise deux fois ce terme dans son poème satirique *Absalom and Achitophel* (1681) pour désigner la langue des ecclésiastiques que le poème accuse de « subvertir leur fonction de prêtre en participant à des actions impies qui, si elles aboutissaient, inaugureraient le règne de l'homme plutôt que celui de Dieu[208] ». Dans son poème, Dryden ne fait pas uniquement la satire des ministres dissidents, mais s'attaque également au clergé anglican. Selon G. Douglas Atkins, le seul clergé épargné par Dryden est le clergé catholique, ce qui pourrait être interprété comme un signe avant-coureur de sa conversion au catholicisme quelques mois après le couronnement de Jacques II/VII :

> In the context of the widespread belief that Catholic priests had long been engaged in the most sinister plots against the king, the government, and the Protestant religion, Dryden's emphasis in both poems on the Dissenting and Anglican clergy, to the virtual exclusion of the Catholic, seems remarkable[209].

Si Dryden épargne au clergé catholique le terme de *cant*, ce n'est pas le cas de John Tillotson, prêtre anglican latitudinaire et futur archevêque de Cantorbéry qui, dans un sermon de 1688 intitulé « The General and Effectual Publication of the Gospel by the Apostles[210] », explique comment les prédicateurs doivent s'adresser aux foules. Il fait l'éloge d'une langue simple, dépourvue d'artifice, et critique vivement les discours qui ne s'y conforment pas. Pierre

[206] Elisha Coles, « Canting », *An English Dictionary*, *Lexicons of Early Modern English*, dir. Ian Lancashire (Toronto : University of Toronto Press, 2018, [1677]), en ligne, 9 janv. 2024. http://leme.library.utoronto.ca.

[207] Labrune, « Le siècle des jargons », p. 34.

[208] « The churchmen satirized in *Absalom and Achitophel* subvert their priestly function as they participate in, and in some cases guide, unholy actions that would, if successful, usher in the reign of man rather than of God. » Atkins, *The Faith of John Dryden*, p. 45.

[209] *Ibid*.

[210] John Tillotson, *Works*, vol. 4 (Londres : Printed by J. F. Dove, St. John's Square; For Richard Priestley, High Holborn, 1820), p. 358.

Labrune fait l'analyse suivante du troisième point abordé par Tillotson, qui concerne « la fragilité et la débilité des instruments employés par les apôtres pour répandre le gospel[211] » :

> [I]l s'agit de s'opposer tant aux grands mouvements oratoires des calvinistes les plus radicaux et les plus inspirés qu'à l'éloquence fleurie des catholiques et de certains partisans de la *high church*. Le lexique employé est délibérément accessible, il n'y a pas de citations de l'Écriture en grec ou en hébreu, et les oppositions sont clairement formulées de façon binaire. La clarté et la simplicité caractérisant pour Tillotson la prédication apostolique et, partant, la prédication idéale, ont pour conséquence qu'un sermon se doit de parler avant tout à la raison et d'être construit, somme toute, comme une belle démonstration où chaque maillon du raisonnement semble une évidence. L'inspiration des Apôtres, d'une part, ne saurait se comprendre comme une légitimation des transports oratoires des prédicateurs calvinistes. D'autre part, l'origine modeste et la simplicité de leur langue ne peut servir à justifier une certaine pratique de l'équivoque qui, dans l'Angleterre de la fin du XVIIe siècle, est rapidement associée aux perversions catholiques et plus particulièrement jésuites[212].

Ainsi, pour Tillotson, la tendance au *cant* touche avant tout les non-anglicans, qu'ils soient protestants ou catholiques. Bien que les préceptes de Tillotson concernent les sermons, ils résonnent avec le discours des hypocrites religieux du corpus étudié dans la partie précédente. Comme les mauvais prédicateurs dénoncés par Tillotson, les hypocrites religieux du corpus s'emportent, citent des sentences en langue classique et construisent des raisonnements spécieux pour persuader leur victime non pas de croire en Dieu, mais de croire leur performance. Mais là où Tillotson semble distinguer prédication calviniste et catholique, les comédies du corpus emploient les mêmes procédés discursifs pour toutes les confessions.

Ne peut-on alors distinguer aucun écart entre les discours d'hypocrites puritains, anglicans et catholiques au sein du corpus ? Si, mais la distinction se fait plus par l'utilisation de certains mots et des références thématiques et topiques que par des procédés discursifs à proprement parler. Les personnages puritains en particulier sont identifiés par un lexique précis. Comme l'explique Robert Hornback :

> [T]he word "brethren" was commonly used by Puritans to refer to fellow believers in the cause [...] On stage, too, the word "brethren" served as recognizable shorthand for characterizing Puritans[213].

Les pièces du corpus ne dérogent pas à la règle. L'acte 3 de *Tartuffe* se conclut avec Pernelle qui déclare « The Brethren shall rejoyce in Hymns this night[214] ». Cette réplique et la scène

[211] « The weakness and meanness of the instruments that were employed in this great work. » *Ibid*., 4 : p. 363.
[212] Labrune, « Le siècle des jargons », p. 40.
[213] Hornback, « Staging Puritanism in the Early 1590s », p. 44.
[214] Medbourne, *Tartuffe, or the French Puritan*, 3.9, p. 39.

entière entre Pernelle et sa servante Flypote dont elle est issue ne figurent pas dans Molière. Medbourne choisit donc d'ajouter une scène qui vient renforcer l'appartenance de Pernelle au type de la dévote puritaine. Dans *Sir Patient Fancy* d'Aphra Behn (1678), le personnage éponyme, bourgeois puritain et cocu, utilise le mot « brethren » pour qualifier ses collègues titulaires de charges publiques à Londres[215]. Un autre marqueur linguistique du puritanisme sur scène est le fait de faire fréquemment appel à Dieu :

> In addition, these rebel "brethren" are emphatically, if inaccurately, depicted as "godly" Puritans by way of their persistent references to God. Although actual Puritans typically opposed taking the Lord's name in vain, zealously persistent references to God regularly served as shorthand-stereotyping for Puritanism on stage[216].

Testimony en particulier utilise fréquemment les mots « God » et « godly » et quitte même la scène au dernier acte sur ces mots :

> Tes. I am no Rogue—a Man may fall, and be Godly in the main —I am satisfied in my Spirit, I am a Godly Man—
> Hot. —Here's a Rogue—Sirrah—Sirrah—
> *(beats and kicks Tes.)*
> Tes. Persecution—Persecution —*Papist*— do—kick the Godly, kick the Protestants out o' Kingdom—do *Papist*—I see what you wou'd be at—
> *(Ex.)*[217]

Ce dernier exemple illustre le deuxième moyen par lequel se fait l'identification confessionnelle des personnages. Les accusations de persécution et de papisme que Testimony lance à Hothead font écho à la situation de crise que traverse l'Angleterre dans les années 1670 et 1680 et dont l'issue semble pour un temps être entrevue lorsque Jacques II/VII monte sur le trône en 1685, année de création de *Sir Courtly Nice*. À travers cet échange, Crowne semble se moquer des accusations de papisme formulées par les partisans de l'Exclusion à l'encontre de la couronne, ainsi que de la paranoïa anticatholique nourrie par le complot papiste. Outre ce type de référence topique, dont la portée satirique reste à évaluer – ce qui sera fait dans la deuxième partie de ce travail –, la confession des personnages à dimension religieuse s'exprime également par des références thématiques à leur doctrine et leur liturgie. Dans *The Spanish Fryar*, Frère Dominic confesse (certes, pour de faux) Elvira ; et les religieuses de *The Assignation* prétendent avoir une migraine pour échapper aux laudes et pouvoir se remettre de

[215] Behn, *Sir Patient Fancy*, 2.1, p. 14.
[216] Hornback, « Staging Puritanism in the Early 1590s », p. 45.
[217] Crowne, *Sir Courtly Nice, or, It Cannot Be*, 5.2, p. 59.

leur nuit passée à danser au bal masqué. Dans *Sir Courtly Nice*, Testimony, en accord avec la doctrine puritaine, déclare détester les prêtres anglicans :

> Hot. What then? I'm for the Church, Sirrah. But you are against the Church, and against the Ministers, Sirrah.
> Test. I cannot be Edifyed by 'em, they are formal, weak, ignorant, poor Souls—Lord help 'em—poor Souls[218].

Cet exemple illustre également une autre caractéristique discursive de Testimony : une certaine mécanisation de la langue à travers la répétition de termes précis comme « poor souls », « oh ! sad ! » et « forsooth » tout au long de la pièce, qui, selon certaines définitions plus récentes[219], est l'un des traits distinctifs du *cant*. Bien que cette mécanisation de la langue ne soit pas l'apanage des puritains dans la comédie de la Restauration (on peut par exemple penser au tic de langage « a Dod » qu'a Old Bellair dans *The Man of Mode, or, Sir Fopling Flutter* de George Etherege [1676]), elle pourrait tout de même constituer un de leurs traits distinctifs au sein du corpus restreint.

À l'opposé, le cas de Tartuffe représente peut-être le plus fort amalgame entre dévotion puritaine et catholique. Dans son analyse de la pièce, Susan Jones souligne la subtilité du processus de conversion du texte auquel se livre Medbourne. Alors même que sa version reste très proche de celle de Molière, certains choix de traduction viennent appuyer le puritanisme de son Tartuffe, annoncé dans le sous-titre de la pièce. Medbourne reprend les termes « zèle » et « Saint » déjà employés par Molière et en augmente la fréquence en rajoutant des répliques ou en traduisant d'autres termes par ceux-ci. Bien qu'il ne soit pas employé exclusivement par les puritains, le terme « zèle » leur est souvent associé en Angleterre, notamment dans la satire anti-puritaine. *Bartholomew Fair* de Ben Jonson met en scène le puritain *Zeal-of-the-Land Busy*, tandis que le titre alternatif de la pièce de Medbourne (qui apparaît en haut des pages de l'acte 1) est *Tartuffe, or The French Zealot*[220]. Il en va de même pour le terme « Saint », que certains groupes puritains emploient pour s'auto-désigner élus de Dieu et qui est repris dans la satire anti-puritaine[221]. En multipliant les occurrences de ces termes, Medbourne en « altère la résonance sémantique[222] », pour reprendre l'expression de Jones. En identifiant d'emblée

[218] *Ibid*., 1.1, p. 4.
[219] Pierre Labrune cite notamment celle du *Oxford English Dictionary.* « Le siècle des jargons », p. 12.
[220] Suzanne B. Jones, « French Imports: English Translations of Molière, 1663-1732 » (Thèse de doctorat, Keble College, University of Oxford, 2016), p. 148.
[221] *Ibid.*, p. 153.
[222] « Medbourne therefore increases the references to zeal in Molière's text in order to alter the semantic resonance of the equivalent term in English. » *Ibid.*, p. 148.

Tartuffe comme un puritain, le sous-titre joue un rôle programmatique : il prédispose les spectateurs à associer une connotation puritaine aux termes de « zèle » et « Saint ». La mécanique de prolifération qui caractérise le geste adaptatif de Medbourne renforce ensuite cette association, faisant de ces termes des fils conducteurs de la pièce. Mais si Medbourne parvient ainsi à circonscrire la plasticité référentielle de ces termes en encourageant leur association au puritanisme, cette plasticité n'est en aucun cas complètement effacée. Les liens intertextuels étroits entre la pièce de Medbourne et celle de Molière rendent la source française particulièrement discernable sous l'adaptation anglaise, ce qui accentue la dimension palimpsestique de cette dernière et fait du « French Puritan » un personnage profondément hybride, à la croisée des confessions et des cultures.

Fort de ses origines, l'utilisation du terme *cant* dans son sens religieux est encore réservé, dans les pièces du corpus, à la langue puritaine. Mais les fortes similarités entre cette dernière et la langue des hypocrites catholiques et anglicans laisse présager les évolutions du terme à la fin du XVIIe et au XVIIIe siècle. Plastique, le *cant* a une « importance avant tout rhétorique[223] » : il fonctionne comme une arme permettant d'attaquer le discours d'un adversaire, quel qu'il soit. Au sein du corpus, la notion semble pouvoir s'appliquer à la langue excessive et déraisonnable de tous les hypocrites et imposteurs religieux, sans distinction de confession même si, à la Restauration, l'utilisation du terme en lui-même semble encore majoritairement fonctionner comme un signe identifiant les discours considérés comme puritains.

c. Un discours religieux dénué d'hypocrisie ?

Se pose alors la question de l'existence dans le corpus de discours religieux dénués d'hypocrisie. J'évite ici volontairement des formulations positives comme « sincères » ou « authentiques », qui me semblent reposer sur une conception essentialiste d'un « être soi-même » laquelle, dans la pensée de Rousseau par exemple, s'oppose au mensonge social. Au théâtre, il n'est pas question d'intériorité ; l'absence d'hypocrisie ne peut être évaluée à l'aune de la conscience des personnages, à laquelle le théâtre n'offre accès qu'à travers la médiation du discours, généralement par le monologue ou le soliloque. C'est pourquoi je me propose ici d'analyser un potentiel discours dénué d'hypocrisie comme un négatif du discours hypocrite, dans lequel n'apparaîtrait aucun des signes d'hypocrisie identifiés précédemment et qui, à

[223] Labrune, « Le siècle des jargons », p. 33.

travers cette absence, pourrait fonctionner comme un modèle normatif à partir duquel tout écart serait révélateur d'hypocrisie.

À première vue, Sophronia, abbesse du couvent auquel appartiennent les religieuses de *The Assignation*, semble incarner ce modèle dénué d'hypocrisie. Dans l'acte 4, son discours met en exergue les déficiences morales de son interlocuteur tout en rappelant le dévouement des religieuses à Dieu :

> Soph. *to the Duke*. We know, Sir, we are not capable, by our Entertainments, of adding any thing to your pleasures, and therefore we must attribute this favour of your presence, to your piety and devotion.
> Duke. You have treated me with Harmony so excellent, that I believ'd my self among a quire of angels; especially, when I beheld so fair a Troop behind you.
> Soph. Their Beauty, Sir, is wholly dedicated to Heaven, and is no way ambitious of a commendation, which from your mouth might raise a pride in any other of the Sex[224].

Sophronia semble ici avoir conscience que le duc n'est pas venu par piété au couvent (en effet, il a pour but de retrouver Lucretia afin de lui faire du chantage pour qu'elle accepte ses avances) et lui tient tête en rappelant implicitement les vœux formulés par les membres de sa communauté religieuse. Mais si cet échange semble dénué d'hypocrisie de la part de Sophronia, ce n'est pas le cas de toutes ses interactions avec le duc. Dans la suite de la scène, Lucretia tente de faire appel à l'autorité d'abbesse de Sophronia pour échapper au rendez-vous imposé par le duc, mais en vain :

> Luc. to Soph. Dear Madam, for Heavens sake make haste into the Cloyster, the Duke pursues me on some ill design.
> Soph. to the Duke. 'Tis not permitted, Sir, for Maids once entred into Religion, to hold discourses here of worldly things.
> Duke. But my discourses are not worldly Madam;
> I had a Vision in the dead of night,
> Which show'd me this fair Virgin in my sleep,
> And told me, that from her I should be taught
> Where to bestow large Almes, and great Endowments,
> On some near Monastery.
> Soph. —Stay, *Lucretia*,
> The Holy Vision's will must be obey'd.
> *Exeunt Soph. cum suis*[225].

[224] Dryden, *The Assignation, or, Love in a Nunnery*, 4.3, p. 45.
[225] *Ibid.*

Le refus initial de Sophronia, qui rappelle les règles du couvent, est balayé par le discours du duc, qui mêle argument divin de l'ordre de la révélation et argument monétaire se rapprochant dangereusement du pot-de-vin. Au vu de l'exemple donné précédemment dans lequel Sophronia paraît se douter des véritables intentions du duc, ainsi que de la promesse de récompense pécuniaire formulée à demi-mot par ce dernier, il paraît plus que probable que l'abbesse cède ici à l'appât du gain. Son ordre d'obéir à la volonté exprimée par le divin dans la prétendue vision envoyée au duc relèverait alors de l'hypocrisie. Sa corruption s'exprime formellement par le passage de la prose à la forme versifiée, adoptée par le duc dans son discours et reprise par Sophronia dans la réplique qui suit. Le discours du duc semble infiltrer celui de l'abbesse au point de changer sa forme, illustrant verbalement le processus d'altération d'état au cœur de la corruption. Le dialogue entre Sophronia et le duc est davantage qu'un simple mécanisme narratif permettant à ce dernier de voir Lucretia : il donne à entendre la corruption des valeurs spirituelles dont Sophronia est censée être la garante, vite oubliées dès lors que l'argument pécuniaire est avancé.

L'ambivalence de Sophronia s'exprime également à travers sa relation au couvent et au monde à l'écart duquel elle est censée se tenir. Lorsqu'elle libère Lucretia de ses vœux afin de lui permettre d'épouser Frederick, elle invoque de nouveau le motif de la corruption, cette fois-ci du couvent :

> Luc. I blush to tell you, Madam. They were Masking Habits, in which we went abroad.
> Soph. O strange Impiety! Well, I conclude
> You are no longer for Religious cloathing:
> You would infect our Order[226].

Le couvent apparaît ici comme un endroit préservé de la corruption du monde, dont Sophronia se fait la gardienne. Mais Sophronia elle-même n'est pas immunisée contre les attraits de ce dernier. À la fin de l'acte 5, elle demande à Laura et Violetta, qu'elle a également libérées du couvent mais qui n'étaient pas des religieuses car elles y étaient seulement hébergées, d'expliquer au monde la raison pour laquelle elle a accepté de les laisser partir :

> Soph. [...] And Neeces, for my self, I only ask you
> To justify my conduct to the world,
> That none may think I have betray'd a trust,
> But freed you from a Tyranny[227].

[226] *Ibid*., 5.1, p. 59.
[227] *Ibid*., 5.3, p. 74.

Sophronia affirme donc vouloir protéger son couvent de toute corruption extérieure, alors qu'elle paraît elle-même y avoir déjà succombé puisqu'elle se soucie de sa réputation dans une société à laquelle elle n'est plus censée appartenir. Loin d'être dénué d'hypocrisie, le discours de Sophronia semble refléter un processus de corruption de l'idéal conventuel par le monde profane.

Un autre exemple de discours potentiellement dénué d'hypocrisie se trouve dans *Sir Courtly Nice*. Hothead, l'anglican radical de la pièce, est porteur d'un discours qui ne relève pas de l'hypocrisie, mais qui demeure, par son extrémisme, un discours ridicule comique. L'exagération, processus identifié comme faisant partie de la rhétorique de l'hypocrisie, tient une place essentielle dans le discours de Hothead, qui fonctionne souvent en miroir avec celui de Testimony :

> Cr. In *France*, Madam.
> Test. In *France*? then Friend I believe you are a Papist.
> Hot. Sirrah, I believe you are a Presbyterian.
> Test. Friend, if you be a Papist I'le ha' you before a Justice.
> Hot. Sirrah, if you be a Presbyterian, I'le kick you down Stairs.
> Test. What are you Friend?
> Hot. Ay, what are you Sirrah?
> Cr. What am I? why, I'm a Taylor, I think the Men are mad[228].

Testimony et Hothead saisissent l'imposture de Crack, qui prétend être un tailleur dans le but de favoriser les amours de Farewell et Leonora, jalousement gardée par son frère Bellguard. Mais Testimony et Hothead lisent cette imposture en termes confessionnels qui n'ont rien à voir avec les amours que Bellguard leur a pourtant demandé d'empêcher. La série de stichomythies met le discours de Hothead sur un pied d'égalité avec celui de Testimony, et les deux personnages sont présentés comme tout aussi paranoïaques et ridicules l'un que l'autre dans cette scène. Bien que dénué d'hypocrisie, le discours de Hothead, par son ridicule et son extrémisme, ne peut pas faire office de modèle normatif à partir duquel mesurer l'hypocrisie d'autres discours.

Dans une moindre mesure, le discours d'Isabella dans *The Law Against Lovers* semble également appartenir à cette catégorie de discours dénués d'hypocrisie mais extrêmes, et donc potentiellement comiques :

[228] Crowne, *Sir Courtly Nice, or, It Cannot Be*, 2.2, p. 16.

Enter Isabella, *and* Francisca *a nun.*
Isa. But have you Nuns no further privilege?
Nun. Are not these large enough?
Isa. They are! I speak not as desiring more,
But rather wishing a more strict restraint
Were on the sisterhood vow'd to Saint Clare[229].

Dans cette conversation que le public saisit au vol, le discours d'Isabella tend vers une forme de radicalisme qui pourrait être interprété comme comique, voire même hypocrite dans le sens religieux du terme. Ce discours s'inscrit dans le contexte du durcissement des règles conventuelles qui suit le Concile de Trente (1545-1563). Le XVIIe siècle voit la réforme d'un certain nombre d'ordres ainsi que la création de branches plus strictes, comme celle des capucines dans le cas des clarisses. Le personnage d'Isabella fait d'ailleurs écho à la fondatrice de l'ordre des clarisses, Sainte Claire, qui était une aristocrate ayant quitté le confort offert par son statut social pour une vie conventuelle placée sous le signe de la pauvreté[230]. Ce durcissement des règles conventuelles répond aux accusations d'hypocrisie, de dévoiement de la foi et d'idolâtrie formulées à l'encontre de l'Église et des ecclésiastiques catholiques par les tenants de la Réforme. Si elle peut être interprétée comme la remarque naïve d'une jeune femme sur le point de renoncer au monde, la remarque d'Isabella renvoie à un contexte chargé qu'il est impossible d'ignorer. Elle pourrait venir souligner le relâchement dont les couvents étaient accusés. Elle pourrait aussi fonctionner comme une référence satirique à la rigueur de la vie monacale qui, dans l'imaginaire protestant, est toujours traitée avec méfiance. Plus largement, la dévotion féminine et sa performance en particulier sont objets de suspicion, à la fois dans le monde catholique et protestant. Cette suspicion anime en partie le mouvement de réforme des ordres. En demandant plus de contraintes, Isabella glisse vers une forme de performance de dévotion qui tendrait à la rapprocher du type dramatique de la fausse dévote faisant l'apologie de la rigueur sans jamais la pratiquer. Ainsi, à travers ces quelques répliques, la pièce replace le motif du couvent au cœur des enjeux qui l'animent au XVIIe siècle. Le désir d'Isabella pour

[229] Davenant, *The Law Against Lovers*, 1.1, p. 280.
[230] À ce sujet, voir les travaux de Claire Schiano-Locurcio, que je remercie pour son aide précieuse dans l'analyse de ce passage. Claire Schiano-Locurcio, « Entre Réforme Catholique et impératifs de survie : vie religieuse et activisme féminin chez les clarisses anglaises du XVIIe siècle exilées sur le continent », *E-Rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, n°18.1 (2020), en ligne. https://doi.org/10.4000/erea.10876 ; Claire Schiano-Locurcio, « Du corps corrompu au corps sanctifié : Construction des modèles de perfection féminine chez les clarisses anglaises de l'époque moderne », dans *Jusqu'à la nausée : Approche pluridisciplinaire du dégoût aux époques moderne et contemporaine*, dir. Laura Bordes, Corps et âmes (Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2022), p. 87-102. https://doi.org/10.4000/books.pup.63489. Sa thèse « "Pauvres des biens terrestres, elles seront riches des grâces divines" : la pauvreté des clarisses anglaises exilées, 1609-1750 » (Aix-Marseille Université, 2024) n'est pas accessible pour le moment car elle est en cours de publication.

davantage de restrictions conventuelles peut ainsi être lu comme une référence satirique à la dissolution des monastères et à la représentation des couvents comme des « théâtres de débauche[231] » dans la satire anticatholique, et ce d'autant plus qu'Isabella utilise la formule « the sisterhood vow'd to Saint-Clare », qui se garde bien de l'inclure explicitement et la place en position d'observatrice critique effectuant des commentaires satiriques. Ainsi, Isabella, qui est pourtant présentée comme extrêmement vertueuse par les autres personnages de la pièce, n'est pas non plus porteuse d'un discours qui pourrait être qualifié de modèle de discours religieux dénué d'hypocrisie ou d'ambivalence. La Isabella de Davenant semble donc faire écho à ce que certains critiques ont appelé la « dimension inconstante » de la Isabella de Shakespeare, mise en évidence par l'épisode du *bed-trick* (que Davenant supprime) :

> [Isabella's] shortcomings can be summarized as inconsistency, or near hypocrisy, and a belief that her own physical chastity is more important than charity. […] Most critics agree that the most significant instance of her hypocrisy is her agreeing to participate in a bed-trick that results in another woman committing the same act for which she previously condemned her brother: fornication[232].

Ainsi, les rares discours dénués d'hypocrisie qui émanent des personnages religieux du corpus sont caractérisés par le même ridicule que les discours hypocrites. Loin de faire office de standards à l'aune desquels mesurer l'hypocrisie des discours des autres personnages associés au fait religieux, les quelques discours dénués d'hypocrisie présents dans le corpus contribuent à écraser la distinction entre personnages religieux hypocrites et personnages religieux non hypocrites, les deux étant renvoyés dos à dos par un même ridicule. Même le discours d'Isabella n'échappe pas à un extrémisme source de comique, que ce dernier soit lié aux connotations dévotes de son discours ou à sa dimension satirique. Mais si les personnages religieux ne sont pas porteurs de discours qui fassent office d'instances normatives, cela ne signifie pas que le corpus en soit complètement dénué. Le personnage de Cléante/Cleanthes dans *Tartuffe*, qui appartient au type du raisonneur moliéresque, oppose les hypocrites comme

[231] Lux-Sterritt, « The Scandalous Nun: Anti-Catholic Representations of English Nuns in Exile in the Seventeenth Century », p. 155. À ce sujet, voir le chapitre 2 (p. 156-168).

[232] Caitlin McHugh, « Late Seventeenth-Century Alterations to *Measure for Measure* », *Restoration: Studies in English Literary Culture, 1660-1700,* 35.2 (2011) : p. 39. McHugh cite notamment Eileen Z. Cohen, « 'Virtue is Bold': The Bed-trick and Characterization in *All's Well that Ends Well* and *Measure for Measure* », *Philological Quarterly*, 65.2 (1986) : p. 171-86 ; George L. Geckle, « Shakespeare's Isabella », *Shakespeare Quarterly*, 22.2 (1971) : p. 163 ; James Gellert, « Sir William Davenant's *The Law Against* Lovers: Shakespeare's Problem Comedy and the Restoration Heroic Tradition », *Cahiers Élisabéthains*, 16 (1979) : p. 27-43 ; et A.D. Harvey, « Virginity and Honor in *Measure for Measure* and Davenant's *The Law Against Lovers* », *English Studies*, 75.2 (1994) : p. 123-32.

Tartuffe aux « Dévots de cœur[233] », dont la dévotion se caractérise par la modération et la mondanité. Cette « honnêteté mondaine » constituerait une *via media* entre le rigorisme des dévots et le libertinage athée de certains membres de la haute-société[234]. À l'échelle du corpus cependant le modèle positif offert par Cleanthes, qui – comme on le verra (*cf. infra* p. 276-278) – peut lui aussi poser question, fait figure d'exception, les autres pièces n'offrant pas de modèle positif de dévotion. Néanmoins, un autre type de discours pourrait permettre de mieux cerner la représentation dramatique de l'hypocrisie religieuse : celui des athées libertins de *The Libertine*, personnages dont l'étude constitue la deuxième partie de ce chapitre.

II. Incarnations de l'irréligion sur scène

Pendant négatif des personnages à dimension religieuse, les personnages irréligieux sont définis non seulement par leur appartenance au monde séculaire, mais surtout par leur rejet assumé de toute croyance religieuse. Les personnages du corpus que je désigne à travers le terme « irréligieux » sont qualifiés d'athées par le texte et les paratextes et sont porteurs d'un discours sceptique envers toute forme de croyance religieuse. Les principaux représentants de cette catégorie se trouvent dans *The Libertine*, dont le titre met l'accent sur le terme de « libertin », contrairement à sa source française, *Le Nouveau Festin de Pierre*, dont le sous-titre est : *ou l'athée foudroyé*. Mais selon Jean-Pierre Cavaillé, libertinage et athéisme ne sont pas forcément liés :

> [I]l est toujours nécessaire de faire face à la polysémie terminologique – le libertinage pouvant aussi bien signifier l'incrédulité, l'irréligiosité qu'un comportement immoral (et souvent, le plus souvent, les deux ensemble), ou encore une simple négligence des règles de versification – mais bien et surtout à la pluralité référentielle ; tant de groupes comme on l'a dit, tant d'individus si différents et éloignés dans le temps et dans l'espace ayant été visés par ces mots compromettants[235].

La polysémie des termes de « libertin » et « libertinage », comme celle de « puritain », s'explique notamment par l'utilisation polémique qui en est faite à la période moderne :

> Ce sont en effet des termes qui, du XVIe jusqu'au XVIIIe siècle et dans toutes les langues de l'espace européen, renvoient à des hommes et des femmes stigmatisés pour leurs comportements et leurs pratiques

[233] Molière, *Le Festin de Pierre [Don Juan]* dans *Œuvres complètes*, dir. Georges Forestier et Claude Bourqui, vol. II, Pléiade (Paris : Gallimard, 2010), I, 5, v. 382.
[234] Molière, *Le Tartuffe, ou l'Imposteur*, p. 1372-1373.
[235] Jean-Pierre Cavaillé, « Libérer le libertinage. Une catégorie à l'épreuve des sources », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 64.1 (2009) : p. 49.

> en même temps que pour des idées jugées pernicieuses, presque toujours attachées à des doctrines philosophiques ou à des philosophèmes hétérodoxes[236].

Notion polysémique qui oscille entre « phénomène culturel, social et philosophique objectivable en lui-même et pour lui-même » et « production fantasmatique, […] fausse projection des individus et des groupes qui utilisent les termes pour discréditer, diffamer leurs adversaires »[237], le libertinage résiste à toute définition absolue. Il s'agira donc ici de définir les liens entre libertinage et athéisme dans le corpus restreint qui fait l'objet de cette étude. Le mot « libertine » apparaît en anglais dès 1557 :

> On trouve le mot en anglais dès 1557, chez John Knox réfugié à Genève, pour désigner les « spirituels » de Calvin et les anabaptistes, puis par la suite il devient susceptible de s'appliquer à tous les dissidents religieux un tant soit peu radicaux (Famille d'Amour, *ranters*, quakers, etc.) en même temps qu'il est utilisé comme en français pour connoter une vie dissolue, signée ou non par le rejet des croyances religieuses, etc[238].

À l'origine, le mot désigne donc à la fois les dissidents religieux et les débauchés dont les pratiques vont à l'encontre des dogmes sociaux, politiques et religieux. À la Restauration, ce double sens perdure, et le rejet de l'orthodoxie religieuse ne désigne plus seulement les cultes dissidents, mais aussi l'athéisme, perçu comme en plein essor[239]. John Redwood lie cette angoisse de la montée de l'athéisme aux pratiques dissolues qui abondent à la Restauration :

> The fear of drifting disbelief which raged from the mid-seventeenth century well into the eighteenth was made the stronger by shock administered to the more puritan of consciences by the drift in social mores and standards of behaviour. It was difficult in a Christian society to justify whoring, roguery, trickery and unconscionable display, drunkenness and swearing[240].

David Berman, quant à lui, souligne le lien entre la pensée de Hobbes et l'athéisme à la Restauration, affirmant que la vague d'athéisme qui déferle sur l'Angleterre à la Restauration concerne avant tout les classes supérieures et est principalement fondée sur la pensée de Hobbes[241]. Pour Samuel I. Mintz, ce sont justement les attaques contre Hobbes qui cristallisent

---

[236] *Ibid.*, p. 47.
[237] *Ibid.*, p. 48.
[238] *Ibid.*, p. 54.
[239] La question de la montée perçue de l'athéisme et de son reflet dans les pièces du corpus sera abordée plus en détail dans le chapitre 5.
[240] John Redwood, *Reason, Ridicule and Religion: The Age of Enlightenment in England* (Londres : Thames and Hudson, 1996), p. 12.
[241] « There was, particularly in the Restoration period, an explosion of atheism, largely confined to the upper classes and based primarily on the thought of Hobbes ». David Berman, *A History of Atheism in Britain: From Hobbes to Russell* (Londres : Routledge, 1988), p. 48.

l'association entre les deux sens du mot « libertin », d'un côté la dissidence ou l'athéisme, et de l'autre la débauche :

> The word 'libertinism' was used in England as early as 1563. At first, it referred to free-thinking or antinomian opinion. Within a few decades it acquired a second meaning – the disregard of moral restraint, especially in relations between the sexes. [...] Both meanings of the term continued to be used throughout the seventeenth century, though they were kept more or less distinct until after the Restoration, when they were combined in the attacks on Hobbes. Hobbes was a 'libertine' because he denied religion; the courtiers and wits were 'libertines' because they led dissolute, immoral lives. What Hobbes's critics tried to show was that the second type of libertinism resulted from the first, that the immoral conduct of the courtiers was inspired by the free-thinking opinions of Hobbes[242].

Ainsi, à la Restauration, athéisme et libertinage sont intrinsèquement liés à travers la figure de Hobbes, ce que reflète la pièce de Shadwell (*cf. infra* p. 133-139). Cette dernière participe également à l'association de la figure de Don Juan au libertinage, qui, au XVIIe siècle, devient un *topos* dramatique selon Dale Underwood :

> In seventeenth-century drama the Don Juan legend, with which both Shadwell and Rosimond deal, had itself become a locus of libertinism as we shall understand the word, and had assimilated most of the libertine doctrines and practices reflected in the Restoration comedy of manners[243].

Héritiers du mythe de Don Juan et d'une tradition européenne du libertinage, les trois libertins de *The Libertine* sont explicitement qualifiés d'athées et expriment ouvertement leur irréligion, qui se manifeste entre autres par un scepticisme envers toute forme de dogmatisme, et envers le dogme chrétien plus particulièrement[244]. C'est avant tout par la dimension athée de leur libertinage que ces personnages m'intéressent ici. Comme le montrera l'étude de leurs discours, le refus de l'autorité des institutions politiques et religieuses, ainsi que le rejet des valeurs chrétiennes et de tout type de croyance en une puissance surnaturelle informe leur rapport au monde et leurs actions. Plutôt qu'une conséquence de leur libertinage, leur matérialisme athée semble être au fondement même de ces personnages. C'est pourquoi je choisis ici de ne pas inclure dans cette étude des figures de l'irréligion des personnages comme Benedick dans *The*

[242] Samuel I. Mintz, *The Hunting of Leviathan: Seventeenth-Century Reactions to the Materialism and Moral Philosophy of Thomas Hobbes* (Cambridge : Cambridge University Press, 1962), p. 134.

[243] Dale Underwood, *Etherege and the Seventeenth-Century Comedy of Manners* (New Haven : Yale University press, 1957), p. 11.

[244] Underwood fait une distinction entre deux modalités du scepticisme des libertins : un scepticisme envers toute forme de dogmatisme, et un scepticisme envers les dogmes politiques, philosophiques et religieux qui régissent le monde dans lequel les libertins évoluent. Il souligne que si la première forme de scepticisme inclut forcément la seconde, l'inverse n'est pas forcément vrai, et certains libertins se contentent de remplacer un dogme par un autre. On peut ainsi voir le lien qui existe entre certaines formes de libertinage et de déisme. *Ibid.*, p. 21.

Law Against Lovers ou Cleanthes dans *Tartuffe*, qui sont taxés de libertinage dans le texte mais relèvent plus du type du *wit* (ou du *truewit* selon la typologie usuelle de la comédie de la Restauration). Bien que cousin du libertin et du Don Juan, le *wit* ne correspond pas tout à fait à la définition qui vient d'être faite des personnages irréligieux[245]. Cette partie a pour but d'étudier l'athéisme libertin à la fois comme un versant de la question religieuse – une expression négative du fait religieux pourrait-on dire – et comme un miroir qui révèle, en creux, la norme à laquelle il s'oppose.

1. Signes apparents

Dans *The Libertine*, les trois athées libertins ressemblent en tous points à des gentilshommes, comme le souligne Don Francisco :

> D. Fran. These, by their habits and their meens, are Gentlemen, and seem to be men of Honour.[246]

L'apparence des personnages irréligieux est celle de personnes de qualité. Leur association physique et vestimentaire à la haute société les dote *a priori* (comme le souligne l'utilisation de « seem to be ») des qualités imputées à cette dernière, notamment l'honneur. La mention de l'honneur, qui n'apparaît pas dans la source principale de Shadwell, *Le Nouveau Festin de Pierre* de Rosimond[247], fait écho aux origines espagnoles du mythe de Don Juan, que Shadwell rappelle dans la préface de la pièce[248], l'honneur étant l'un des éléments essentiels de la *comedia* du Siècle d'Or[249]. L'*a priori* positif de Don Francisco se révèle évidemment faux. Il est

[245] Un archétype permettant de couvrir l'ensemble de ces types serait celui du « *rake* », bel esprit aux mœurs dissolues, dont Sara Leuner étudie la généalogie et les évolutions depuis 1660 dans « 'The most agreeable of all bad characters': aesthetic and ideological genealogy of the rake archetype in eighteenth century British literature » (Mémoire de Master 2, Université Paris Cité, 2021). Je choisis pour l'instant de ne pas utiliser ce terme pour désigner les personnages analysés ici afin de maintenir une distinction entre les libertins ouvertement athées de *The Libertine* et les *wits* du reste du corpus, dont le discours et les actions sont bien plus mesurés. Le potentiel athée de la subversion des valeurs religieuses par ces derniers, en particulier de l'association entre charnel et spirituel, sera étudié dans le chapitre 5 (p. 301-306).

[246] Shadwell, *The Libertine: A Tragedy*, 4.1, p. 58.

[247] Il est intéressant de noter que dans le texte de Rosimond, le mot « honneur » est principalement utilisé pour désigner ce que prend Don Juan à ses conquêtes et n'est jamais employé pour qualifier ce dernier. Don Juan apparaît ainsi comme un personnage à la fois dépourvu d'honneur et qui dérobe le leur aux autres personnages, en particulier féminins.

[248] « The story from which I took the hint of this Play, is famous all over *Spain*, *Italy*, and *France*: It was first put into a *Spanish* Play (as I have been told) the *Spaniards* having a Tradition (which they believe) of such a vicious *Spaniard*, as is represented in this Play. From them the *Italian* Comedians took it, and from them the *French* took it, and four several *French* Plays were made upon the Story. » Shadwell, *The Libertine: A Tragedy*, préface.

[249] À ce sujet, voir José-Manuel Losada-Goya, « La conception de l'honneur dans le théâtre espagnol et français du XVIIe siècle » (Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 1990).

immédiatement détrompé par Maria, l'une des victimes de Don John, qui accuse ce dernier de viol et de meurtre. Le contraste entre l'apparence des athées libertins et leurs actions souligne d'autant plus la monstruosité de ces dernières. Les meurtres, viols et autres atrocités commises dans la pièce ne le sont pas par des scélérats miséreux mais par des personnages appartenant à l'élite et détenant donc pouvoir et prestige. En l'absence de sources sur la mise en scène et les représentations, il est difficile de savoir à quel point l'apparence des personnages était hispanisée. Shadwell place son intrigue en Espagne et souligne plusieurs fois la nationalité de ses personnages dans les textes et les paratextes. Il est donc envisageable que les personnages aient été habillés selon la mode espagnole telle qu'elle était représentée sur la scène de la Restauration, et qui était synonyme d'archaïsme et de fierté indue liée à une grandeur depuis longtemps passée[250]. Mais si l'on considère la dimension topique de la pièce, que nombre de critiques s'accordent à considérer comme une satire des personnages de *rakes* de la *comedy of manners* et de la cour de Charles II à laquelle ils font écho, il est aisé d'imaginer que les personnages portaient des tenues tout à fait en accord avec celles portées à la cour, à moins que l'archaïsme vestimentaire hispanique n'ait justement été utilisé pour masquer la dimension satirique de la pièce et protéger son auteur.

Un autre signe visuel de la haute société subverti par les personnages irréligieux est l'épée. Entre leurs mains, elle devient à la fois un symbole phallique de leur domination[251] et une arme du crime qui les oppose aux véritables « hommes d'honneur ». Dans une certaine mesure, l'épée les oppose également aux figures religieuses du corpus. Dans *The Spanish Fryar*, l'épée portée par Lorenzo sous son déguisement de frère dominicain révèle sa véritable identité au mari d'Elvira, son amante :

> Gom. [...] I must examine the Contents of him a little closer; O thou Confessor! confess who thou art, or thou art no Fryar of this World:
> *He comes to Lorenzo, who struggles with him; his habit flies open, and discovers a Sword: Gomez starts back.*
> As I live, this is a manifest member of the Church militant.
> Lor. (*Aside*.) I am discover'd[252].

[250] Lowenthal, *Performing Identities on the Restoration Stage*, p. 93-94.

[251] J. Douglas Canfield écrit notamment la chose suivante : « The libertine dominates with both his phallus and its substitute, the sword. To fail to draw his sword in a *desafío* would be as shameful as to fail to erect his other sword in the bedroom ». J. Douglas Canfield, « The Classical Treatment of Don Juan in Tirso, Molière, and Mozart: What Cultural Work Does It Perform? », *Comparative Drama*, 31.1 (1997) : p. 52.

[252] Dryden, *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery*, 3.1, p. 33.

The Spanish Fryar présente donc l'épée comme étant incompatible avec la fonction cléricale, le mot d'esprit de Gomez souligne ainsi le décalage entre l'arme portée par Lorenzo et la nature spirituelle du combat mené par les membres de l'Église militante dans la théologie chrétienne. Il pourrait alors paraître étonnant que Hothead porte une arme et que Testimony entre sur scène l'épée au poing à l'acte 3 de *Sir Courtly Nice*. Mais Hothead appartient à la haute société – il est le cousin de Bellguard et Leonora – et l'arrivée de Testimony armé est source d'incrédulité (Bellguard s'exclame « How now, Sworded[253] ? ») et de ridicule.

D'apparence, les personnages irréligieux semblent donc correspondre en tous points à des membres de la haute société. Mais comme pour les personnages à dimension religieuse, leurs habits et objets scéniques peinent à dissimuler leur véritable nature.

2. Barbarie des figures irréligieuses : du tragique au comique

Ce décalage se retrouve également dans leur langage corporel. Comme Tartuffe, Don John joue la piété afin de séduire. La description de Don John qu'offre Leonora résonne avec celle que fait Orgon de Tartuffe à l'Église, analysée dans la sous-partie sur les parodies de rites religieux (*cf. supra* p. 88-95) :

> Jacom. His person and his parts are excellent, but his base vices are beyond all measure: why would you believe him?
> Leon. My own love brib'd me to believe him: I saw the man I lov'd more than the world. Oft on his knees, with his eyes up to Heav'n, kissing my hand with such an amorous heat, and with such ardor, breathing fervent vows of loyal Love, and venting sad complaints of extreme sufferings[254].

Ce passage, qui ne figure pas dans le texte de Rosimond et semble donc avoir été ajouté par Shadwell, accentue la théâtralité du personnage. Don John ne se contente pas de mentir à ses conquêtes, il va jusqu'à jouer le rôle non seulement de l'amoureux transi, mais aussi de l'homme pieux[255]. Le discours de Leonora associe piété religieuse et constance amoureuse,

[253] Crowne, *Sir Courtly Nice, or, It Cannot Be*, 3.1, p. 26.
[254] Shadwell, *The Libertine: A Tragedy*, 1.1, p. 6.
[255] Ce passage pourrait avoir été inspiré par le *Festin de Pierre* de Molière. Dans V, 1, Don Juan joue l'homme pieux, prétendant avoir eu une révélation divine, renoncer à sa vie de péché et vouloir réparer ses torts, ce pour quoi il demande à son interlocuteur Don Louis de lui trouver un directeur de conscience. Il prétend ainsi suivre toutes les étapes de la conversion du pécheur (confession, contrition et réparation). S'il est impossible que Shadwell ait eu accès au texte de Molière, qui n'est imprimé qu'en 1682, sept ans après la création de *The Libertine*, et peu probable qu'il ait assisté à une représentation, le scandale qui entoure les premières représentations du *Festin de Pierre* suscite de nombreux libelles qui circulent, y compris en Angleterre. Shadwell, familier des adaptations de textes de Molière, aurait pu avoir connaissance de la structure et d'éléments du *Festin de Pierre*, ainsi que de sa réception tumultueuse. Molière, *Le Festin de Pierre [Don Juan]* ; Florence March, « De Don Juan à Don John :

exposant ainsi Don John comme doublement infidèle. Comme avec les personnages à dimension religieuse, l'agenouillement est ici dévoyé, ne constituant rien de plus qu'un simulacre, mais un simulacre qui parvient à tromper les victimes.

Le langage corporel des personnages irréligieux est également caractérisé par un déferlement d'actions immorales, que Jacomo qualifie de « catalogue complet des péchés[256] ». Une partie des horreurs perpétrées par Don John et ses acolytes est racontée, mais la pièce regorge de moments où ces dernières sont commises au su et au vu de tous, y compris du public. Il n'y a pas moins de cinq batailles à l'épée dans la pièce, au cours desquelles nombre de personnages sont tués : Don Octavio, Don Francisco, des bergers et soldats anonymes, et même des femmes, Maria et sa servante Flora, qui s'étaient déguisées en hommes pour partir à la poursuite de Don John. La pièce montre même un suicide dans 2.1, où une femme préfère se poignarder plutôt que de se faire violer par Don John et ses acolytes. Le seul acte de barbarie qui n'est pas montré sur scène est le viol, peut-être trop extrême même pour la scène anglaise. Il va sans dire que la pièce de Rosimond, en accord avec la bienséance qui prévalait sur la scène française dans la seconde moitié du XVIIe siècle, ne comporte pas toutes ces scènes de violence. Dans *Le Nouveau Festin de Pierre*, la violence est limitée à quelques vers de III, 6 dans lesquels le prévôt et ses hommes offrent une bien piètre résistance aux trois libertins :

> LE PREVOST. Donnons, et que chacun fasse icy son devoir.
> Compagnons, mort ou vif, il nous les faut avoir.
> *tous l'épée à la main.*
> D. JUAN. Je sçauray reprimer une telle insolence.
> LE PREVOST. Courage, mes amis.
> D. JUAN. Vous faites resistance !
> Il faut lacher le pied, traistres !
> LE PREVOST. Retirons-nous.
> D. FELIX. Ils n'ont pû resister à l'effort de nos coups[257].

Le choix effectué par Shadwell d'inclure de nombreuses scènes de violence dans *The Libertine* dote ses personnages d'une physicalité accrue qui, tout autant que leurs discours, est constitutive de leur identité. Don John et ses acolytes ne représentent pas qu'une menace morale

The Libertine (1675) de Shadwell, contribution anglaise à un mythe européen » dans *Le théâtre classique français en Europe : transferts, traductions, adaptations (XVIIe-XVIIIe siècles)*, dir. Tristan Alonge et Florence March, avec la collaboration de Christian Belin et Luc Borot, La République des Lettres (Paris : Hermann, 2026, à paraître).

[256] « Some thirty Murders, Rapes innumerable, frequent Sacrilege, Parricide; in short, not one in all the Catalogue of Sins have scap'd you. » Shadwell, *The Libertine: A Tragedy*, 1.1, p. 4.

[257] Claude de la Rose dit Rosimond, *Le Nouveau Festin de Pierre, ou l'Athée Foudroyé*, dir. Daniela Dalla Valle (Turin : Rosenberg & Sellier, 2020), III, 6, v. 811-816, en ligne, 24 janv. 2024. https://books-openedition-org.ezpupv.scdi-montpellier.fr/res/8575?format=toc.

ou idéologique, mais bel et bien également une menace physique envers ceux qui croisent leur route.

Bien que cette menace physique soit sans conteste source de tragique dans la pièce, le caractère récurrent et démesuré des actions barbares commises par les personnages irréligieux introduit un comique farcesque – nourri par une forme de bathos, procédé satirique s'il en est[258] – liée à l'accumulation de viols et de meurtres qui font de la pièce un véritable bain de sang. Dans 2.1, Don John envoie son serviteur lui trouver une femme dont il n'a pas encore abusé car il refuse de « fricoter avec de vieilles connaissances[259] ». Mais le libertin a violé tellement de femmes que son serviteur n'a d'autre choix que de lui amener une « vieille femme laide », ce qui embarrasse quelque peu Don John mais ne le détourne pas de son objectif :

> *Enter Servant, forcing in an ugly old Woman, who cries out.*
> D. Joh. This unlucky Rogue has made but a scurvy choice, but I'll keep my word. Come, Bawd, you must be ravish'd, Bawd.
> Old. Wom. O murder! murder! help! help! I was never ravish'd in my life.
> D. Joh. That I dare swear; but to show I am a very vigorous man, I'll begin with you. But, you Rascal, Jaccall, I'll make you Cater better next time.
> Serv. Indeed, Sir, this was the first I met.
> D. Joh. Come on, Beldam, thy face shall not protect thee.
> Old Wom. Oh my Honour! my Honour! help, help, my Honour[260]!

L'absurdité du discours de Don John, qui présente le viol comme un devoir auquel il ne peut se soustraire (« must be ravish'd »), pousse l'horreur vers une démesure qui tend au ridicule. La philosophie libertine prônée par Don John se transforme en injonction au viol qui vient dénier toute liberté à ceux qui y adhèrent. L'âge et l'apparence de la vieille femme scellent la *reductio ad absurdum* de la philosophie (auto-)destructrice de Don John : violant et tuant pour suivre ses passions, il se retrouve contraint de récidiver même lorsqu'il ne le désire pas, ayant épuisé toutes les victimes à son goût. L'expression creuse et destructrice du libertinage prend le pas sur sa philosophie qui consiste pour chaque être à suivre les passions qui l'animent[261].

En offrant une représentation excessive et absurde du libertinage de Don John, Shadwell oriente sa pièce vers une forme de satire et de comique cynique dont les athées libertins sont les cibles. Ainsi, bien que Shadwell insiste sur la nature tragique de sa pièce en lui attribuant le

[258] Duval et Martinez, *La satire*, p. 199.
[259] « I am loath to meddle with mine old acquaintance. » Shadwell, *The Libertine: A Tragedy*, 2.1, p. 28.
[260] *Ibid.*
[261] Pour une étude plus poussée de la philosophie des athées libertins de Shadwell, voir la sous-partie sur les discours (p. 133-139).

sous-titre « a tragedy », cette dernière n'est pas dénuée d'ambivalence générique. Les altérations du texte de Rosimond auxquelles il procède tendent à accentuer deux aspects en particulier, qui sont tous deux sources d'ambivalence générique : l'horreur des actes commis par les trois libertins et la dimension spectaculaire de la pièce. Cette dimension horrifique accrue rapproche la pièce de la *horror tragedy* héritée du « mélodrame jacobéen sanglant et tonnant[262] » selon la formule de Robert D. Hume et qui se développe sur la scène de la Restauration à partir du milieu des années 1670. Ayant pour objectif de créer une forte réaction chez les spectateurs, ces tragédies se concentrent sur une figure de scélérat dont elles mettent en scène les actes odieux, souvent de façon spectaculaire. Mais si la pièce de Shadwell semble *a priori* correspondre au schéma de la *horror tragedy*, l'ambivalence tragicomique créée par la nature excessive de l'horreur représentée sur scène dans *The Libertine* invite à interroger l'appartenance de la pièce à ce sous-genre de la tragédie. Selon Hume, *The Libertine* n'est pas une *horror tragedy* classique. Shadwell livrerait une version « boursouflée et exagérée[263] » du mode horrifique, qui ferait de la pièce une tragédie satirique plus qu'une *horror tragedy* :

> What we find here are the forms and devices but not the tone of a serious horror play. As in *Timon* (discussed in the next section), Shadwell imports the moral code of contemporary libertine comedy into a tragic structure, and the result is a sober-faced burlesque. In these satirical tragedies Shadwell hits at the values of comedy and the devices of tragedy. Especially in *The Libertine* (as Langbaine noted) the results are highly diverting[264].

L'analyse de Hume souligne toute l'ambivalence de la pièce : *The Libertine* marie valeurs de la comédie et structure tragique pour créer un tout à la fois sobre et burlesque. Le terme de « burlesque » employé par Hume fait référence à la fois à la dimension comique et à la dimension parodique de la pièce de Shadwell : la comédie burlesque, qui voit le jour à la Restauration, est définie par l'imitation comique d'un genre dramatique, d'une forme littéraire ou d'une œuvre en particulier dans une visée de moquerie et de critique[265]. Malgré la dimension tragique de *The Libertine*, la représentation satirique de la *comedy of manners* et de ses

[262] « Jacobean blood-and-thunder melodrama ». Robert D. Hume, *The Development of English Drama in the Late Seventeenth Century* (Oxford : Clarendon Press, 1976), p. 199.

[263] « Crowne's combination of serious romance and satirical commentary work poorly: it is far better to overinflate and exaggerate a mode, as Shadwell was to do in *The Libertine*. The mode Shadwell had in view there was the villain-horror play, which was the most popular form of serious drama in the early seventies ». *Ibid.*, p. 287.

[264] *Ibid.*, p. 312.

[265] Florence March, « La Théâtralité de la comédie de la Restauration anglaise : 1660-1710 » (Thèse de doctorat, Université de Provence, 2000), p. 583. Pour des éléments de théorisation sur ce genre comique, voir Simon Trussler, dir., *Burlesque Plays of the Eighteenth Century* (Oxford ; New-York : Oxford University Press, 1995) qui, malgré son titre, inclut *The Rehearsal* de George Villiers, duc de Buckingham, jouée en 1671.

personnages de *rakes* aux tendances libertines à laquelle elle se livre la rapproche des comédies burlesques de la Restauration. Hume n'est pas le seul à remarquer cet alliage de comique et de tragique. Thomas Ungerer lui aussi qualifie la pièce de tragédie satirique[266] et analyse la pièce comme étant le résultat de la greffe d'un personnage de la *comedy of manners* sur la structure d'une tragédie :

> What is quite unconventional about him is the fact that Shadwell has grafted a figure taken from the comedy of manners onto the framework of a tragedy. The shift in nature from comic to tragic hero can be justified in the light of English dramatic tradition. The native ancestor of the rake-hero is the Vice-Figure of the medieval and Tudor drama, who is both rogue and villain. Don John has retained the double nature of the Vice-Figure. On the one hand, he is a persistent challenger and roguish adventurer, unswervingly shaping his course of life; on the other, he is a youthful villain or rather an artist of destruction, heading for disaster before having *"supped full with"* sinful pleasure[267].

Ungerer replace le Don John de Shadwell dans la tradition dramatique anglaise dont l'influence permet à la pièce de cultiver une ambivalence entre comique et tragique tout en présentant une visée morale assumée, qui prend également une dimension littéraire chez Shadwell. *The Libertine* critique à la fois les mœurs libertines de son temps et la *comedy of manners* qui s'en fait le miroir déformant. Dès lors, il ne paraît pas surprenant que Shadwell choisisse de se détourner de la catégorisation tragicomique de sa source[268] pour faire de son adaptation une tragédie, genre traditionnellement à l'opposé de la comédie qu'il souhaite critiquer et dont la fonction didactique est largement reconnue à la Restauration[269]. Mais si les intentions moralisatrices de Shadwell, annoncées dès la préface et déjà exprimées dans d'autres pièces, paraissent assez claires, *The Libertine* est loin d'être une fable à la morale limpide. La dimension spectaculaire de la pièce héritée des interprétations italiennes et françaises du mythe

[266] Gustav Ungerer, « Thomas Shadwell's "The Libertine": A Forgotten Restoration Don Juan Play », *SEDERI,* 1 (1990) : p. 224.

[267] *Ibid.*, p. 228-29.

[268] À noter que la classification générique de la pièce de Rosimond ne semble pas tant être liée à des considérations thématiques que structurelles. Comme l'explique Daniela Dalla Valle : « En 1670 la querelle concernant [la tragi-comédie] était dépassée depuis longtemps et la primauté de la tragi-comédie sur la tragédie était passée de mode. La reprise explicite du genre 'tragi-comédie' s'explique chez Rosimond par la volonté de soustraire sa pièce aux règles générales des unités ; il affirme dans la préface : "il est impossible de mettre celle-cy dans les Règles" (Au Lecteur, p. 6) ; il conçoit par contre un ouvrage à grand spectacle, tirant profit des "superbes ornemens de Theatre" qu'offrait le Marais et que les didascalies introduites dans la pièce évoquent fréquemment. » Si Shadwell s'excuse lui aussi de l'irrégularité de sa pièce dans la préface (montrant l'influence indéniable du modèle classique français sur la théorie dramatique anglaise à la Restauration), la plus grande souplesse formelle du théâtre anglais lui permet de qualifier sa pièce de tragédie. Rosimond, *Le Nouveau Festin de Pierre, ou l'Athée Foudroyé*, introduction, §14.

[269] Pour une analyse des différentes conceptions de la fonction didactique de la tragédie à la Restauration, voir Eric Rothstein, *Restoration Tragedy: Form and the Process of Change* (Westport, CT : Greenwood Press, 1967), p. 3-4.

tend à contrebalancer le dessein moral de Shadwell, comme le montrera la sous-partie consacrée à la représentation de l'enfer sur scène (*cf. infra* p. 168-178).

3. Déploiement d'un imaginaire satanique

La barbarie des actions de Don John (et parfois de ses compagnons) est soulignée par un florilège d'épithètes négatives, principalement proférées par les femmes dont il abuse : « Perfidious Monster », « Salvage [*sic*] Beast », « Inhumane Villain », « monstrous traitor », « Impious Villain » ou encore « Devils in the shape of men » dans 2.1 (p. 24-27) ; « bloudy Monster », « wicked Wretches », « impudent Villains », et de nouveau « Devils in the shape of men » dans 3.1 (p. 53-54 et p. 59) et 4.1 (p. 63). Même l'ermite, pourtant résolu à offrir la charité aux trois compagnons après leur naufrage à l'acte 3, finit par les qualifier d'infidèles : « such impious Wretches » et « such dissolute abandon'd Atheists » (3.2, p. 42). La barbarie et l'impiété de Don John sont littéralement gravées dans la pierre. Sur la statue qui entraîne Don John en Enfer figure une épitaphe explicite :

> Jac. Is this a time to see Churches? But let me see whose Statue's this? Oh Heav'n! this is Don Pedro's, whom you murder'd at Sevil.
> D. Joh. Say you so? Read the Inscription.
> Jac. Here lies Don Pedro, Governour of Sevil, barbarously murder'd by that impious Villain, Don John, gainst whom his innocent bloud cries still for vengeance[270].

Ce foisonnement d'épithètes, largement accentué par rapport à la source française[271], donne une qualité tour à tour bestiale, inhumaine, monstrueuse et même satanique à Don John. Le texte de Shadwell fait ainsi écho aux origines du mythe de Don Juan. Dans la pièce de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (*c*. 1630), Don Juan est déjà présenté comme une figure satanique ; Don Pedro déclare même que Don Juan est le diable qui a pris forme humaine[272]. Dans son article « Don Juan, Cupid, the Devil », Judith H. Arias montre que dans la pièce de Tirso de Molina, la dimension satanique de Don Juan est renforcée par son association à la figure de Cupidon, elle-même associée au diable dans la pensée espagnole

[270] Shadwell, *The Libertine: A Tragedy*, 4.1, p. 69.

[271] Bien que les épithètes soient moins nombreuses dans la pièce de Rosimond, elles associent Don Juan à une bestialité, inhumanité et monstruosité similaires et au même diabolisme que le texte de Shadwell : Amarille le qualifie de « monstre odieux » (V, 4, v. 1283) et Carrille le décrit comme suit : « Et c'est un scelerat, / Un Loup, un Diable, un Chien, un Renard, un vray Chat » (II, 5, v. 491-493). Rosimond, *Le Nouveau Festin de Pierre, ou l'Athée Foudroyé*.

[272] « pienso que el demonio / en él tomó forma humana » Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, dir. Alfredo Rodríguez López-Vázquez (Madrid : Cátedra, 1995), I, v. 301.

chrétienne du XVIIe siècle[273]. Le Don Juan de Tirso de Molina apparaît comme un tentateur qui, comme le Christ, agit comme médiateur entre l'humain et le divin, mais dont la médiation a pour but d'éloigner de la vérité plutôt que de rapprocher ; en somme, il effectue une « médiation négative » selon l'expression employée par Arias[274]. La pièce de Shadwell reprend cette association, faisant de Don John à la fois un sataniste et un être satanique. Jacomo déclare que son maître « est le premier à avoir créé une religion qui vénère le diable[275] ». Shadwell suit également l'innovation principale de Rosimond, à savoir l'ajout des deux compagnons libertins Don Antonio et Don Lopez (que Rosimond avait baptisés Don Felix et Don Lope). Il la pousse plus loin en faisant s'ouvrir la pièce sur une discussion entre les trois dans laquelle Don Antonio et Don Lopez remercient Don John de les avoir convertis au libertinage :

> D. Lop. *Don John*, thou art our Oracle; thou hast
> Dispell'd the fumes which once clowded our brains.
> D. Anto. By thee, we have got loose from Education,
> And the dull slavery of Pupillage,
> Recover'd all the liberty of Nature,
> Our own strong Reason now can go alone,
> Without the feeble props of splenatick Fools,
> Who contradict our common Mother, Nature[276].

Le terme « Oracle », bien que parfois utilisé dans la religion chrétienne, est ici associé à des fumées qui embrument l'esprit, ce qui évoque la légende selon laquelle les vapeurs toxiques respirées par la Pythie de Delphes, prêtresse d'Apollon dans la Grèce antique, auraient été à l'origine de ses oracles. Don John apparaît donc ici comme une figure messianique, à la croisée des traditions mythologiques et chrétiennes, qui libère ses fidèles du joug tyrannique de l'éducation et de la société des hommes, définis en termes d'humeurs[277]. Contrairement au Don Juan de Rosimond qui, selon son serviteur Carrille, « ser[ait] un fort homme de bien » s'il

[273] Judith H. Arias, « Don Juan, Cupid, the Devil », *Hispania*, 75.5 (1992) : p. 1111.
[274] *Ibid.*, p. 1112.
[275] « He's certainly the first that ever set up a Religion to the Devil ». Shadwell, *The Libertine: A Tragedy*, 2.1, p. 16. Aaron Jaffe interprète l'attitude de Jacomo vis-à-vis de son maître comme une incapacité à concevoir la notion même d'athéisme, reflétée par ses références aux faux dieux que, selon lui, Don John vénèrerait : « Jacomo cannot apprehend a perspective that holds God not to exist; instead, he equates the atheist's perspective with the worship of murder, rape, treason; that is, the worship of false gods ». Aaron Jaffe, « Seditious Appetites and Creeds: Shadwell's Linertine and Hobbes's Foole », *Restoration: Studies in English Literary Culture, 1660-1700*, 24.2 (2000) : p. 60.
[276] Shadwell, *The Libertine: A Tragedy*, 1.1, p. 1-2.
[277] Shadwell était un tenant de la comédie des humeurs dans la veine de Jonson face à la comédie héroïque défendue par Dryden. Aaron Jaffe résume la querelle entre les deux auteurs dans « Seditious Appetites and Creeds: Shadwell's Libertine and Hobbes's Foole ».

n'avait « suivy le[s] coupables maximes » de ses deux amis libertins[278], Don John n'est pas seulement un homme « coupable de tous les péchés[279] », il incarne véritablement une figure satanique de tentateur qui entraîne les hommes dans la damnation. Bien que déjà suggérée dans d'autres incarnations du mythe, notamment la pièce de Tirso de Molina et celle de Rosimond (dans laquelle Carrille décrit Don Juan comme « un vray Diable / Pour vous mettre en Enfer[280] ») la qualité satanique de la figure de Don Juan est actualisée par Shadwell qui pousse la monstruosité de son personnage à son paroxysme. La présence de Don John transforme la scène en enfer que veulent fuir les autres personnages (dans 3.1, l'une de ses victimes s'écrie : « Unheard of Villany! Fly from this Hellish place », p. 26), mais qui procure un divertissement de grande ampleur au public, faisant ainsi écho à l'analogie entre le monstre et le verbe latin *monstrare* (montrer). Don John est de ces monstres dont le spectacle captive un public.

4. Discours

Le discours de Don John et de ses acolytes révèle également la barbarie et la dimension satanique mentionnés précédemment. Don John utilise régulièrement le champ lexical de l'enfer. Il qualifie ainsi le coup de sifflet qu'émet Octavio pour prévenir son amante Maria de sa présence de « signe diabolique[281] » et utilise fréquemment des locutions faisant référence au diable : « what a Devil wou'd you have more ?[282] », ou encore « Why the Devil did you not yield before[283]? ». Les libertins procèdent également à une inversion des valeurs et parlent de leurs crimes en termes héroïques :

> D. Anto. Oh! a Rape is the joy of my heart; I love a Rape, upon my *Clavis*, exceedingly.
>
> D. Joh. But mine, my Lads, was such a Rape, it ought to be Registred; a noble and heroick Rape[284].

Le viol, qui plus est perpétré dans une église pour celui auquel Don John fait référence, devient ici un fait d'armes par lequel les hommes s'illustrent, et qui mérite donc d'être célébré et inscrit dans les annales de l'histoire. Ce renversement carnavalesque fait écho à la notion bergsonienne d'« organisation morale de l'immoralité » mentionnée dans la partie sur les discours des

[278] Rosimond, *Le Nouveau Festin de Pierre, ou l'Athée Foudroyé*, I, 4, v. 228-229.
[279] « Don John. The Libertine; a rash fearless Man, guilty of all Vice ». Shadwell, *The Libertine: A Tragedy*, *dramatis personae.*
[280] Rosimond, *Le Nouveau Festin de Pierre, ou l'Athée Foudroyé*, II, 5, v. 493-494.
[281] « devilish sign ». Shadwell, *The Libertine: A Tragedy*, 1.1, p. 11.
[282] *Ibid.*, 1.1, p. 12.
[283] *Ibid*., 2.1, p. 20.
[284] *Ibid*., 1.1, p. 10.

personnages à dimension religieuse (*cf. supra* p. 106)[285]. Les libertins empruntent ici les valeurs et le champ lexical de l'héroïsme et, par là même, de la comédie héroïque. Cette inversion a pour effet de souligner la perversité des trois personnages qui célèbrent des actes barbares, mais aussi de créer une transposition qui – comme cela a été expliqué plus haut – est hautement comique, surtout lorsqu'elle est érigée en système comme c'est le cas dans la pièce de Shadwell. Ici aussi, les figures irréligieuses font coexister rire et horreur sur scène et créent une ambivalence qui semble être constitutive de ces personnages.

Dans leurs discours, Don John et ses acolytes développent également une pensée athée et libertine, qui rejette toute croyance et pratique religieuse et affirme la primauté des sens sur la raison et la conscience. Don John, Don Lopez et Don Antonio rejettent ouvertement dès le début de la pièce toute pratique religieuse, qu'il s'agisse de simple prière ou de repentir, enjeu majeur du mythe de Don Juan :

> Jacom. Heav'n bless us!
> D. Joh. You Dog, I shall beat out your brains, if you dare be so impudent as to pray in my company[286].

Et

> D. Lop. Repent! Cowards and Fools do that[287].

Ils rejettent également les croyances religieuses, et notamment ce qu'ils considèrent comme étant de l'ordre de la superstition inventée par des prêtres pour maintenir leurs ouailles dans un état d'effroi et de révérence :

> Jac. Good Sir, I have done; yet I cannot but admire, since you are resolv'd to go to the Devil, that you cannot be content with the common way of travelling, but must ride post to him.
> D. Joh. Leave off your idle tales, found out by Priests to keep the Rabble in awe[288].

Outre cette réplique qui préfigurerait presque la critique marxiste de la religion comme « opium du peuple[289] », Shadwell développe tout au long de la pièce un discours matérialiste qui résonne avec les écrits de Hobbes dont il était familier et auxquels un certain nombre de ses pièces font référence, comme le montre Thomas B. Stroup[290]. Shadwell reprend par exemple l'argument

[285] Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, p. 96.
[286] *Ibid*., 1.1, p. 3.
[287] *Ibid*., 1.1, p. 4.
[288] *Ibid*., 2.1, p. 17.
[289] Karl Marx, « Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie » dans *Werke* par Karl Marx et Friedrich Engels, vol. 1 (Berlin : Dietz Verlag Berlin, 1981), p. 378.
[290] Thomas B. Stroup, « Shadwell's Use of Hobbes », *Studies in Philology*, XXXV.3 (1938) : p. 405-432.

de la relativité de la perception d'un phénomène comme miraculeux développé dans le chapitre XXXVII du *Leviathan*[291] :

> D. Joh. There's nothing happens but by Natural Causes,
> Which in unusual things Fools cannot find,
> And then they stile 'em Miracles[292].

Don John prône également un retour à un état de nature libéré des « fumées toxiques » (1.1, p. 1) de l'éducation et de la morale et régi uniquement par les appétits naturels :

> D. Joh. My bus'ness is my pleasure, that end I will always compass, without scrupling the means; there is no right or wrong, but what conduces to, or hinders pleasure[293].

Et

> D. Joh. My appetites are all I'm sure I have from Heav'n, since they are Natural, and them I always will obey[294].

Aaron Jaffe relie l'argument des appétits naturels à un passage du *Leviathan* tiré du chapitre VI, « Of the Interiour Beginnings of Voluntary Motions Commonly Called the Passions, and the Speeches by Which They are Expressed »[295] :

> But whatsoever is the object of any mans Appetite or Desire; that is it, which he for his part calleth Good: And the object of his Hate, and Aversion, evill; And of his contempt, Vile, and Inconsiderable. For these words of Good, evill, and Contemptible, are ever used with relation to the person that useth them[296].

Mais comme Jaffe le souligne, le relativisme moral et éthique présenté dans ce passage est immédiatement nuancé par la suite du texte, dans laquelle Hobbes rappelle la nécessité d'obéir aux règles de bien et de mal, certes arbitraires, mises en place au sein d'une communauté :

---

[291] « That Which Seemeth a Miracle To One Man, May Seem Otherwise To Another » ; « Furthermore, seeing Admiration and Wonder, is consequent to the knowledge and experience, wherewith men are endued, some more, some lesse; it followeth, that the same thing, may be a Miracle to one, and not to another. And thence it is, that ignorant, and superstitious men make great Wonders of those works, which other men, knowing to proceed from Nature, (which is not the immediate, but the ordinary work of God,) admire not at all: As when Ecclipses of the Sun and Moon have been taken for supernaturall works, by the common people; when neverthelesse, there were others, could from their naturall causes, have foretold the very hour they should arrive: Or, as when a man, by confederacy, and secret intelligence, getting knowledge of the private actions of an ignorant, unwary man, thereby tells him, what he has done in former time; it seems to him a Miraculous thing; but amongst wise, and cautelous men, such Miracles as those, cannot easily be done ». Thomas Hobbes, *Leviathan*, dir. John Charles Addison Gaskin (Oxford : Oxford University Press, 1998), partie III, chapitre XXXVII.

[292] Shadwell, *The Libertine: A Tragedy*, 4.1, p. 73.

[293] *Ibid*., 1.1, p. 4.

[294] *Ibid*., 1.1, p. 5.

[295] Jaffe, « Seditious Appetites and Creeds: Shadwell's Libertine and Hobbes's Foole », p. 61.

[296] Hobbes, *Leviathan*, chapitre VI.

> There being nothing simply and absolutely so; nor any common Rule of Good and evill, to be taken from the nature of the objects themselves; but from the Person of the man (where there is no Common-wealth;) or, (in a Common-wealth,) From the Person that representeth it; or from an Arbitrator or Judge, whom men disagreeing shall by consent set up, and make his sentence the Rule thereof[297].

Si Don John, Don Antonio et Don Lopez empruntent à la philosophie de Hobbes, ils le font donc partiellement, en se référant à des morceaux choisis qui appuient leur point de vue, mais qui n'incluent pas les éléments cruciaux de la pensée de Hobbes[298]. Jaffe en arrive à la conclusion que Don John, Don Antonio et Don Lopez sont une représentation satirique des héros de la *comedy of manners* et, à travers eux, des membres de l'aristocratie et de la cour de Charles II qui justifiaient le libertinage en citant Hobbes :

> In effect, by figuring Don John and his companions as Hobbesian traits, Shadwell exposes the hollowness of their creed, asserting that a Hobbesian justification for libertinism is in truth an *a posteriori* justification for brutality and sedition[299].

Cependant, dans sa démonstration, Jaffe ne mentionne absolument pas la source française du texte, dans laquelle le Don Juan de Rosimond profère un discours très similaire à celui de Don John et théorise lui aussi son libertinage :

> D. Juan. Quoy! tousjours parler, et sans vouloir m'entendre?
> Sans craindre mon courroux oses-tu me reprendre?
> Hé! que t'importe-t-il si je fais bien ou mal,
> L'un ou l'autre pour toy n'est-il pas égal?
> Laisse-moy suivre en tout cette ardeur qui m'anime,
> J'obeys à mes sens, il est vray, mais quel crime?
> La nature m'en fait une necessité,
> Et nostre corps n'agit que par sa volonté.
> C'est par les appetits qu'inspirent les caprices,
> Qu'on court différemment aux vertus comme aux vices.
> Pour moy qui de l'amour fais mes plus chers plaisirs,
> J'ose tout ce qui peut contenter mes desirs,
> Je n'examine point si j'ay droit de le faire,
> Tout est juste pour moy quand l'objet me peut plaire,

[297] *Ibid*.
[298] Jaffe, « Seditious Appetites and Creeds: Shadwell's Libertine and Hobbes's Foole », p. 62.
[299] *Ibid*., p. 64. L'analyse de Jaffe inscrit Shadwell dans la tradition de la rhétorique anti-libertine, largement reprise dans l'historiographie libertine (dont l'apparition remonte au XIXe siècle), qui associe le libertinage à une « indigence philosophique ». Cavaillé, « Libérer le libertinage. Une catégorie à l'épreuve des sources », p. 52.

> Et ne prenant des loix que da [*sic*] ma passion,
> J'attache tous mes soins à la possession[300].

Comme Don John, le Don Juan de Rosimond affirme obéir à ses appétits naturels, qui seuls permettent la distinction entre vice et vertu. Si la pensée de Hobbes était connue en France au XVIIe siècle, notamment car il passa onze ans en exil en France de 1640 à 1651 (période durant laquelle il rédigea le *Leviathan*[301]), il est peu probable que Rosimond fasse ici référence à ses écrits. Il semblerait plutôt que le discours de son Don Juan soit l'héritage d'une tradition franco-anglaise[302] du libertinage. La pensée hobbesienne n'est d'ailleurs pas la seule à être reprise et détournée par les libertins anglais de la seconde moitié du XVIIe siècle. Anne Hermanson explique que Hobbes, Épicure et Lucrèce étaient regroupés dans la même catégorie de penseurs perçus comme athées du fait de leur vision non téléologique, mécanique et matérialiste de la nature[303] ; et Dale Underwood souligne que la pensé d'Épicure subissait le même traitement que celle de Hobbes à la Restauration :

> [T]he libertine's use of Epicurean thought involved obvious distortions, there were numerous passages in the writings of Epicurus which the libertine, by disregarding the context of the total system, could cite as authority for his beliefs[304].

Ainsi, l'athéisme libertin mis en scène par Shadwell dans *The Libertine* ne représente pas seulement les discours des pseudo-hobbesiens de la cour de Charles II. Il fait aussi écho à une expression plus vaste du libertinage, ancrée dans une tradition antique et humaniste commune à la France et à l'Angleterre. Comme les personnages présentant une dimension religieuse, les figures irréligieuses sont à la fois topiques et stéréotypiques. Elles sont ancrées dans une angoisse largement répandue à la Restauration, celle de la montée de l'athéisme :

> The overwhelming impression created by churchmen is of an all-engulfing tide of scepticism, amoralism, and atheism, associated primarily with the materialism of Hobbes and his forerunner Epicurus, who

[300] Rosimond, *Le Nouveau Festin de Pierre, ou l'Athée Foudroyé*, I, 2, v. 97-112.

[301] Quentin Skinner, « Thomas Hobbes and His Disciples in France and England », *Comparative Studies in Society and History*, 8.2 (1966) : p. 153. Au sujet des traductions françaises des écrits de Hobbes au XVIIe siècle, en particulier du *De Cive*, voir Luc Borot, « The manifold strategies of seventeenth-century translators – The case of Du Verdus as translator of Thomas Hobbes » dans *Ideas Across Borders: Translating Visions of Authority and Civil Society in Europe c.1600–1840*, dir. Gaby Munck et Thomas Mahlberg (Londres : Routledge, 2024).

[302] Le Don Juan de Tiso de Molina ne fait d'ailleurs pas référence à un tel système de pensée.

[303] Anne Hermanson, « Forsaken Justice: Thomas Shadwell's *The Libertine* and the Earl of Rochester's *Lucina's Rape Or the Tragedy of Vallentinian* », *Restoration: Studies in English Literary Culture, 1660-1700*, 33.1 (2009) : p. 3.

[304] Underwood, *Etherege and the Seventeenth-Century Comedy of Manners*, p. 16.

described a universe of randomly moving material particles, with no governing providential design (a doctrine explicitly endorsed in Shadwell's plays)[305].

Mais si les personnages irréligieux de la pièce de Shadwell font écho à ces considérations contemporaines, les origines européennes de la figure mythique de Don Juan et l'ancrage franco-européen de la tradition libertine inscrivent ces personnages dans un écosystème littéraire et culturel plus vaste dont les frontières épouseraient celles de l'Europe de l'Ouest[306].

Un dernier point à aborder dans cette étude des discours des personnages irréligieux est la question de l'hypocrisie. Constitutive des personnages à dimension religieuse, elle est justement dénoncée par les athées libertins du corpus :

D. John. Yet those conscientious Fools, that would perswade us
To I know not what, which they call Piety,
Have in reserve private delicious sins,
Great as the happy libertine enjoys,
With which, in corners, wantonly they roul[307].

Don John traite également le charitable ermite de « good civil old Hipocrite » et de « Zealot »[308]. Cette dénonciation est également présente dans la pièce de Rosimond, ainsi que dans *Le Festin de Pierre* de Molière[309]. Le discours du Don Juan de Rosimond est encore plus explicite, et souligne une ambivalence que n'admet pas ouvertement le Don John de Shadwell :

D. Juan. Il est vray, Don Felix, qu'en ce siècle où nous sommes,
Pour vivre il faut sçavoir l'art d'ébloüyr les hommes,
Et sur un beau pretexte acquerir du credit,
Paraistre plus qu'on n'est, faire plus qu'on ne dit:
Couvrir ses actions d'une belle apparence,
Se masquer de vertu pour perdre l'innocence,
Estre bon dans les yeux et méchant dans le cœur,
Professer l'infamie et deffendre l'honneur,
D'un faux jour de vertu donner lustre à sa vie,
Se montrer fort content quand on creve d'envie,
Et si l'on aime, enfin, parer tousjours ses feux
Du prétexte brillant d'un sentiment pieux.
C'est ainsi qu'aujourd'huy se gouverne le monde,

[305] Hughes, *English Drama, 1660-1700*, p. 8.
[306] Au sujet de la dimension européenne du mythe de Don Juan, voir le chapitre 7 (p. 426-427).
[307] Shadwell, *The Libertine: A Tragedy*, 1.1, p. 1.
[308] *Ibid*., 3.2, p. 39.
[309] Voir la tirade de Don Juan dans V, 2.

Et pour n'en point mentir l'adresse est sans seconde,
Je ne condamne point cette façon d'agir,
Et je m'en trouve bien, quand je veux m'en servir[310].

Don Juan souligne ici sa propre hypocrisie : il expose les pratiques de duplicité de son siècle, tout en admettant s'en servir volontiers. Bien qu'il n'en parle pas, Don John fait de même. La scène entre Don John, Clara et Jacomo dans 3.5 illustre bien l'hypocrisie de Don John : ce dernier joue à l'amoureux transi pour la convaincre de fuir avec lui plutôt que de se marier, prétendant même vouloir se suicider lorsqu'elle refuse, ce qui la convainc de lui donner rendez-vous le soir même. Tout au long de la scène, Jacomo commente la stratégie de son maître, rendant son hypocrisie d'autant plus évidente aux yeux des spectateurs et accentuant la métathéâtralité de la scène à travers le « redoublement spéculaire[311] » de la relation scène/salle. Comme le Don Juan de Rosimond, Don John est un hypocrite qui sait jouer le rôle de l'amant et de l'homme d'honneur afin de séduire ses conquêtes. Sur le plan de l'hypocrisie, les figures irréligieuses rejoignent donc de façon ambivalente les personnages à dimension religieuse : elles dénoncent les pratiques sociales qu'elles jugent hypocrites, à commencer par la piété, tout en en jouant et en les utilisant à leurs propres fins, tout comme les hypocrites religieux.

Conclusion

Une chose semble certaine : les personnages à dimension (ir)religieuse jouent un rôle structurant dans les pièces du corpus. Qu'ils occupent la fonction d'opposants (*Sir Courtly Nice*, *Tartuffe*), d'adjuvants (*The Spanish Fryar*), de sujets (*The Libertine*, *The Law Against Lovers*) ou d'objets (*The Libertine*, *The Assignation*, *The Law Against Lovers*), pour reprendre le schéma actantiel mis au point par Greimas[312], leur présence constitue l'un des rouages essentiels de l'intrigue. Ils occupent et habitent l'espace scénique et sonore, déploient par leur apparence, leurs gestes et leurs discours un imaginaire religieux protéiforme – souvent détourné dans une visée comique – qui colore les pièces et érige le fait religieux en véritable sujet dramatique. Mais si la présence de ces personnages et leur rôle structurant sont assez aisés à déterminer, il n'en va pas de même de leur représentation qui est dominée par un phénomène principal :

[310] Rosimond, *Le Nouveau Festin de Pierre, ou l'Athée Foudroyé*, I, 5, v. 257-272.
[311] Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques*, 41.1 (1984) : p. 49.
[312] Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode* (Paris : Presses Universitaires de France, 2002).

l'ambivalence. À la fois instantanément reconnaissables et difficiles à cerner, ces personnages oscillent entre homogénéité et spécificité. Les nombreux traits communs, signes visuels et discursifs identiques et échos entre les différents personnages présentant une dimension religieuse plaident en faveur d'une certaine invariance de ces personnages dont l'une des caractéristiques principales serait de n'être que rarement étrangers à l'hypocrisie, et jamais au ridicule. L'écrasement dans le corpus des distinctions entre imposture et hypocrisie et, dans une moindre mesure, entre appartenance aux ordres et dévotion profane, tend à aller dans le même sens, tout comme les échos et correspondances entre les différentes confessions représentées sur scène. Mais la variété certaine et les nuances décelables chez les personnages à dimension religieuse du corpus plaident en faveur de l'existence d'une constellation de figures que l'on pourrait alors réunir sous l'ombrelle d'un archétype religieux : le dévot puritain, le frère catholique paillard, l'anglican radical, la vieille dévote, ou encore la religieuse amoureuse. Au vu des écarts qui existent entre des figures similaires au sein du corpus (Lucretia et Hippolita, par exemple) cette constellation serait également à concevoir en termes de variations, d'évolutions et d'hybridations venant nourrir l'imaginaire protéiforme associé au fait religieux.

La distinction entre figures religieuses et irréligieuses est elle-même source d'ambivalence. Au vu de l'absence de discours dénués d'hypocrisie et de figure religieuse qui pourrait faire office d'instance normative stable, ces deux types sont définis à l'aune de valeurs et de normes qui ne sont pas vraiment représentées dans les pièces, et qui sont donc d'autant plus subordonnées à la subjectivité de chaque spectateur. De plus, l'hypocrisie constitutive de ces deux catégories de personnages les rapproche et il est parfois tentant de concevoir certains dévots comme des libertins déguisés, ce qui est d'ailleurs le cas de Camille, libertin déguisé en pèlerin, dans *Le Pèlerin*, l'une des sources de *The Spanish Fryar*. Georges Forestier et Claude Bourqui soulignent d'ailleurs « la proximité entre le dérèglement impie et l'hypocrisie dévote[313] » dans la notice du *Festin de Pierre* de Molière.

Les figures irréligieuses et, dans une moindre mesure, religieuses sont également source d'ambivalence générique. Dans *The Libertine*, le tragique glisse systématiquement vers une forme de comique burlesque qui vient interroger l'identité générique annoncée par le sous-titre de la pièce. Les figures religieuses, quant à elles, sont intimement liées au monde de la farce. Elles introduisent dans la comédie des motifs prosaïques et jeux scéniques qui tranchent avec le modèle comique fondé sur le *wit* revendiqué par les dramaturges du corpus. À la Restauration, le recours à un comique farcesque ne va pas sans poser problème. C'est justement à cette

[313] Molière, *Œuvres complètes* II, p. 1623.

période que le terme de « farce » fait son entrée dans le vocabulaire théâtral anglais[314]. Avant la Restauration, le terme renvoie avant tout à la pratique culinaire, même si quelques utilisations métaphoriques sont attestées[315]. C'est sous l'influence du français que le terme prend un sens théâtral. Le mot serait passé dans le vocabulaire théâtral français par l'intermédiaire du pseudo-latin *farsia*, qui désignait au XIIIe siècle, en France et en Angleterre, des phrases laudatives insérées dans des prières liturgiques et qui aurait mené à l'utilisation du terme « farce » en vieux français pour désigner les interludes bouffons qui ponctuaient les mystères religieux[316]. Dès les débuts de son utilisation théâtrale, le terme est donc lié au fait religieux. Mais à la Restauration, l'emploi du mot « farce » est loin de désigner un phénomène homogène, clairement défini et circonscrit : tout type de spectacle, pour peu qu'il déplaise, court le risque d'être qualifié de farce. Le terme fait en effet l'objet d'un usage majoritairement négatif[317], voire polémique, et devient au fil de la période un argument rhétorique employé par les détracteurs d'une œuvre[318]. Shadwell, Dryden et Crowne étaient coutumiers de ce genre d'accusation. En témoigne le pamphlet *Notes and Observations on The Empress of Morocco*, dans lequel les trois dramaturges[319] unissent leurs plumes pour répondre aux attaques lancées par Elkannah Settle

[314] Leo Hughes, « The Early Career of "Farce" in the Theatrical Vocabulary », *Studies in English,* 20 (1940) : p. 82.

[315] Hughes cite par exemple Chaucer, qui décrit le frère des *Canterbury Tales* de la façon suivante dans le prologue général : « His typet was ay farsed ful of knyves » ou, en anglais moderne, « His hood was always stuffed full of knives ». « The Canterbury Tales », *Harvard's Geoffrey Chaucer Website*, 2024, en ligne, 30 avr. 2024. https://chaucer.fas.harvard.edu/pages/general-prologue-0 ; Hughes, « The Early Career of "Farce" in the Theatrical Vocabulary », p. 82.

[316] « farce, n.[2] meanings, etymology », *Oxford English Dictionary*, s. d., en ligne, 28 juin 2024. https://www-oed-com.ezpupv.scdi-montpellier.fr/dictionary/farce_n2. Dans son ouvrage séminal sur la définition de la farce en France entre 1450 et 1550, Bernadette Rey-Flaud souligne la double étymologie du mot, à la fois issu du latin *farcire* (« bourrer »), lié au domaine culinaire, et *farwida* (« teindre », « fard »), qui renvoie à la notion de tromperie ou ruse, qui se trouve selon elle au cœur de la farce. Bernadette Rey-Flaud, *La farce ou la machine à rire* (Genève : Droz, 1984), p. 166.

[317] Jorge Figueroa Dorrego ne recense que deux textes défendant la notion de farce à la Restauration : l'épigramme "Of Farces" publié par Richard Flecknoe en 1671, et la préface de *A Duke and No Duke* (1693) de Nahum Tate. « "Dwindling Down to Farce"?: Aphra Behn's Approach to Farce in the late 1670s and 80s », *Journal of English Studies*, 17 (2019) : p. 130.

[318] Hughes, « The Early Career of "Farce" in the Theatrical Vocabulary », p. 89.

[319] Bien que le pamphlet ait été publié anonymement, Settle identifie Dryden, Crowne et Shadwell comme auteurs dans sa réponse intitulée *Notes and Observations on The Empress of Morocco Revised.* Pour Maximilian E. Novak, éditeur d'un ouvrage recensant tous les textes en lien avec la controverse, il ne fait aucun doute que les trois dramaturges sont bien les auteurs du pamphlet. Anne Doyle, quant à elle, démontre dans un article de 1966 que les parallèles stylistiques et thématiques entre les œuvres de Dryden et le pamphlet confirment qu'il en est bien l'un des auteurs. Elle n'étend cependant pas son étude à Crowne et Shadwell. La participation de ce dernier à ce pamphlet paraît d'autant plus plausible qu'il attaque de nouveau Settle dans la préface de *The Libertine*, critiquant ses tragédies *Love and Revenge* (1674) et *The Conquest of China* (1676). Shadwell va jusqu'à suggérer que Settle aurait des tendances non-conformistes, l'accusant d'appartenir à une « tribu vaniteuse dont il n'est pas difficile de deviner l'identité » (« the vanity of his Tribe. What Tribe that really is, it is not hard to guess ») et l'accusant de considérer à tort les poètes comme ses pairs, désignés sous le nom de « brethren ». Elkanah Settle, *The Empress of Morocco*, dir. Maximilian E. Novak (Los Angeles : University of California, William Andrews Clark Memorial Library, 1968) ; Anne Doyle, « Dryden's Authorship of *Notes and Observations on The Empress*

envers des « scribouillards flagorneurs » dans l'épître dédicatoire de *The Empress of Morocco* (1673) et accusent Settle d'avoir « rabaissé la tragédie à la farce[320] ». Dans la préface de *An Evening's Love*, Dryden s'en prend de nouveau à la farce, dont il impute l'omniprésence sur la scène de la Restauration à l'influence française[321], tout en soulignant sa popularité auprès des spectateurs. Le motif de la farce concentre donc des enjeux à la fois poétiques, polémiques et internationaux à la Restauration. À travers l'ambivalence générique introduite par les personnages à dimension religieuse émerge la question de la (re)définition d'un modèle dramatique national qui soit capable de rivaliser avec les modèles continentaux, et plus particulièrement avec le modèle français. Le chapitre 7 étudiera comment les personnages à dimension religieuse et la farce dont ils sont les vecteurs facilitent la circulation de motifs et de structures dramatiques qui, à travers leur appropriation par les dramaturges anglais, participent à la construction d'une culture dramatique européenne.

Une dernière forme d'ambivalence suggérée par l'étude des figures (ir)religieuses concerne leur ancrage topique. Elles sont à la fois intimement liées à la société anglaise du second XVIIe siècle et fortement déréalisées, notamment du fait de l'héritage littéraire, dramatique et mythologique européen dont elles sont en partie issues et qui les oriente du côté de la convention dramatique transnationale et du stéréotype. Ces figures creusent un écart avec la réalité sociale qu'elles représentent tout en entretenant une relation spéculaire avec elle, ce qui donne naissance à une tension indissoluble constitutive du corpus. Il s'agira de voir dans quelle mesure cette ambivalence informe la satire et les représentations socio-culturelles dont ces figures sont vectrices, ce qui sera l'objet de la deuxième partie de ce travail. Pour l'instant, l'étude de la dramaturgie des comédies du corpus invite à s'intéresser à un deuxième ensemble de signes : l'espace-temps.

of Morocco (1674) », *Studies in English Literature, 1500-1900*, 6.3 (1966) : p. 421-445 ; Shadwell, *The Libertine*, préface.

[320] « For whereas the design of Verse is to please the Ear with the Chime and Musick of it; and of Tragedy to move Admiration and Passion; he by his blundering hobbling Verse, disagreeing and (to imitate his non-sense) almost never-riming rime, has made all Verse ridiculous; and by his foolish, barbarous, and unnatural Characters, impossible Designs, childish Turns and Tricks; and these clothed with intolerable Fustian, nauseous and senseless Huffing, endless Tautology, and palpable Non-sense, has debased Tragedy to farce, and accordingly upon the ridiculous mirth of it, depends the sole success this merry Tragedy has had among Fool. » John Dryden, John Crowne, et Thomas Shadwell, *Notes and Observations on The Empress of Morocco* (Londres, 1674), préface.

[321] Voir le chapitre 7 pour une analyse détaillée de ce passage (p. 392-394).

Chapitre 2
Structurer l'espace-temps dramatique par le fait religieux

Nib. […] but pray you Couz, how came you by this lover Leander? for none o'th' house knows him.
Olin. Truly Couz I never saw him but at Church.
Nib. A very good place to make love in.

—John Lacy, *The Dumb Lady* (1672), 4.1, p. 47.

Au théâtre, l'espace-temps se conçoit de façon plurielle. Keir Elam distingue quatre régimes du temps dramatique en plus du temps réel de la représentation : le temps du discours (« discourse time »), qui désigne le présent dans lequel se déroule l'action dramatique ; le temps de l'intrigue (« plot time »), qui désigne la succession d'évènements, dans l'ordre où ils sont montrés ou racontés sur scène, qui structure la pièce ; le temps chronologique (« chronological time »), qui est celui de la succession des évènements indépendamment de leur ordre de représentation sur scène et qui est généralement reconstruit par les spectateurs ; et enfin le temps historique (« historical time »), qui désigne l'époque historique dans laquelle est ancrée la pièce[322]. De même, les espaces sont multiples au théâtre. Chaque théâtre impose une organisation architecturelle, scénique et interpersonnelle qui est propre à sa configuration spatiale. Au sein de cette organisation se développe, on l'a vu, une relation proxémique entre les différents participants au spectacle. Keir Elam, reprenant des définitions conceptuelles effectuées par l'anthropologue Edward T. Hall, instaure une distinction entre éléments fixes (ce qui ne peut être bougé, comme l'architecture du théâtre), semi-fixes (ce qui peut être bougé mais n'est pas dynamique, comme les décors) et informels (dont les relations évoluent sans cesse, principalement les acteurs et, selon les formes de théâtre, les spectateurs)[323]. La distinction effectuée par Michel de Certeau entre lieu et espace prend tout son sens au théâtre. Habité et pratiqué par le spectacle et ses participants, le lieu théâtre se transforme en espace dynamique :

> Est un lieu l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S'y trouve donc exclue la possibilité, pour deux choses, d'être à la même place. La loi du « propre » y règne : les éléments considérés sont les uns à côté des autres, chacun situé en un endroit « propre » et distinct qui le définit. Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité. Il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles. L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c'est-à-dire mué en un terme relevant de multiples conventions, modifié par les transformations dues à des voisinages successifs. À la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité ni la stabilité d'un « propre »[324].

Transformé en espace par la pratique des comédiens, le lieu du théâtre est à même d'accueillir et de figurer d'autres lieux et espaces virtuels, ceux que mettent en scène les pièces et que les

[322] Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama* (London : Routledge, 2010), p. 104-105.
[323] *Ibid.*, p. 51.
[324] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1. arts de faire* (Paris : Gallimard, 1990), p. 172-173.

spectateurs construisent mentalement à l'aide des indices visuels (et discursifs) qui leur sont fournis[325]. Les pièces du corpus déploient un espace-temps fictionnel, en partie religieux, dans un lieu concret, profane, celui des théâtres londoniens du second XVIIe siècle[326]. Il s'agira d'étudier la spatialité en puissance des pièces du corpus, reconstituée à travers l'étude des signes spatio-temporels présents dans le texte et des conditions matérielles de la représentation à la Restauration. Il faut néanmoins admettre qu'en matière de représentations sur la scène de la Restauration, les chercheurs sont confrontés à un obstacle de taille : l'absence de sources visuelles précises. Comme l'explique Tim Keenan :

> Pictorial evidence concerning Restoration stages and scenic design is particularly rare. We may add information gleaned from other primary sources – from the plays themselves, promptbooks, diary entries, theatrical reminiscences, biographies, critical writings and private letters – but, invaluable as this may be, we simply do not know definitively what Restoration theatregoers saw when they gazed on the stage of any public theatre[327].

L'étude effectuée dans ce chapitre n'a donc pas pour ambition de décrire précisément l'expérience sensorielle offerte aux spectateurs lors de la représentation des pièces du corpus, mais d'interpréter les éléments spatio-temporels présents dans les textes afin de reconstituer certains aspects signifiants de la dramaturgie des espace-temps religieux à la Restauration.

Les pièces du corpus furent jouées dans trois théâtres différents : Lincoln's Inn Fields, ouvert en juin 1661 par William Davenant dans une ancienne salle de jeu de paume ; Bridges Street, construit par Thomas Killigrew en 1663 et détruit en 1672 par un incendie ; et Dorset Garden, construit en 1671 par la *Duke's Company* pour remplacer Lincoln's Inn Fields[328]. Ces théâtres participent à la réinvention scénographique qui a lieu à la Restauration. Bâtis d'après la technologie observée dans les salles continentales, les théâtres de la Restauration se démarquent de leurs ancêtres élisabéthains et jacobéens par la multiplication des possibilités en termes de décors et d'effets spectaculaires, si bien que Keenan parle de « move [...] from the

[325] Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, p. 60.

[326] Il est intéressant de noter la différence entre le modèle théâtral de la Restauration et celui de la période élisabéthaine et jacobéenne, qui voit la structuration de compagnies de « boy actors » rattachées à des paroisses comme les Children of the Chapel et les Children of Paul's. Ces compagnies de jeunes acteurs se produisaient devant la cour, dans des théâtres et parfois dans les églises auxquelles elles étaient rattachées. Jusqu'à leur disparition dans les années 1610, espace religieux et espace théâtral étaient donc intimement liés.

[327] Keenan, *Restoration Staging, 1660-74*, p. 7. Si cette constatation peut s'étendre à l'ensemble du théâtre anglais du XVIIe siècle, il n'en va pas de même pour le théâtre français, pour lequel on dispose d'informations beaucoup plus fournies. *Le Mémoire de Mahelot* constitue notamment une source primaire essentielle pour appréhender les évolutions scénographiques en France entre les années 1630 et 1670-80. Voir l'édition critique de Pierre Pasquier : Pierre Pasquier, dir., *Le Mémoire de Mahelot : mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les Comédiens du Roi* (Paris : Honoré Champion, 2005).

[328] Keenan, *Restoration staging, 1660-74*, p. xi-xii.

relatively bare resources of the platform stage to an exuberant exploitation of changeable scenery and technical effects[329] ».

Pièce	Date de première représentation	Compagnie	Théâtre	Lieux religieux où se déroule l'intrigue	Lieux religieux évoqués dans le dialogue
The Law Against Lovers	février 1662	*Duke's*	Lincoln's Inn Fields	Couvent	Couvent
Tartuffe, or, The French Puritan	*c.* mai 1670	*King's*	Bridges Street	/	Église, couvent
The Assignation, or, Love in a Nunnery	novembre 1672 au plus tard	*King's*	Bridges Street	Grille, chapelle, puis jardins du couvent	Couvent, église
The Libertine	mai-juin 1675	*Duke's*	Dorset Garden	Église Abords d'un couvent (couvent hors-scène)	Église
The Spanish Fryar, or, The Double Discovery	novembre 1680	*Duke's*	Dorset Garden	/	Couvent
Sir Courtly Nice, or, It Cannot Be	mai 1685	*United Company*	Dorset Garden	/	Église (Westminster Abbey)

Figure 6 : Tableau des théâtres où furent jouées les pièces du corpus et des espaces religieux qu'elles mettent en scène

Le théâtre de la Restauration conserve néanmoins de nombreux éléments qui étaient déjà présents avant l'Interrègne puritain :

> [M]ost of the dramaturgical devices of pre-Civil War plays, including soliloquies, eavesdropping scenes, discoveries, upper levels and trapdoors, were retained when the new theatres opened, and continued in use throughout the period. It is the nature of the new devices relating to the scenic stage that is the subject of greatest speculation[330].

Parmi ces nouveaux dispositifs figurent notamment des décors mobiles composés de panneaux de bois peints disposés de chaque côté de la scène (ainsi qu'au fond), lesquels pouvaient coulisser pour bloquer la vue du public (et, par là même, servir de toile de fond) ou, au contraire, dévoiler l'espace se situant derrière eux. La présence de plusieurs panneaux successifs permettait de multiplier les changements de décors et les scènes de découvertes. Ces panneaux

[329] *Ibid.*, p. 3.
[330] *Ibid.*, p. 7.

pouvaient également être agencés de façon à créer un effet de perspective qui était encore renforcé par la profondeur de la scène. Cet agencement scénographique apparente la scène à un tableau vivant dont la perspective mouvante se rapproche de la perspective picturale. Selon Marie Carani, la perspective picturale fonctionne comme une « grammaire de l'espace visuel » qui a pour effet de « relier des éléments visuels et plastiques distincts et de les intégrer en un discours cohérent ». Carani emploie même les expressions « unification spatiale » et « harmonie complète de l'espace imaginaire[331] ». Le théâtre dispose donc d'un nouvel outil pour signifier tour à tour l'unité et la fragmentation de l'espace scénique. Ces évolutions techniques et architecturales, couplées aux dispositifs déjà présents dans les théâtres de la Renaissance, font des théâtres de la Restauration des espaces extrêmement plastiques :

> L'espace scénique des théâtres de la Restauration est multidimensionnel. Il est conçu pour que l'action, dont la majeure partie se déroule à l'avant-scène, puisse éventuellement se déplacer sur un axe horizontal ou vertical, dans le sens de la profondeur, de la largeur ou de la hauteur. Les décors coulissants en arrière-plan, les portes latérales, les balcons du proscenium, les trappes dans le plancher représentent autant d'extensions possibles de l'aire de jeu[332].

Les scènes de la Restauration permettent de multiples jeux scéniques qui reposent sur la variété d'agencements spatiaux permise par l'évolution technique et architecturale du lieu théâtral. La multiplication des possibilités spatiales permise par l'architecture des théâtres de la Restauration contribue à une évolution significative des pratiques des dramaturges :

> Playwrights such as Behn, Dryden and Elkanah Settle began to use spatial and scenic resources to heighten dramatic tension and to alter an audience's perception of the fictional world on stage, rather than just providing spectacular additions or decorative backscenes that could be admired for their own sake[333].

Il s'agira donc d'étudier comment les pièces du corpus construisent une représentation dramatique de lieux de culte, souvent étrangers (à la fois géographiquement et confessionnellement), dans un contexte où les possibilités dramaturgiques et spatiales sont démultipliées. À cette étude de l'espace se joindra celle du temps de la fiction, lui aussi lié au fait religieux, et articulé par les dramaturges pour répondre aux contraintes génériques et matérielles de la représentation théâtrale.

---

[331] Marie Carani, « La perspective picturale comme code sémiotique » dans *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*, dir. Marie Carani (Québec : Éditions du Septentrion, 1992), p. 127-128.
[332] March, *La comédie anglaise après Shakespeare*, p. 135.
[333] Keenan, *Restoration Staging, 1660-74*, p. 2.

I. Espaces religieux : nature et fonctions

Comme cela a été indiqué dans le tableau ci-avant (*figure 5*), trois des six pièces du corpus restreint inscrivent leur action dans des lieux religieux. Le corpus fait la part belle au couvent, représenté pas moins de trois fois, tandis que seule la pièce de Shadwell met en scène une église. Cette prédominance du couvent ne semble pas refléter la tendance plus générale du corpus étendu qui comporte plusieurs pièces figurant des églises, mais peu d'exemples de couvents[334]. *An Evening's Love, or, The Mock Astrologer* (1668) de Dryden, ou encore *The Dutch Lover* (1673) et *The City-Heiress*, *or, Sir Timothy Treat-all* (1682) d'Aphra Behn pour ne citer que quelques exemples qui seront développés plus bas, mettent en scène des personnages évoluant dans une église ou à ses abords. Pour ce qui est du couvent, seule la comédie *The Convent of Pleasure* de Margaret Cavendish, jamais représentée mais publiée dans le deuxième volume de ses œuvres dramatiques (1668), le met en scène[335]. Le couvent qui y est représenté est d'un type particulier : il ne s'agit pas d'un couvent rattaché à un ordre religieux et suivant une règle existante, mais d'un « couvent du plaisir » créé par une riche dame souhaitant se retrancher à l'écart de la gent masculine, dans lequel les religieuses sont « dévouées à la nature[336] » plus qu'à Dieu. Plusieurs hypothèses pourraient permettre d'expliquer cet écart entre le corpus restreint et le corpus étendu. D'une part, le cadre continental dans lequel se déroulent les trois pièces qui mettent en scène des couvents (Turin pour *The Law Against Lovers*, Rome pour *The Assignation*, l'Espagne pour *The Libertine*), s'avère plus propice à la représentation de couvents que le Londres contemporain mis en scène dans la plupart des comédies de la Restauration. Les quelques huit-cents couvents et monastères que comptait l'Angleterre furent en effet dissous sous l'impulsion d'Henri VIII au cours des années 1530, à la fois pour des raisons financières (la couronne souhaitant s'approprier leurs terres et leurs biens) et politiques (certains monastères faisant figure de centres d'opposition à la suprématie royale)[337]. D'autre part, l'influence de sources catholiques, notamment en ce qui concerne *The Assignation*, dont l'une

[334] Au sujet de la méthode observée pour sélectionner les pièces du corpus étendu, voir l'introduction de ce travail (*cf. supra* p. 26-30). L'analyse effectuée ici ne concerne que les pièces appartenant à ce corpus (dont la liste se trouve en annexe) et ne prétend pas à l'exhaustivité.

[335] D'après les entrées du 28 septembre et du 13 novembre 1661 du journal de Pepys, *Monsieur Thomas, or, Father's Own Son* (1639) de John Fletcher, dont certaines scènes se déroulent dans un couvent, aurait été reprise à la Restauration. La conception de cette pièce étant antérieure à la Restauration, j'ai choisi de ne pas l'inclure dans le corpus étudié.

[336] « she is not a Votress to the gods but to Nature ». Margaret Cavendish, « The Convent of Pleasure » dans *Plays, Never Before Printed* (Londres : Printed by A. Maxwell, 1668), 2.1, p. 11.

[337] Cédric Michon, « Chapitre 17. Le grand chambardement de 1536 » dans *Henri VIII. La démesure au pouvoir* (Paris : Perrin, 2022), p. 219-237, en ligne, 22 juin 2024. https://doi-org.ezpupv.scdi-montpellier.fr/10.3917/perri.micho.2022.01.

des sources principales est l'un des récits de *The Annals of Love* (traduction datant de 1672 des *Annales galantes*, publiées en 1670 en France), dans lequel une religieuse nièce du pape épouse le fils de l'empereur du Saint-Empire romain germanique. Enfin, l'échec de *The Assignation*, que Dryden impute au titre et au sujet religieux qui auraient été perçus comme blasphématoires[338], pourrait avoir dissuadé d'autres dramaturges de se saisir du thème du couvent.

Il s'agira d'étudier quelle fonction remplissent les lieux religieux dans la structure des pièces et, en l'absence de représentations picturales des différentes scénographies, d'essayer de reconstituer quelques-unes de leurs caractéristiques ainsi que l'effet que ces dernières pouvaient avoir sur les spectateurs. De plus, si seules trois comédies du corpus représentent directement des lieux religieux sur scène, toutes sont porteuses de discours sur les églises et les couvents qui font écho à leur représentation scénique et influencent la perception de cette dernière par le public. Il s'agira de confronter éléments discursifs et scénographiques afin de mettre au jour l'ambivalence de ces espaces tels qu'ils sont représentés dans le corpus.

1. L'église : simulacre, badinage et blasphème

Loin d'être représentées comme lieux de pratique dévotionnelle spirituelle, les églises du corpus font office de lieux d'intrigue amoureuse et de badinage égrillard, comme en témoigne le passage de *The Dumb Lady* (1672) de John Lacy cité en épigraphe de ce chapitre. Elles remplissent plus que jamais leur fonction de rassemblement d'une communauté chrétienne en permettant la rencontre des jeunes amants dont les péripéties amoureuses et la promesse finale d'union constituent la matrice des comédies. Si c'est dans le jardin privé de l'oncle de Violetta que Camillo et cette dernière s'entrevoient pour la première fois avant le début de *The Assignation*, c'est bien à l'église qu'un contact est établi par l'intermédiaire du serviteur Benito, dont le nom signifiant (étymologiquement « celui qui est béni ») fait ironiquement écho au lieu et à l'action de médiation qu'il y effectue :

> Cam. Dear *Benito*, take care to convey this Ticket to *Violetta*: I saw her just now go by to the next Chappel; be sure to stand ready to give her Holy-water, and slip the Ticket into the hand of her Woman *Beatrix*[339].

[338] Voir l'épître dédicatoire et l'épilogue de *The Assignation*, sur lesquels je reviendrai plus loin (*cf. infra* p. 167-168).

[339] Dryden, *The Assignation, or, Love in a Nunnery*, 1.1, p. 25.

Camillo enjoint à son serviteur non seulement de transmettre un billet à la servante de son amante (elle aussi affublée d'un prénom à l'étymologie religieuse signifiant « bienheureuse »), mais de maquiller son geste en bénédiction. Benito est encouragé à contrefaire un acte religieux en imitant la posture d'un prêtre aspergeant les fidèles de son église d'eau bénite au cours d'une messe dominicale. Bien que cette action se déroule hors-scène – l'action ne se déplaçant dans la chapelle que dans 4.3 – la description précise qu'en fait Camillo illustre un phénomène central de la représentation des églises sur la scène de la Restauration : l'écrasement de la sacralité du lieu de culte au profit de sa théâtralité. L'église est dévoilée comme un espace du simulacre, où fidèles et ecclésiastiques jouent un rôle et déguisent leurs véritables intentions. Dans *The Dumb Lady*, comédie adaptée du *Médecin malgré lui* et de *L'Amour médecin* de Molière, le pasteur hypocrite Othentick donne des conseils à un forgeron qui désire se faire passer pour un médecin :

> Othen. Now Doctor give me leave to be merry with you, I studyed physick, and should have profest it, and an old Doctor gave me some rules for a young Doctor to observe.
> Doct. Pray you let's hear them by all means.
> Othen. First, have always a grave busie face, as if you were still in great care for some great persons health, though your meditations truly known are only imployed in casting where to eat that day: Secondly, be sure you keep the Church strictly on Sundays; and i'th' middle o'th' Sermon, let your man fetch you out in great haste, as if 'twere to a Patient; then have your small Agent to hire forty Porters a day to leave impertinent notes at your house, and let them knock as if 'twere upon life and death; these things the world takes notice of, and you'r cryed up for a man of great practice, and there's your business done[340].

Il est frappant de constater que selon Othentick, pour être réussie, l'imposture doit passer par l'église, qui apparaît alors comme un lieu de performance sociale plutôt que de spiritualité.

La représentation de l'église comme un espace de simulacre n'est pas une invention du théâtre ; elle se retrouve dans l'architecture même de certains lieux de culte. Née en Italie au début du XVIIe siècle, l'architecture baroque se développe au fil du siècle dans toute l'Europe, y compris en Angleterre. L'association de cette architecture au mouvement de la Contre-Réforme catholique[341] n'empêche pas de nombreux édifices d'inspiration baroque, y compris des églises et cathédrales, de voir le jour à Londres, en particulier après le grand incendie de

[340] John Lacy, *The Dumb Lady, or, the Farrier Made Physican* (Londres : Printed for Thomas Dring, at the White-Lyon, next Chancery-Laneend in Fleetstreet, 1672), 5.1, p. 65.

[341] Pierre Charpentrat défend notamment l'idée que le « trompe-l'œil zénithal » permet au catholicisme de faire ressentir la présence divine tout en évitant « aussi bien la représentation idolâtrique que l'abstraction, ennemie capitale de la Contre-Réforme ». Pierre Charpentrat « Le Trompe-l'œil », *Nouvelle revue de psychanalyse*, 4 (1971) : p. 168.

1666 qui détruit un cinquième de la ville[342]. L'architecture baroque rehausse la théâtralité du lieu de culte en empruntant certains attributs du théâtre. L'autel est notamment transformé en quasi-scène bordée de balcons, comme l'étaient les scènes de la Restauration, et les trompe-l'œil qui font eux aussi écho aux décors de ces théâtres sont multipliés[343]. Sir Christopher Wren, l'architecte de la (re)construction d'une cinquantaine d'églises et de la cathédrale Saint-Paul après le grand incendie, fut d'ailleurs aussi l'architecte du Sheldonian Theatre d'Oxford[344]. Selon Christian Jouhaud, qui s'appuie sur la pensée de Louis Marin et les écrits de Pierre Charpentrat, cette théâtralité de l'église baroque transforme celui qui y pénètre en spectateur-acteur :

> Le spectateur manipulé par des effets qui l'assujettissent à une orthodoxie en devient un acteur qui tient le rôle que le dispositif de représentation lui assigne (ma lecture de Charpentrat s'appuie ici, dans le vocabulaire qu'elle mobilise, sur la pensée de Louis Marin). Tel est le sens véritable de la théâtralité baroque. Elle n'est pas l'indice que 'la vie est un théâtre' ; elle est le résultat d'une action de persuasion qui considère le destinataire de ses effets comme un spectateur susceptible de devenir le propre acteur de son adhésion[345].

Les comédies du corpus participent à l'entretien du réseau de correspondances entre cérémonie religieuse et représentation théâtrale, qui remonte aux origines dionysiaques du théâtre. Par l'évocation et la représentation de l'église sur scène, ces comédies mettent en exergue la théâtralité du lieu de culte telle qu'elle est définie par Jouhaud. L'artificialité du théâtre donne à voir celle du (lieu de) culte, perçue par les spectateurs avec une distance née de la frontière, certes floue, entre scène et salle et de la nature comique de l'action et des discours présents sur scène.

Dans le cas de comédies anglaises dont l'action se déroule dans des pays catholiques, ce choix de mettre en scène des lieux de culte n'est pas anodin. Dans le contexte anglais, l'église n'est pas typiquement considérée comme un lieu propice à la rencontre et il est bien plus courant dans les comédies de la Restauration qui se déroulent en Angleterre de voir les personnages évoluer dans des lieux publics profanes bien connus des Londoniens, en particulier des parcs,

[342] Kerry Downes, « Wren, Sir Christopher (1632–1723), architect, mathematician, and astronomer », *Oxford Dictionary of National Biography,* 2012, en ligne, 19 mars 2024. https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-30019 ; Stephen Porter, « The great fire of London », *Oxford Dictionary of National Biography,* 2020, en ligne, 19 mars 2024. https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-95647.

[343] Pierre Charpentrat, *Baroque* (Italie : Office du livre, 1964). Voir notamment les parties 2 et 3 de l'ouvrage.

[344] Downes, « Wren, Sir Christopher (1632–1723), architect, mathematician, and astronomer ».

[345] Christian Jouhaud, « Politique baroque : penser avec Louis Marin le triangle *espace-domination-représentation* », *Early Modern French Studies*, 38.1 (2016) : p. 30.

dont certains furent entièrement rénovés par Charles II[346] : *The Country Wife* (1675) de William Wycherley met à l'honneur le quartier de Covent Garden ; St James's Park est un lieu de rencontre privilégié dans *The Man of Mode* (1676) de George Etherege ; et le titre même de *The Mulberry-Garden* (1668) de Charles Sedley fait référence au parc dans lequel se déroule la majeure partie de l'intrigue. La figuration de l'église comme lieu de rencontre amoureuse tire son origine de la *comedia* espagnole, dans laquelle la rencontre à l'église constitue une convention théâtrale ancrée dans une forme de vraisemblance :

> Lorsque le galant ne se rendait pas chez son amante, l'église – étant donné les circonstances socio-culturelles de cette nation – devenait le lieu le plus propice pour s'entretenir avec l'objet de son amour[347].

Dans un contexte où les femmes n'étaient autorisées à sortir de chez elles que pour aller à leurs dévotions, l'église était l'un des seuls endroits où hommes et femmes pouvaient se rencontrer et s'entretenir avant le mariage. La scène d'ouverture de *The Dutch Lover*[348] de Behn, qui se déroule à Madrid, souligne cette réalité espagnole. Une servante interpelle les deux héros, Lovis et Alonzo, alors qu'ils sortent de l'église et les prie d'aller parler à sa maîtresse qui se serait amourachée de l'un d'entre eux en le voyant lors de la messe. Euphemia, la maîtresse en question, explique sa situation comme suit :

> Euph. [...] The Church is the only place I am allow'd to go to, and till now could never see the man that was perfectly agreeably to me: Thus vailed, I'l venture to tell you so[349].

Dans les adaptations anglaises, ce *topos* de la rencontre ecclésiale est repris avec une distance comique qui ne figure pas dans les sources espagnoles. Là où, dans *El astrologo fingido* de Calderón, Doña Maria est terrifiée à l'idée que ses échanges à l'église avec Don Juan soient révélés, ce qui entacherait son honneur[350], les jeunes héroïnes de l'adaptation de Dryden sont

---

[346] Jocelyn Powell, *Restoration Theatre Production* (Londres et Boston : Routledge et Kegan Paul, 1984), p. 11.

[347] Losada-Goya, « La conception de l'honneur dans le théâtre espagnol et français du XVIIe siècle », p. 22.

[348] Langbaine affirme que l'intrigue de la pièce provient de « Don Fenise, Octavo », qui pourrait correspondre à *The History of Don Fenise a New Romance* (1651), présentée comme une traduction anonyme d'un texte espagnol de Francisco de las Coveras, mais qui est en réalité une traduction d'un texte français de 1636, *Le Fenise. Histoire Espagnole, où se voyent les divers effets de l'Amour et de la Fortune (par Francesco de Las Coveras)*, lui-même une traduction du roman *Experiencias de amor y fortuna* (1626) de Francisco de Quintana, dont le pseudonyme était Francisco de las Cuevas (et non pas Coveras). Gerard Langbaine, *Momus Triumphans: or, the Plagiaries of the English Stage* (Londres : Printed for N. C. and are to be Sold by Sam. Helford, at the Crown in the Pall-Mall, 1688), p. 3 ; Javier Sánchez Escribano, « English Translations from Spanish through French in the 17th Century: a Bibliographical Approach », *SEDERI*, 1 (1990) : p. 142.

[349] Aphra Behn, *The Dutch Lover* (Londres : Printed for Thomas Dring, at the Sign of the Harrow at Chancery-lane end, over against the Inner Temple Gate in Fleet-street, 1673), 1.1, p. 14.

[350] « ¿Hay en materia de honor
desdicha como temer
en la iglesia, en la visita,

loin de partager les mêmes angoisses et semblent se rire de toute conséquence sociale ou spirituelle :

> *Enter Bellamy, Wildblood, Maskall: they look about 'em.*
> Theo. Yonder are your Gallants, send you comfort of 'em: I am for my Devotions.
> Jac. Now for my heart can I think of no other Prayer, but only that they may not mistake us—Why Sister, Sister,—will you Pray? What injury have I ever done you, that you should Pray in my company? If your servant Don Melchor were here, we should have you mind Heaven as little as the best on's[351].

La désinvolture exprimée par Jacinta est confirmée par l'échange avec Wildblood, son prétendant, qui vient juste après et dont la teneur libertine jure avec le cadre de la chapelle dans lequel se déroule la scène :

> Wild. I'll take my fortune here.—*By Jacinta*. Madam, I hope a stranger may take the libertie without offence to offer his devotions by you.
> Jac. That, Sir, would interrupt mine, without being any advantage to your own.
> Wild. My advantage, Madam, is very evident; for the kind Saint to whom you pray, may by the neighbourhood mistake my devotions for yours.
> Jac. O Sir! our Saints can better distinguish between the prayers of a Catholick and a Lutheran.
> Wild. I beseech you, Madam, trouble not your self for my Religion; for though I am a Heretick to the men of your Country, to your Ladies I am a very zealous Catholick: and for fornication and adulterie, I assure you I hold with both Churches[352].

Plus qu'un lieu de rencontre, l'église est ici un lieu de libertinage où les normes sociales et religieuses sont remises en question. Le vocabulaire religieux devient métaphore de la relation amoureuse[353], et les fois catholique et protestante sont renvoyées dos-à-dos, toutes deux ramenées au plan matériel et charnel. Derek Hughes considère que la rencontre à l'église sert justement à présenter les personnages masculins comme des « sceptiques libertins » : « One purpose of the church meeting is to establish the men's character as libertine sceptics (fancy

---

si sabrán que yo te hablé,
si sabrán que te escribí,
y al fin que te quiero bien?
Y¿con este pensamiento,
encogida, no poder
alabarse que es honrada
una mujer que lo es? »

Pedro Calderón de la Barca, *El astrologo fingido - Le faux astrologue*, dir. Catherine Dumas, Traductions introuvables (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 2012), v. 331-340. https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/traductions/le-faux-astrologue.

[351] John Dryden, *An Evening's Love, or, the Mock Astrologer* (Londres : Printed by T.N. for Henry Herringman, 1671), 1.2, p. 9.

[352] *Ibid*.

[353] À ce sujet, voir le chapitre 5 (p. 301-306).

meeting you in a place like this)[354] ». Hughes souligne également que la rencontre ecclésiale entre Euphemia et Alonzo dans *The Dutch Lover* crée une équivalence entre l'église et la maison close, autre endroit où les amants se rencontrent :

> Having seen Alonzo in church, the only place she is officially permitted to go, Euphemia manages to meet him in a grove. But the only building available for further meetings is the brothel, which thus becomes the double of the church[355].

Cette équivalence entre l'église, lieu de pratique de la foi, et la maison close, lieu du charnel et du commerce des corps par excellence, rabaisse l'église à une matérialité qui nie la fonction spirituelle du lieu. Sans surprise, un processus similaire se retrouve dans *The Libertine* :

> Jacom. I never knew you go to Church but to take Sanctuary for a Murder, or to rob Churches of their Plate.
> D. Joh. Heav'n needs not be serv'd in Plate, but I had use on't[356].

Et

> Leon. Has he forgot the Sacred Contract, which was made privately betwixt us, and confirm'd before the altar, during the time of holy Mass?
> Jacom. All times and places are alike to him[357].

Considérée comme un lieu comme un autre dont la seule valeur est celle des bibelots qu'elle contient, l'église voit sa sacralité bafouée à plusieurs reprises par les libertins. La profanation atteint son apogée lorsque Don John se vante d'avoir commis un « viol héroïque » dans une église. Mais comme le veut le mythe de Don Juan, les exactions des libertins sont punies à la fin de la pièce et ces derniers sont avalés par une gueule de l'enfer qui, originalité de Shadwell par rapport à ses sources, se trouve dans une église. Le lieu de culte réaffirme *in fine* sa sacralité.

Cet affrontement entre les visions libertine et sacrée de l'église est également représenté de façon plus légère dans le corpus. Dans *Sir Courtly Nice*, également adaptée d'une *comedia*, la vieille tante dévote et Bellguard, le frère autoritaire qui veut garder sa sœur enfermée, sont consternés à l'idée que les jeunes gens utilisent l'église pour se rencontrer :

[354] Derek Hughes, *The Theatre of Aphra Behn* (Londres : Palgrave Macmillan UK, 2001), p. 50.
[355] *Ibid.*, p. 55.
[356] Shadwell, *The Libertine: A Tragedy*, 1.1, p. 4.
[357] *Ibid*., 1.1, p. 6.

Au. At Church? do you intrigue at Church?

Bell. They do nothing else, the Church is almost as bad as the Porch[358].

L'opposition lieu de culte / lieu de rencontre devient synonyme de l'affrontement entre barbons aux valeurs dépassées et jeunes gens épris d'amour et de liberté. Elle symbolise également l'affrontement des valeurs des théâtres espagnol et anglais à travers l'appropriation de la *comedia* par la scène anglaise : la traditionnelle scène de rencontre à l'église est reprise et transformée pour que l'amoralité libertine de la *comedy of manners* y triomphe. Il convient tout de même de noter que le lieu de culte dont parlent Bellguard et la tante n'est pas une église catholique italienne ou espagnole, mais Westminster Abbey. La profanation des lieux de culte n'est pas limitée aux espaces identifiés comme catholiques, elle concerne toutes les doctrines. Il paraît alors hasardeux d'analyser la représentation de l'église sur la scène comique de la Restauration comme l'expression unanime d'un anticatholicisme farouche. Il semblerait plutôt que le lieu de l'église – comme le champ lexical de la religion, qui sera étudié plus avant dans le chapitre 5 (*cf. infra* p. 301-306) – fasse office de référent stable permettant à l'*ethos* libertin de se structurer en l'investissant de sens nouveau, de même que la comédie se structure par la référence à l'église, qui donne la première impulsion nécessaire au déploiement de l'action en permettant la rencontre des amants. Dès lors, la représentation scénique des lieux de culte entretient une ambivalence entre sacralité et profanation qui repose en partie sur le réseau de correspondances entre théâtre et église. Ramené à sa propre théâtralité, l'espace sacré se déploie dans une perspective déplacée, distanciée, qui l'interroge tout en réaffirmant sa centralité dans la vie sociale du XVIIe siècle.

2. *Le* topos *du couvent, ou le jeu de la transgression*

Contrairement à l'église, le couvent ne présente *a priori* pas d'ambivalence confessionnelle à la Restauration : dissous au cours des années 1530, les monastères et couvents ne font plus partie du paysage religieux de l'Angleterre et sont fermement associés au catholicisme et au continent[359]. Cependant, les religieuses anglaises ne disparaissent pas avec la dissolution, mais se déplacent sur le continent :

[358] Crowne, *Sir Courtly Nice, or, It Cannot Be*, 3.3, p. 25.

[359] L'unique exception semble être le *Bar Convent* qui fut ouvert en secret à York en 1686 et dont l'existence ne fut rendue légale qu'avec les actes d'émancipation des catholiques de 1777 et 1791. « Bar Convent Timeline 1686 - Present Day... », Bar Convent Website, s. d., en ligne, 21 mars 2024. https://web.archive.org/web/20081010210749/http://www.bar-convent.org.uk/timeline.htm.

> Beginning with the dissolution of the monasteries in 1539, some dispossessed nuns joined convents abroad or banded together to attempt to continue a contemplative life; some daughters of English exiles entered local cloisters. Then, in the late sixteenth century, women began to found expatriate English cloisters. There were three by 1610; foundations peaked in the 1620s; ultimately, twenty-two contemplative houses were founded in France, the southern Netherlands, and Portugal between 1591 and 1710. Thus, while there were English nuns after the Reformation, they did not live in England and they were not especially visible from there[360].

Bien qu'elles ne soient « pas particulièrement visibles de l'Angleterre », les religieuses anglaises exilées ne sont pas détachées de la culture et de la politique anglaises pour autant. Un exemple frappant est celui de Mary Knatchbull, abbesse de la communauté bénédictine de Ghent, qui aide Charles II à préparer son retour en Angleterre, notamment en levant des fonds[361]. C'est d'ailleurs dans ce même couvent de Ghent que Catherine Sedley, femme du célèbre courtier et dramaturge Charles Sedley, est consignée à la fin des années 1660, suite à des signes de folie qu'elle aurait apparemment montrés[362]. Pour Laurence Lux-Steritt, les couvents anglais continentaux jouent un rôle de médiation au sein du catholicisme européen :

> [English convents on the continent] facilitated the circulation of news, of ideas and of people from one side of the Channel to the other, and acted as bridges between English and Continental Catholicism[363].

Malgré la dissolution des couvents, les religieuses ne disparaissent donc pas complètement de la vie sociale et religieuse anglaise. Elles continuent de hanter l'imaginaire britannique et acquièrent le statut de personnages types dans de nombreux genres littéraires, qu'il s'agisse de ballades, de comédies, de pamphlets anticatholiques, de traités de théologie ou encore de correspondances épistolaires ou de biographies[364]. Le personnage de la religieuse devient synonyme de divertissement et de plaisir sexuel, une représentation qui participe à la critique plus large du clergé catholique, présenté comme paresseux et suffisant[365]. Représentés comme

[360] Frances E. Dolan, « Why Are Nuns Funny? », *Huntington Library Quarterly*, 70.4 (2007) : p. 510.

[361] Lux-Sterritt, *English Benedictine Nuns in Exile in the Seventeenth Century,* 7. Au sujet des communautés de religieuses anglaises qui se forment sur le continent suite à la Réforme, voir également la thèse de Claire Schiano-Locurcio, « "Pauvres des biens terrestres, elles seront riches des grâces divines" : la pauvreté des clarisses anglaises exilées, 1609-1750 », ainsi que le projet « Who Were the Nuns? A Prosopographical Study of the English Convents in Exile 1600-1800 » mené par Caroline Bowden, qui a donné naissance à une base de données. « Who Were the Nuns? », s. d., en ligne, 21 juin 2024. https://wwtn.history.qmul.ac.uk/.

[362] Harold Love, « Sedley, Sir Charles, fifth baronet (bap. 1639, d. 1701), writer and politician », *Oxford Dictionary of National Biography*, 2005, en ligne, 9 juill. 2024. https://www-oxforddnb-com.ezpupv.scdi-montpellier.fr/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-25021.

[363] Lux-Sterritt, *English Benedictine Nuns in Exile in the Seventeenth Century*, p. 7.

[364] Dolan, « Why Are Nuns Funny? », p. 509.

[365] *Ibid.*, p. 513.

des « théâtres de débauche[366] », les couvents permettent plus largement d'attaquer la valeur catholique de la chasteté :

> Central to the sexual ideology of the Reformation was a challenge to the high value placed in Roman Catholic belief on the elected virgin life, the basis of vocational celibacy for both men and women. Paradoxically, this challenge found expression in attacks on convents as centres of sexual immorality, lesbian and heterosexual[367].

Les couvents deviennent ainsi des microcosmes de l'Église catholique. L'association des couvents à la débauche fait également écho à l'interprétation protestante selon laquelle la figure biblique de Babylone la grande, qui apparaît dans le Livre de l'Apocalypse 17, serait l'incarnation de l'Église catholique :

> The Protestant Reformation had appropriated the figure of the Whore of Babylon from the Biblical book of Revelation to depict the Catholic Church as a sexually transgressive woman who seeks to entice the faithful into 'spiritual fornication' despite being 'the foulest and filthiest harlot that was ever seen'[368].

Ce *topos* anticatholique qui associe l'Église catholique et, par là même, le couvent à la prostitution se retrouve fréquemment sur la scène de la Restauration, où les religieuses sont comparées à des prostituées et les couvents à des maisons closes. Le parallèle est d'autant plus facile que, comme le souligne Sophie Murray, les prostituées et les religieuses font toutes deux partie de communautés marginales dirigées par des femmes[369]. Dans *The Feign'd Curtezans* (1679) de Behn, la maison close est présentée comme une alternative au couvent, Cornelia préférant se déguiser en courtisane plutôt que d'entrer dans les ordres comme le désire son frère. Dans *The Assignation*, Frederick décrit le temps des religieuses comme étant divisé à parts égales entre la prière et l'amour, conçu de façon charnelle dans la pièce :

> Fred. [...] Methinks these Nuns divide their time most admirably: from Love to Prayers; from Prayers to Love: that is, just so much Sin, just so much Godliness[370].

The Assignation est d'ailleurs la pièce du corpus dans laquelle le couvent joue le rôle le plus important. Il est à la fois l'espace dans lequel – ou à la frontière duquel – ont lieu les scènes de

[366] Lux-Sterritt, « The Scandalous Nun: Anti-Catholic Representations of English Nuns in Exile in the Seventeenth Century », p. 155.
[367] Kate Chedgzoy, « "For *Virgin Buildings* Oft Brought Forth": Fantasies of Convent Sexuality » dans *Female Communities, 1600-1800: Literary Visions and Cultural Realities*, dir. Rebecca D'Monté et Nicole Pohl (Londres et New-York : Macmillan et St. Martin's Press, 2000), p. 55.
[368] *Ibid*.
[369] Murray, « Dissolving into Laughter », p. 36.
[370] Dryden, *The Assignation, or, Love in a Nunnery*, 2.1, p. 13.

séduction qui forment l'intrigue, et l'obstacle qui menace de compromettre les intentions amoureuses des personnages. Pour citer Anne Ubersfeld, « [d]'une certaine façon, la structure de presque tous les récits dramatiques peut se lire comme un conflit d'espaces, ou comme la conquête ou l'abandon d'un certain espace[371] ». L'intrigue de *The Assignation* peut se concevoir comme la conquête de l'espace du couvent par les personnages masculins dont le but est de délivrer les personnages féminins qui y sont enfermés. Les différents espaces représentés au fil de la pièce mettent d'ailleurs en scène cette conquête progressive. L'acte 2 et l'acte 3 se déroulent devant la grille du couvent (« *The Front of a Nunnery* »), qui divise la scène en deux et sépare les amants[372]. Les personnages masculins pénètrent pour la première fois dans l'espace du couvent dans 4.3, mais sont cantonnés à la chapelle attenante. La véritable entrée dans l'intimité des religieuses n'a lieu que dans 4.4, qui se déroule dans les jardins du couvent. La géographie de l'espace scénique se transforme : la grille qui séparait le couvent du reste de la scène est abolie et hommes et femmes occupent le même espace du couvent qui s'étend sur l'ensemble de la scène. L'annonce dans le texte du changement de scène et du nouveau décor, « *The Nunnery-Garden* », suggère que dans les mises en scène contemporaines, la scène s'ouvrait sur la découverte du décor grâce au système de panneaux coulissants en vigueur à Bridges Street et dans les autres théâtres de la Restauration :

> One of the staples of Restoration scenic dramaturgy was the backshutter discovery scene in which a pair of painted shutters – which formed a scenic backing to the stage action and could be slid on- and offstage in grooves – was suddenly withdrawn from the audience's view by stage hands to reveal (dis-cover) a farther part of the stage complete with its own scenic backing[373].

La révélation du décor qui représente l'autre côté de la grille, au-delà de l'obstacle que constituent les murs du couvent, permet au public de pénétrer lui aussi dans cet espace interdit. Selon Keenan, les années 1660 marquent un tournant dans la scénographie anglaise :

> By the mid to late 1660s, playwrights were becoming more aware of how scenery could be used to shape an audience's response, rather than viewing it simply as a decorative addition. One of the key drivers of scenic innovation was the use of discovery scenes, which both provided startling new visual effects and changed the way audiences experienced dramatic production[374].

[371] Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p. 130.

[372] La grille pourrait diviser la scène entre gauche et droite ou entre scène et avant-scène, les panneaux de décor mobiles représentant alors l'intérieur du couvent (le bâtiment ou les jardins) et la grille se situant entre les panneaux et l'avant-scène. Bien qu'il ne s'agisse que de suppositions, la deuxième option pourrait permettre de mieux représenter l'idée que les femmes sont enfermées derrière la grille du couvent.

[373] Keenan, *Restoration Staging, 1660-74*, p. 10.

[374] *Ibid.*, p. 176.

Dans *The Assignation*, la révélation de l'intérieur du couvent joue sur le sentiment de transgression et de jeu avec un interdit moral, tous deux sources de plaisir pour le spectateur transformé en voyeur qui, comme les personnages masculins, n'est en théorie pas autorisé à pénétrer dans cet espace féminin, secret et sacré. Le système de la scène de découverte renforce cette impression de s'introduire dans un espace intime privé ; la rencontre entre les religieuses et leurs amants est surprise, dévoilée par les panneaux qui s'ouvrent :

> Lorsque le personnage entre en scène sous les yeux du spectateur, ce dernier a l'impression que la représentation lui est destinée. Lorsque le décor s'ouvre subrepticement, en revanche, le personnage ne fait pas la démarche symbolique de venir vers le spectateur qui éprouve alors le sentiment de faire intrusion dans un monde où son regard est indiscret[375].

Les sentiments d'interdit et de fascination devaient être d'autant plus présents qu'au XVIIe siècle, les religieuses étaient des figures centrales de la pornographie anticatholique, laquelle rencontrait un grand succès[376]. La visite de couvents faisait d'ailleurs partie des étapes standards d'un voyage aux Provinces-Unies, et, comme dans *The Assignation*, les touristes pouvaient s'entretenir avec des religieuses par l'« entremise aguichante » de la grille du couvent[377]. Dans *The Assignation*, la religieuse Hippolita et le page Ascanio sont tous deux incarnés par des femmes, respectivement Mary Knipp et Anne Reeves[378], et le badinage particulièrement cru qui caractérise leurs interactions joue à la fois sur le *topos* de la religieuse comme figure de débauche et sur celui du couvent comme lieu de sexualité saphique. La fin de l'acte 4, quant à elle, vient satisfaire la curiosité des spectateurs, titillée depuis l'annonce du titre de la pièce. Mais l'incursion des personnages masculins et des spectateurs dans l'intimité du couvent n'est pas sans conséquences, puisque le couvent est ultimement dépossédé de l'autorité normalement associée à son statut de sanctuaire :

> Soph. […] Methinks these Holy Walls, the Cells, the Cloysters,
> Should all have strook a secret horror on you[379]

Sophronia, l'abbesse, utilise une image architecturale pour déplorer les liaisons amoureuses entretenues par les religieuses que même la réalité physique du couvent n'a pu dissuader. La

[375] March, *La comédie anglaise après Shakespeare*, p. 141.
[376] Rebecca S. Wolsk, « Muddy Allegiance and Shiny Booty: Aphra Behn's Anglo-Dutch Politics », *Eighteenth-Century Fiction*, 17.1 (2004) : p. 31.
[377] « the titillating mediation of the convent grate ». Dolan, « Why Are Nuns Funny? », p. 510.
[378] Dryden, *The Assignation, or, Love in a Nunnery*, *dramatis personae*. Une liste des interprètes connus pour chaque pièce du corpus restreint figure en annexe 1.
[379] Dryden, *The Assignation, or, Love in a Nunnery*, 5.1, p. 58.

source utilisée par Dryden, *The Annals of Love*, va plus loin : le prétendant indésirable de la religieuse Constance (Lucretia dans la pièce de Dryden) fait détruire par endroits les murs du couvent pour voir cette dernière ; une action qui fait écho à celle de Don John qui, dans *The Libertine* 5.2, va jusqu'à incendier « l'obstacle sacré d'un convent[380] » afin d'en violer les religieuses. De même, dans *The Convent of Pleasure* de Margaret Cavendish, les hommes tenus à l'écart du couvent créé par Lady Happy envisagent de l'incendier afin d'en faire sortir les femmes qui s'y sont retranchées pour échapper à leur compagnie. Seule la présence d'une princesse (qui s'avère en réalité être un prince dont Lady Happy tombe amoureuse, ce qui la pousse à abandonner le couvent) parvient à les en dissuader[381]. Objet de dégoût et de fascination pour les spectateurs anglais, le couvent est pénétré, pillé, et laissé vidé de ses religieuses et de tout pouvoir. Les couvents mis en scène dans le corpus donnent donc naissance à une dramaturgie de la liminalité qui vient déconstruire le motif du huis-clos qu'ils semblent *a priori* incarner. L'action dramatique, toute orientée vers la pénétration (ou la fuite) de l'espace sacré du couvent, se concentre sur le passage du dedans au dehors et du dehors au-dedans ; elle se déploie ainsi dans un espace physique liminal dont le signifiant le plus évident est la grille du couvent. Cette dramaturgie de la liminalité serait alors l'une des expressions particulières de la dramaturgie de l'ambivalence explorée dans cette partie.

Cependant, la représentation dramatique du couvent n'est pas sans équivoque. Certes lié à l'anticatholicisme, notamment dans le contexte anglais post-Réforme, le motif du couvent comme « théâtre de débauche » prend sa source dans la satire anticléricale médiévale, dont le but n'était pas tant de rejeter et de détruire que de contribuer à la construction d'idéaux religieux et sociaux[382]. De plus, à la Restauration, les couvents représentent des « ailleurs » dont les Anglais sont séparés par une distance temporelle et géographique comme l'explique Kate Chedgzoy :

> For Marvell and his contemporaries, convents were inevitably *elsewhere*, the temporally distance products of a pre-Reformation culture, or a geographically dispersed aspect of the Counter-Reformation[383].

---

[380] Molière, *Le Festin de Pierre [Don Juan]*, I, 1.

[381] « Monsieur Courtly. Is there no hopes to get those Ladies out of their Convent?
Adviser. No faith, unless we could set the Convent on fire.
Takepl. For Jupiter's sake, let us do it, let's every one carry a Fire-brand to fire it.
Court. Yes, and smoak them out, as they do a Swarm of Bees. Let's go presently about it.
Adviser. Stay, there is a great Princess there.
Takepl. 'Tis true, but when that Princess is gone, we will surely do it. »
Cavendish, *The Convent of Pleasure*, 2.4, p. 17.

[382] Murray, « Dissolving into Laughter », p. 28.

[383] Chedgzoy, « "For *Virgin Buildings* Oft Brought Forth": Fantasies of Convent Sexuality », p. 62.

À la fois éléments concrets de la culture et de la société anglaise (par leurs représentations littéraires, leur histoire et l'existence de couvents anglais sur le continent) et espaces profondément marginaux et étrangers, les couvents font figure d'hétérotopies dont la distance avec la société de la Restauration permet d'autant mieux de « suspend[re], neutralise[r] ou inverse[r] l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis[384] ». Représentés sur la scène de la Restauration, ils deviennent ce que Joanne Thompkins, reprenant Foucault, nomme des « hétérotopies théâtrales » :

> Heterotopia (related to utopia, the better known aspirational '*topos*') is a location that, when apparent in a performance, reflects or comments on a site in the actual world, a relationship that may continue when audiences leave a theatre. It may even act as a foil for how we understand spaces and structures beyond a performance. [...] Heterotopias are alternative spaces that are distinguished from that actual world, but that resonate with it. Heterotopias have the capacity to reveal structures of power and knowledge: a potential outcome of a study of heterotopias is, then, a more detailed examination of locations in which cultural and political meanings can be produced spatially[385].

S'ils sont liés à une rhétorique anticatholique, les couvents du corpus apparaissent aussi comme des lieux de remise en question de l'ordre établi, en résonance avec le contexte protestant anglais de production et de réception des pièces. Il ne paraît alors pas étonnant que dans *Sir Courtly Nice*, Bellguard actualise le lien entre couvent et paysage religieux anglais en étendant le parallèle entre communauté chrétienne et maison close à l'ensemble des congrégations religieuses non-anglicanes, le mot « conventicle » désignant des assemblées illicites au XVIIe siècle :

> Bell. [...] in Common houses the work is manag'd as slovenly as Religion in Conventicles, enough to put one out of conceit with it; but in Brothels o' Quality, Iniquity is carried on with that venerable order wou'd intice any one to Devotion[386].

Mais, en dehors du sujet religieux, la question principale abordée par le *topos* du couvent est celle des femmes, de la sexualité féminine et de l'autorité patriarcale[387]. Dans *The Assignation*, le couvent devient la manifestation physique de cette autorité : Laura et Violetta,

---

[384] Michel Foucault, « Des espaces autres », *Empan,* 2.54 (2004) : p. 14.

[385] Joanne Tompkins, *Theatre's Heterotopias: Performance and the Cultural Politics of Space* (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2014), p. 1.

[386] Crowne, *Sir Courtly Nice, or, It Cannot Be*, 1.1, p. 7.

[387] « Representations of nuns always cut two ways—they are always about Catholics and about women ». Dolan, « Why Are Nuns Funny? », p. 512 ; « the strategy of using erotic fantasies of the convent to articulate anxieties about female sexuality and Catholicism together had a certain currency and familiarity in the seventeenth and eighteenth centuries. » Chedgzoy, « "For *Virgin Buildings* Oft Brought Forth": Fantasies of Convent Sexuality », p. 55.

qui ne sont pas des religieuses, y sont enfermées par leur oncle (dont la sœur est l'abbesse dudit couvent) ; et la religieuse Hippolita qualifie la fin de la pièce de « General Jayle-delivery[388] ». Derek Hughes partage cette analyse :

> The nunnery – into which all the young female characters are drawn – becomes an embodiment of a tyrannical order at odds with the nature of human flesh, tolerable only because its abbess has a worldly understanding that is quite incongruous with her spiritual function[389].

Dans le corpus, le couvent est fréquemment représenté comme une prison imposée aux femmes, que ce soit par une autorité masculine ou des impératifs sociaux, voire même comme un moyen de punir leurs actions passées. La Mrs. Loveit de *The Man of Mode* d'Etherege est encouragée à se retrancher dans un couvent lorsque sa relation clandestine avec le *rake* Dorimant est révélée :

> Har. *to Loveit.*
> Mr. Dorimant has been your God
> Almighty long enough, 'tis time to think of another—
> Lov. Jeer'd by her! I will lock my self up in my house,
> And never see the world again.
> Har. A Nunnery is the more fashionable place for such a
> Retreat, and has been the fatal consequence of many a
> Belle passion[390].

Dans *The Libertine*, Clara et Flavia, que Don John convainc toutes deux de renoncer à leurs noces imminentes pour « l'épouser » et dont le père, Don Francisco, est assassiné par Don John, décident de passer le restant de leurs jours dans un couvent afin de faire acte de pénitence :

> Clar. Let us not waste our time in fruitless grief;
> Let us employ some to pursue the murderers.
> And for our selves, let's to the next Monastery,
> And there spend all our weary life in penitence[391].

The Spanish Fryar présente également le couvent comme un lieu de pénitence, dans lequel l'usurpatrice Leonora promet de passer le restant de ses jours afin de « rendre justice » au roi qu'elle aurait fait exécuter :

---

[388] Dryden, *The Assignation, or, Love in a Nunnery*, 5.4, p. 75.
[389] Derek Hughes, *English Drama, 1660-1700* (Oxford : Clarendon Press, 1996), p. 129.
[390] George Etherege, *The Man of Mode, or, Sr. Fopling Flutter* (Londres : H. Herringman, 1676), 5.1, p. 93.
[391] Shadwell, *The Libertine: A Tragedy*, 4.1, p. 63.

Queen. Some solitary Cloister will I chuse,
And there with holy Virgins live immur'd:
Course my Attire, and short shall be my Sleep,
Broke by the melancholy midnight Bell:
Now, *Raymond*, now be satisfied at last.
Fasting and Tears, and Penitence and Prayer
Shall doe dead *Sancho* Justice every hour[392].

Le couvent est ici représenté comme un lieu de souffrance où sont placées celles qui doivent expier un péché. L'ampleur du sacrifice auquel consent Leonora est perceptible à travers la réaction des autres personnages, notamment Raymond, qui exige réparation pour la soi-disant mort du roi (lequel est, en réalité, bien vivant), mais ne peut s'empêcher de verser une larme devant le discours de l'usurpatrice. Mais si le couvent est souvent représenté comme une prison et un lieu de pénitence pour les héroïnes, ces dernières ne sont pas les principales victimes de cet enfermement : ce privilège revient aux hommes, dont les ardeurs amoureuses sont contrariées par la vie monacale. L'intrigue de *The Law Against Lovers* repose intégralement sur cette notion. Amoureux d'Isabella mais dans l'impossibilité de la courtiser à cause de son statut de religieuse, Angelo prétend condamner à mort Claudio, le frère d'Isabella, afin d'attirer cette dernière hors des murs du couvent :

Ang. I never meant to take your brother's life;
But, if in trial how to chuse a wife,
I have too diffident, too curious been,
I'll pardon ask for folly, as for sin;
I loved you ere your precious beauties were
In your probation shaded at Saint Clare:
And, when with sacred sisterhood confin'd,
A double enterprise perplext my mind;
By Claudio's danger to provoke you forth
From that blest shade, and then to try your worth[393].

Contrairement à Shakespeare, Davenant fait de son Angelo un amoureux transi dont l'éthos puritain n'était qu'un déguisement. Angelo épouse d'ailleurs Isabella à la fin de la pièce, là où c'est le duc qui demande la main d'Isabella dans *Measure for Measure,* même si l'absence de réponse de cette dernière laisse planer un certain suspense. L'idée selon laquelle le couvent

[392] Dryden, *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery*, 5.2, p. 76-77.
[393] Davenant, *The Law Against Lovers*, 4.1, p. 315.

priverait les hommes des femmes se retrouve également dans *The Assignation*, où la notion d'emprisonnement introduite par Frederick s'oppose à celle de choix avancée par Lucretia :

> Fred. *to Lu*. For what Crime, fair Creature, were you condemn'd to this perpetual Prison?
> Luc. For Chastity and Devotion, and two or three such melancholly vertues: they first brought me hither, and now must keep me company.
> [...]
> but you, perhaps, are in your first error, and think we are rather Captives than Warriours; that we come like Prisoners to the Grate, to beg the Charity of Passengers for their love[394].

À l'interprétation carcérale de Frederick, Lucretia oppose une vision positive de l'entrée au couvent, présentée comme un choix fort et éclairé effectué par des femmes vertueuses. La suite du dialogue finit d'expliciter le point de vue de Frederick. S'il perçoit ici le couvent comme une prison, c'est uniquement parce qu'il le prive des beautés de Lucretia :

> Fred. [...] it is as great a Sin for a Beauty to enter into a Nunnery, as for an ugly woman to stay out of it[395].

Le couvent n'est une prison que s'il empêche un homme d'accéder à l'objet de son désir, troublant ainsi l'ordre social et sexuel. Comme l'explique Chedzoy :

> [T]he all-female space of the convent is potentially troubling to the sexual order, not because it facilitates female homoeroticism, but as a site of resistance to marriage and reproductive sexuality. [...] The convent is a place which empowers women in ways not available to them elsewhere in the culture, but which is at the same time profoundly invested in a nexus of problematic sexual ideologies, formed both by the beliefs and practices of the Catholic Church and – most crucially for our purposes here – by Protestant perceptions of Catholicism[396].

Obstacle au désir masculin et à la convention sociale (et comique) du mariage, le couvent ouvre un espace du possible et offre un modèle alternatif de vie en communauté dont les hommes sont exclus. Le danger représenté par cet espace alternatif est encore renforcé par son association au catholicisme, dont il paraît abriter les ignominieux secrets. Dès lors, il n'est pas étonnant que *The Assignation* et d'autres pièces du corpus mettent en scène une invasion et une profanation progressives de cet espace par les personnages masculins, ce qui conduit au retour à un ordre patriarcal protestant symbolisé par le mariage des jeunes religieuses.

Cependant, d'autres pièces du corpus offrent une représentation plus positive du couvent comme potentiel espace de liberté féminine. Dans *The Law Against Lovers*, Davenant ajoute

[394] Dryden, *The Assignation, or, Love in a Nunnery*, 2.1, p. 10.
[395] *Ibid*., 2.1, p. 12.
[396] Chedgzoy, « "For *Virgin Buildings* Oft Brought Forth": Fantasies of Convent Sexuality », p. 59.

une réplique qui ne figure pas dans *Measure for Measure* dans laquelle Claudio présente le couvent comme un sanctuaire qui protège des dégâts causés par l'amour :

> *Claud*. […] Farewell! To cloist'ral kindness both
> Retire, where you may ever live above
> The rage of pow'r, and injuries of love[397].

Dans *Tartuffe* également le couvent fait figure d'alternative préférable à un mariage non désiré. Marianna implore son père de la placer au couvent plutôt que de la forcer à épouser Tartuffe :

> Mar. Your tenderness to him's no pain to me:
> Make it more signal; let him have your wealth:
> If that suffice not, adde what e'r is mine;
> For ever I consent, and will forsake it:
> But do not give so far, Sir, as my person.
> Suffer th' austerities of a Nunnery,
> To pass away those hours which Heaven has lent me[398].

Le discours de Marianna exprime toute l'ambivalence du couvent : à la fois prison et refuge, il libère les femmes de la domination masculine tout en les soumettant à l'autorité divine. Cette ambivalence se retrouve dans *The Convent of Pleasure* de Margaret Cavendish : Lady Happy choisit de fonder un couvent pour échapper à la compagnie des hommes, mais ne suit pas pour autant une règle religieuse. Comme l'indique le titre de la pièce, le couvent dont il est question est tout entier tourné vers le plaisir, en particulier le plaisir des sens. Lady Happy échappe à l'ambivalence refuge/prison (mise en évidence dans l'acte 1, scène 2, du texte) en dépossédant le couvent de sa fonction spirituelle et en ne gardant que l'organisation en communauté féminine. Cavendish met en scène un couvent sécularisé dont l'existence est permise uniquement par l'immense fortune dont a hérité Lady Happy ; en somme, un couvent profondément dénaturalisé qui n'a plus grand-chose du couvent. Le *topos* du couvent concentre ainsi plusieurs formes d'ambivalence. À la fois anglais et étranger, il est une forme d'expression de l'anticatholicisme, mais aussi d'un anticléricalisme plus large. Hétérotopique, il permet d'interroger les rapports et normes culturelles, politiques, sociales et religieuses qu'il reflète, conjuguant question religieuse et question féminine. Cette deuxième question renferme une autre ambivalence, entre prison et sanctuaire. Enfin, la relation du public de la Restauration à la mise en scène du couvent est elle-même ambivalente. La fascination et l'attrait sensuel pour

[397] Davenant, *The Law Against Lovers*, 3.1, p. 299.
[398] Medbourne, *Tartuffe, or the French Puritan*, 4.3, p. 44.

le *topos* du couvent coexistent avec une forme de rejet, qui n'est pas toujours liée à de l'anticatholicisme. Laurence Lux-Sterritt parle du « frisson dérivé de l'aguichage du public et de son indignation morale[399] » causé par les pamphlets anticatholiques représentant les couvents comme des lieux de dépravation. L'épilogue de *The Assignation* résume cette réaction ambivalente :

> The *Zealous Rout* from *Coleman-street* did run,
> To see the Story of the Fryer And Nun.
> Or Tales, yet more Ridiculous to hear,
> Vouch'd by their Vicar of Ten pounds a year;
> Of Nuns, who did against Temptation Pray,
> And Discipline laid on the Pleasant way:
> Or that to please the Malice of the Town,
> Our Poet should in some close Cell have shown
> Some Sister, Playing at Content alone:
> This they did hope; the other side did fear,
> And both you see alike are Couzen'd here[400].

L'épilogue divise le public en deux : d'un côté, ceux qui seraient excités par la potentielle pornographie (anti)catholique suggérée par le sujet de la pièce ; de l'autre, ceux qui la décrieraient. Le public apparaît ici comme une entité macroscopique au sein de laquelle se produit la même tension que celle décrite par Lux-Sterritt chez l'individu. Mais dans le cas de *The Assignation*, il semblerait que l'indignation ait pris le dessus sur la fascination érotique. La pièce fut un échec et signa la fin de la mode des comédies héroïques au profit des *comedies of manners* généralement considérées comme l'apogée de la comédie de la Restauration[401]. Dans l'épître dédicatoire, Dryden se plaint des « ennemis [de sa comédie] qui vinrent la voir résolus à la condamner à cause de son titre[402] » et critique ouvertement ceux qui ont accusé sa comédie d'être blasphématoire : « to use Blasphemy, is a kind of applying Pigeons to the Soles of the Feet: it proclaims their Fancy as well as judgment, to be in a desperate condition[403] ». La défense que fait Dryden de sa comédie dans l'épître dédicatoire montre que son échec est dû à la polémique créée par le sujet du couvent. Loin d'être simplement un élément de rhétorique

[399] « a frisson which derived both from the titillation of the audience and from its righteous outrage. » Lux-Sterritt, « The Scandalous Nun: Anti-Catholic Representations of English Nuns in Exile in the Seventeenth Century », p. 156-57.
[400] Dryden, *The Assignation, or, Love in a Nunnery*, épilogue.
[401] Hughes, *English Drama, 1660-1700*, p. 127.
[402] « its Enemies, who came resolv'd to damn it for the Title ». Dryden, *The Assignation, or, Love in a Nunnery*, épître dédicatoire.
[403] *Ibid*.

anticatholique, à la Restauration, le couvent était encore associé à une idée de sacralité, ce qui explique que la profanation de ce lieu puisse inspirer un sentiment d'hostilité. Cet attachement résiduel au couvent peut paraître paradoxal dans un pays réformé qui a interdit cette forme de congrégation religieuse, mais il rejoint l'idée avancée par certains historiens selon laquelle le processus de réforme fut long, partiel et créa un décalage entre bon nombre de pratiques privées et la doctrine officielle[404]. À la fois relique encore sacrée d'un passé conflictuel et signe d'altérité culturelle, géographique et confessionnelle, le couvent cristallise de nombreux enjeux sociaux, politiques ainsi que religieux à la Restauration et offre un espace autre dans lequel les questionner. Il s'agira de voir dans la deuxième partie de ce travail quelles réponses potentielles les comédies du corpus offrent à ces questionnements.

3. *« Monsters, repent, or Hell will swallow you[405] » : transformer la scène en enfer*

L'église représentée dans *The Libertine* possède une caractéristique inhabituelle sur la scène de la Restauration : dans l'acte 5, elle se transforme en espace infernal peuplé de spectres et de démons. *The Libertine* semble être l'une des rares pièces du corpus de la Restauration à figurer l'enfer sur scène. La tragédie *The Empress of Morocco* (1673) d'Elkannah Settle comporte bien un interlude lors duquel les panneaux s'ouvrent pour découvrir une scène infernale, mais il s'agit d'un enfer mythologique dans lequel évoluent Oprhée, Pluton, Proserpine et une volée de Furies :

> *The Mask.*
>
> *The scene open'd; is presented a Hell, in which* Pluto*,* Proserpine*, and other Women-spirits appeared seated, attended by Furies; the Stage being fill'd on each side with* Crimalhaz*,* Hamet*, 2. Mother, and all the Court in Masquerade: After soft Musick.*

L'édition de 1673 de *The Empress of Morocco* présente la particularité d'avoir été publiée accompagnée de gravures illustrant les effets scéniques les plus impressionnants du spectacle, y compris l'interlude infernal. Produite deux ans avant *The Libertine* par la même compagnie, celle du Duc, *The Empress of Morocco* est la première des « pièces à grand spectacle » (« spectacular ») représentées à Dorset Garden. Pour Judith Milhous, les « pièces à grand

[404] Alexandra Walsham, *Providence in Early Modern England* (Oxford : Oxford University Press, 1999), p. 3-5.
[405] Shadwell, *The Libertine: A Tragedy,* 5.3, p. 82.

spectacle de Dorset Garden » constituent un sous-genre à part dans le corpus de la Restauration. Cette catégorie comprend un nombre restreint de pièces, qu'elle qualifie de « tentatives de superproductions » (« blockbuster efforts »), pour lesquelles furent créés des décors, costumes et objets scéniques particuliers, ce qui n'était pas l'usage à la Restauration. Outre *The Empress of Morocco*, elle dénombre six pièces de ce genre : les versions opératiques de *Macbeth* (1673) et *The Tempest* (1674), *Psyche* (1675), *Circe* (1677), *King Arthur* (1691) et *The Fairy Queen* (1692)[406].

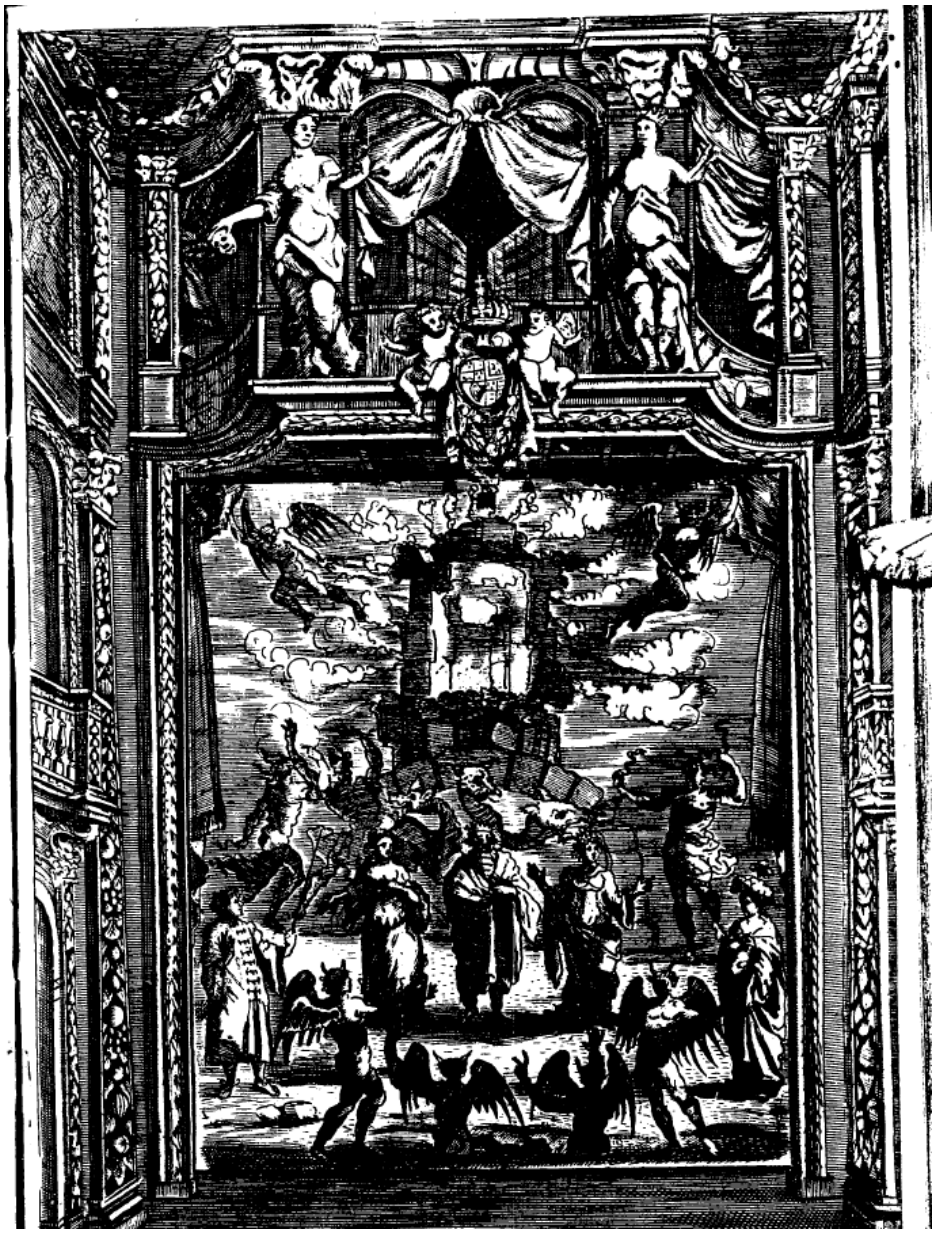


Figure 7 : Page de l'édition 1673 de The Empress of Morocco *avec gravures, Early English Books Online, © 2019 Proquest*

[406] Judith Milhous, « The Multimedia Spectacular on the Restoration Stage » dans *British Theatre and the Other Arts, 1660-1800*, dir. Shirley Strum Kenny (Londres : Associated University Presses, 1984), p. 41-42.

Bien que frappant, l'exemple de *The Empress of Morocco* demeure donc marginal. Dans le corpus, il est bien plus fréquent que les références à l'enfer et au diable soient des inventions de certains personnages pour en duper d'autres. Dans l'acte 5 de *An Evening's Love*, Bellamy et son serviteur Maskall font croire à don Alonzo, le père autoritaire de la pièce, que les jeunes femmes et leurs amants, pris sur le fait lors d'un rendez-vous nocturne, sont en réalité des esprits démoniaques invoqués par l'astrologie. Un autre exemple est celui de *The Luckey Chance, or, An Alderman's Bargain* (1686) de Behn qui, selon Hughes, exploite « toutes les inventions et la rhétorique démoniaques imaginables[407] », conjuguant déguisements, imagerie diabolique et métaphores filées. Enfin, la figuration du *rake* comme métonymie de l'enfer est fréquente dans les comédies de la Restauration. Dans *The Man of Mode* ou encore *The Country Wife*, le mot « devil » est employé à de nombreuses reprises pour qualifier les *rakes* Dorimant et Horner, tout comme – il a été vu dans le chapitre précédent – dans *The Libertine* pour parler de Don John et de ses acolytes. Dans la majorité des pièces de la Restauration, l'enfer et les images qui lui sont associées prennent la forme d'éléments rhétoriques évocateurs plutôt que de véritables représentations scénographiques. *The Empress of Morocco* et *The Libertine* semblent donc faire figure d'exceptions, du moins en ce qui concerne les pièces jouées dans des théâtres londoniens. Il existe en effet une pièce au discours anticatholique, *The Coronation of Queen Elizabeth, with the restauration of the Protestant religion, or, The downfal of the Pope* (1680) écrite par un auteur anonyme, qui fut jouée aux foires de la Saint-Barthélemy et de Southwark et qui met en scène une pléiade de fantômes et de démons chantant en enfer avec des papes et des cardinaux :

> *The Scene suddenly draws off, and discovers Hell full of Devils, Popes and Cardinals, with the Ghosts of Moricena and Dulcementa wounded: To them the Devil enters.* [...] *Enter one who sings, in Answer to a Noise behind the Scenes, &c*[408].

En l'absence de sources précises sur les représentations théâtrales dans les foires, il est difficile de savoir comment cet enfer était représenté sur les tréteaux. Les verbes « draw off » et « discovers » indiquent qu'un effet de découverte de la scène était créé, peut-être avec une tenture faisant office de rideau occultant, imitant ainsi le jeu de dévoilement et l'effet de surprise permis par les panneaux coulissants des théâtres londoniens. Sans surprise, les moyens techniques dont disposaient le théâtre de Dorset Garden permirent à Shadwell de développer une scénographie plus poussée que l'auteur de *The Coronation of Queen Elizabeth*. Il s'agira

[407] « all the demonic flummery ». Hughes, *The Theatre of Aphra Behn,* p. 160.

[408] *The Coronation of Queen Elizabeth, with the restauration of the Protestant religion, or, The downfal of the Pope* (Londres : Printed for Ben. Harris, at the Stationers Arms under the Piazza in Cornhil, 1680), 3.2, p. 19.

ici de reconstituer – du moins partiellement – cette scénographie en s'appuyant sur les didascalies présentes dans le texte et les conditions de représentation de Dorset Garden, analysées par les historiens du théâtre à travers des sources comme les gravures représentant la mise en scène de certaines pièces (*The Empress of Morocco,* par exemple) et les dessins architecturaux de John Webb[409].

La scène infernale a lieu à la toute fin de la pièce, dans 5.3. Au début de la scène figure une longue didascalie qui laisse penser qu'il s'agit d'une scène de découverte. Le plateau se vide à la fin de la scène qui précède, et la didascalie décrit un véritable tableau :

> The Scene the Church, the Statue of *Don Pedro* on Horseback; on each side of the Church, *Don John*'s [Father's] Ghost, *Maria*'s, *Don Francisco*'s, *Leonora*'s, *Flora*'s, *Maria*'s Brothers, and others, with Torches in their hands[410].

La scène s'ouvre sur un plateau envahi par pas moins de cinq fantômes, dont quatre ont été assassinés sur scène dans les actes qui précèdent. La cloche sonnant les douze coups de minuit dans 5.2 indique que la scène se déroule de nuit, dans la pénombre, ce que confirment les torches tenues par certains personnages. L'obscurité s'allie à la présence d'entités spectrales pour rendre l'espace de l'église inquiétant, voire menaçant. Cette menace est actualisée lorsque la statue descend de cheval et adresse la parole aux trois libertins[411]. Le tableau prend vie ; l'église se transforme en enfer. Les personnages et les spectateurs assistent à un « réveil des objets inertes […] qui, sortant de leur stabilité, muent le lieu où ils gisaient en l'étrangeté de leur propre espace[412] ». Le reste de la scène ne fait que renforcer la mutation de l'espace ecclésial et de la scène en espace infernal. Les trois libertins se voient offrir des coupes de vin qui s'avèrent être remplies de sang. Le sacrement de l'eucharistie (plus volontiers appelée cène dans la tradition protestante) prend ici un sens littéral : le vin ne se contente pas de figurer le sang du Christ, il est ce sang. Il ne s'agit pas pour les libertins de faire communion avec d'autres membres d'une communauté religieuse mais de participer à ce qui s'apparente à une cérémonie satanique qui

[409] Nombre de ces sources primaires sont reproduites dans l'ouvrage de Keenan.

[410] Shadwell, *The Libertine: A Tragedy*, 5.3, p. 81.

[411] La didascalie exacte est « Ghost descends ». Étant donné que les libertins encouragent la statue à descendre de cheval dans les répliques qui précèdent, il me paraît cohérent que cette didascalie concerne la statue malgré l'utilisation du mot « ghost », d'autant plus que s'il s'était agi d'un des fantômes, Shadwell aurait très probablement précisé duquel il était question. Il n'est néanmoins pas impossible que cette didascalie indique l'utilisation de machines volantes, dont Dorset Garden était pourvu, qui auraient permis à un fantôme de descendre du ciel. Cette interprétation est d'autant plus envisageable que l'utilisation de machines volantes n'était pas rare sur la scène de la Restauration. Dawn Lewcock ne dénombre pas moins de vingt-sept pièces utilisant cette technologie dans les années 1670. Dawn Lewcock, « Computer Analysis of Restoration Staging I: 1661-1672 », *Theatre Notebook*, 47.1 (1993) : p. 22-25 ; Dawn Lewcock, « Computer Analysis of Restoration Staging, II: 1671-1782 », *Theatre Notebook*, 47.3 (1993) : p. 144-147.

[412] de Certeau, *L'invention du quotidien 1. arts de faire*, p. 174.

serait la parodie littéraliste du sacrement chrétien. L'eucharistie s'entend ici comme transsubstantiation, interprétation catholique qui était rejetée par les Églises réformées[413] et réprouvée dans le serment imposé à tous les titulaires de charge officielle par le *Test Act* de 1673[414]. Cet épisode s'inscrit dans le genre de l'horreur religieuse, ici plutôt catholique, dont l'une des expressions majeures émerge au siècle suivant avec le phénomène du gothique[415]. Dans *The Libertine*, l'horreur religieuse atteint son paroxysme lorsqu'une cohorte de démons émerge du dessous de la scène par une trappe afin d'entraîner les libertins en enfer, ce qui rappelle la fin de *The Tragical History of Doctor Faustus* (1592) de Christopher Marlowe. Le tonnerre retentit, des éclairs illuminent la scène et Don John est emporté dans les entrailles de la scène dans un nuage de feu :

> [It Thunders and Lightens, Devils descend and sink with *Don John*, who is cover'd with a Clowd of fire as he sinks.
>
> Stat. Thus perish all,
> Those men, who by their words and actions dare,
> Against the will and power of Heaven declare.
>
> [Scene shuts[416].

Microcosme de l'univers, la scène donne à voir une organisation verticale de la Terre et de l'Enfer (déjà effectuée par le théâtre élisabéthain) qui renforce visuellement le transcendantalisme de l'ordre divin. Les avancées techniques successives des théâtres du XVIe et du XVIIe siècle permettent aux dramaturges de s'affranchir de la représentation dramatique médiévale horizontale qui plaçait la gueule de l'enfer côté cour et le royaume divin côté jardin :

> A mansion structure or 'house' representing hell often appeared in the simultaneous settings of cycle plays in medieval theatre, and was traditionally located to stage left in opposition to heaven on stage right, or to

[413] Pierre Gisel et Lucie Kaennel, dir., « Cène », *Encyclopédie du protestantisme* (Paris : Presses universitaires de France, 2006).

[414] Le serment étant le suivant : « I do declare that I do believe that there is not any transubstantiation in the sacrament of the Lord's Supper, or in the elements of the bread and wine, at or after the consecration thereof by any person whatsoever. » Peter N. Stearns, dir., « Test Acts », *The Oxford Encyclopedia of the Modern World*. (Oxford : Oxford University Press, 2008).

[415] Au sujet du gothique, de la religion et de l'horreur, voir Alison Milbank, *God & the Gothic: Religion, Romance, & Reality in the English Literary Tradition*, (Oxford : Oxford University Press, 2018) ; Eleanor Beal et Jonathan Greenway, dir., *Horror and Religion: New Literary Approaches to Theology, Race and Sexuality*, (Cardiff : University of Wales Press, 2019).

[416] Shadwell, *The Libertine: A Tragedy*, 5.3, p. 85.

> the west or north-west of any open acting area. It took the form of a monstrous dragon's head with gaping jaws, inside which the damned could often be seen being boiled in a cauldron[417].

Malgré le passage à une représentation verticale de l'ordre divin, *The Libertine* s'inscrit dans l'héritage médiéval de la gueule de l'enfer qui engloutit les pécheurs. Apparue au Xe siècle dans le cadre de la réforme monastique qui parcourt l'Europe puis transférée sur les planches au XIVe siècle, la représentation médiévale de la gueule de l'enfer reste une convention dramatique européenne jusqu'à la Renaissance, disparaissant peu à peu au fil du XVIe siècle[418]. Mais sur bien des points, la représentation de l'enfer offerte par *The Libertine* réactive cette convention dramatique en utilisant des outils similaires et, semblerait-il, en provoquant un effet proche sur le public :

> The most significant conclusion to be drawn from stage record evidence about the hell mouth is that in most every instance it was designed to heighten the dramatic impact of the image through technical virtuosity. Mouths that moved up and down, jaws that opened and closed, smoke and fire gushing from the open mouth, perhaps howls of woe and glee – these are the stuff of visual and auditory drama. These are the elements that, along with the painted image, would make the hell mouth particularly vivid as a stage mansion.
>
> Here was a hell mouth even more vivid than a wall painting, a hell mouth that appealed to several senses at once. Here was the hell mouth playing traditional roles – at the harrowing, at the Last Judgement – but here too was the hell mouth as a stage mansion, the seat of raucous and bawdy and irreverent action by demons. Here was the hell mouth once again set against the gates and towers of heaven, but also a hell mouth much more visually compelling than heaven, much more the place of dramatics and vigorous activity – the kind of activity that would draw the eye and – this must of course be speculative – delight the audience. Here was the seat of special effects, of comic moment, of tragic proportion. Here was the most captivating place on the medieval stage[419].

Comme sur la scène médiévale, l'enfer de *The Libertine* est un espace du spectaculaire. Combinant pyrotechnie (« a Clowd of fire »), effets de son et lumière (« It Thunders and Lightens ») et théâtre de machines (« Devils descend and sink with *Don John* »), la dramaturgie de *The Libertine* fait de la pièce un divertissement de grande ampleur qui reprend les éléments de la gueule de l'enfer médiévale tout en en rehaussant le spectaculaire grâce aux avancées techniques de la période moderne. La gravure tirée de *The Empress of Morocco* témoigne de

[417] Dennis Kennedy, « Hell mouth », *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*, vol. 1. (Oxford, New-York : Oxford University Press, 2003).

[418] Gary D. Schmidt, *The Iconography of the Mouth of Hell: Eighth-century Britain to the Fifteenth Century* (Selinsgrove, PA et Cranbury, NJ : Susquehanna University Press et Associated University Presses, 1995), p. 177-178.

[419] *Ibid.*, p. 165.

l'hybridité de la scène infernale, entre héritage médiéval et savoir-faire moderne. Les démons au premier plan sortent d'une trappe, ce qui oriente la scène du côté de la représentation moderne de l'enfer. Au contraire, le dragon à trois têtes, les Furies dansantes et les fumées s'élevant à l'arrière-plan rapprochent directement la scène de la convention médiévale de la gueule de l'enfer. Si la pièce de Settle n'est pas celle de Shadwell, il est possible que les deux pièces aient représenté l'enfer de manière similaire. Les didascalies décrivent des phénomènes proches (les fumées, les danses d'entités infernales, l'utilisation de la trappe) et les pièces ont été créées dans le même théâtre, par la même troupe, à deux ans d'écart à peine. Ce type de production à grand spectacle était encore relativement nouveau en 1675, lorsque fut créée *The Libertine* :

> The building of the Dorset Garden Theatre in 1671 gave the Duke's Company the sort of venue for music, dance, and scenic display of which its founder, Davenant, had dreamed back in the 1630s. Probably Thomas Betterton arranged the theatre's elaborate machinery after making a trip to France to study Continental practices. The theatre was apparently not fully rigged for machine productions until 1673, when Settle's *The Empress of Morocco* was mounted and promptly drew and energetic if disjointed travesty from the rival King's Company[420].

Jouée seulement deux ans après la mise en place de toutes les machines nécessaires à des divertissements spectaculaires, la scène infernale de *The Libertine* était probablement encore source de surprise et d'émerveillement pour le public de l'époque. Si la dimension spectaculaire des mises en scène du mythe de Don Juan est loin d'être une invention de Shadwell – *Le Festin de Pierre* de Molière étant l'exemple parfait d'un grand spectacle à machines[421] –, le dramaturge anglais ajoute tout de même des éléments qui ne figurent ni dans sa source directe, *Le Nouveau Festin de Pierre* (1670) de Rosimond, ni dans le *Dom Juan* de Molière. Dans Rosimond, l'unique didascalie présente dans la scène de clôture mentionne quelques effets spectaculaires, mais ne présente ni église, ni coupes remplies de sang, ni spectres accusant Don Juan, ni démons sortant des entrailles de la scène :

> *On entend un coup de tonnerre qui fait abysmer Don Juan, et le Theatre paraist en feu*[422].

[420] Judith Milhous, « The Multimedia Spectacular on the Restoration Stage », p. 42.

[421] Georges Forestier et Claude Bourqui qualifient la pièce de « grand spectacle fondé sur une scénographie moderne en usage dans les opéras italiens puis dans les grandes « tragédies à machines » françaises depuis une vingtaine d'années » et défendent l'idée selon laquelle la pièce aurait été écrite dans une « logique scénographique », adaptant le sujet aux conditions matérielles du théâtre plutôt que l'inverse. Molière, *Le Festin de Pierre [Don Juan]*, p. 1626.

[422] Claude de la Rose dit Rosimond, *Le Nouveau Festin de Pierre, ou l'Athée Foudroyé*, V, 7.

Là où la descente aux enfers de Don John dure plus de quatre pages, celle du Dom Juan de Rosimond paraît excessivement courte. Dom Lope et Dom Felix ont déjà disparu dans IV, 4, Dom Juan n'est donc accompagné que de son serviteur Carrille, et les spectres étant absents, seule l'Ombre enjoint à Dom Juan de se repentir. Bien qu'elle repose sur des techniques visuelles similaires, la dimension spectaculaire de la scène de Rosimond paraît donc moindre que celle de Shadwell.

Comme dans les pièces médiévales, le spectaculaire généré par la gueule de l'enfer de *The Libertine* n'est pas seulement source d'horreur, mais aussi de comédie. Les démons qui sortent de la trappe sont annoncés par de la musique et chantent même une chanson avant d'entraîner les libertins en enfer, rappelant les chansons et danses avec lesquelles se concluent nombre de comédies de la Restauration :

> [A Flourish.
>
> D. Lop. What's here? Musick to treat us with?
> D. Ant. There is some pleasure in this.
>
> **Song of Devils**[423]**.**

Encore une fois, horreur et comédie se mêlent dans la pièce de Shadwell. Les démons de *The Libertine* remplissent la fonction de divertissement comique mentionnée par Gary D. Schmidt dans son analyse de la gueule de l'enfer, tout en évoquant l'horreur tragique inspirée par la damnation. Pour Schmidt, cette ambivalence inscrit le motif de la gueule de l'enfer dans une logique carnavalesque :

> The suggestion here is that comic activity and festival laughter exist side by side with sanctioned understandings of religious behavior, what Bakhtin refers to as "officialdom." Festival laughter does not contradict these sanctioned understandings, but it creates a secondary world in which those understandings lose their utterly serious import and become the stuff of communal laughter. [...] The dramatic hell mouth was therefore a mixture of paradoxes: a portal transformed into a mansion, but still a portal; a scene of terror turned into one of comedy, but still tinging the comic with the horrible; an image that once inspired devotion transformed into one that inspired raucous laughter, but still retaining the core idea that once inspired that devotion[424].

La dimension spectaculaire de la scène infernale offre une expérience sensorielle aux spectateurs, transformant le spirituel non seulement en matériel, mais aussi en spectacle[425]. Le spectacle lui aussi se voit contaminé par le spirituel : en utilisant une trappe pour signifier la

[423] Shadwell, *The Libertine: A Tragedy*, 5.3, p. 83.
[424] Schmidt, *The Iconography of the Mouth of Hell*, p. 177.
[425] *Ibid*.

gueule de l'enfer, Shadwell fait se fondre l'espace spirituel dans l'architecture même de la scène. La gueule de l'enfer n'est plus simplement un objet scénique déplaçable et démontable comme c'était le cas jusqu'au XVIe siècle, à la Restauration, elle devient un élément même de l'espace théâtral.

Ainsi, la scénographie de l'enfer dans *The Libertine* est prise en tension entre horreur et comédie, entre divertissement et édification. Malgré les ambitions morales annoncées par Shadwell dans la préface de sa pièce, celui-ci fait le choix d'inscrire son adaptation dans la veine spectaculaire inaugurée par les comédiens italiens plutôt que dans celle édificatrice de la source espagnole :

> Quoi qu'il en soit, « Convitato di pietra », « Festin de pierre » ou « Festin de Pierre », l'accent avait été déplacé par les Italiens vers la dimension merveilleuse et spectaculaire d'un sujet qui à l'origine visait à l'édification chrétienne : d'instrument des remontrances puis du châtiment divin envers un « trompeur » qui enchaînait les mauvaises actions en remettant toujours au lendemain la perspective de s'amender, la statue du commandeur, mouvante et parlante, était devenue le prétexte à un étonnant jeu de machinerie qui culminait dans le foudroiement sur scène du héros englouti dans les entrailles de la terre en même temps que le tombeau[426].

Le grand spectacle son et lumière offert par *The Libertine* pourrait être considéré comme prenant le pas sur la fonction morale du mythe de Don Juan, comme l'expliquent Georges Forestier et Alain Riffaut au sujet des adaptations italiennes et françaises. Mais la dimension spectaculaire de *The Libertine* pourrait au contraire permettre à Shadwell d'attirer les spectateurs concernés par la réforme des mœurs promue par la pièce. La comédie « conduit les hommes vers l'instruction, feignant de ne les mener qu'au divertissement[427] », écrit Georges de Scudéry dans son *Apologie du théâtre* (1639). Comme la figure médiévale du Vice, le Don John de Shadwell divertit pour mieux réformer. Agenda artistico-commercial et agenda politique *a priori* contradictoires coexistent au sein de la pièce, le premier permettant au second d'agir sur un public cible. Mais comme le souligne Florence March, certains choix effectués par Shadwell contredisent explicitement la visée édificatrice de son entreprise :

> Ironiquement, l'agenda artistique de Shadwell contredit son agenda politique. Son recours aux *breeches parts*, rôles où l'actrice porte la culotte, lorsque Maria et Flora se déguisent en hommes satisfait à une

[426] Molière, *Le Festin de Pierre [Don Juan]*, p. 1621.

[427] Georges de Scudéry, *L'apologie du théâtre* (Paris : Chez Augustin Courbe, Imprimeur & Libraire de Monsieur Frère unique du Roy, au Palais, en la petite Salle, à la Palme, 1639), p. 4.

attente du public masculin. Cet argument promotionnel va à l'encontre de la visée moralisatrice de la pièce et de sa condamnation du libertinage de mœurs[428].

The Libertine fait donc coexister des modes et des tons opposés issus d'interprétations divergentes du mythe de Don Juan. Shadwell s'inscrit dans la dimension spectaculaire de ses sources françaises, tout en renouant avec la visée d'édification morale présente dans la pièce de Tirso de Molina à l'origine du mythe. La scène infernale qui vient clore la pièce concentre cette ambivalence. Prise en tension entre héritages médiévaux et innovations technologiques contemporaines, entre interprétation espagnole, italienne et française du mythe donjuanesque, ainsi qu'entre comique, tragique et spectaculaire, cette scène donne à voir toute la complexité de la représentation du fait religieux au théâtre et, à travers elle, l'impact des influences européennes multiples qui travaillent le corpus étudié.

Qu'il s'agisse de l'église, du couvent ou de l'enfer, les espaces religieux présents dans les pièces du corpus sont à la fois structurants et profondément ambivalents. Leur mise en scène dans des pièces adaptées de sources étrangères et qui se déroulent sur le continent permet une ouverture vers un ailleurs géographique, temporel, culturel et confessionnel qui agit comme un miroir déformant de l'Angleterre de la Restauration. La signification d'espaces religieux dans et par l'espace du théâtre souligne la dimension spectaculaire du culte : mise en scène, l'église apparaît encore plus comme étant elle-même un lieu de spectacle. Le sujet religieux et son lien intrinsèque avec la notion de simulacre semble d'ailleurs pousser les dramaturges à souligner l'artificialité non seulement des pratiques religieuses, mais aussi des pratiques théâtrales. Plusieurs pièces du corpus utilisent la formule « as to / at » pour décrire les actions des personnages :

> *Enters with* Tartuffe *as to Church. Enter* Tartuffe*, and passes over the stage in a demure posture With books as going to Church*[429].

Et

> SCENE II. *A Chappel.*
> *Enter Alonzo, Theodosia, Jacinta, Beatrix, other Ladies and Cavaliers as at their Devotion*[430].

Ou encore

[428] March, « De Don Juan à Don John : *The Libertine* (1675) de Shadwell, contribution anglaise à un mythe européen ».
[429] Medbourne, *Tartuffe, or the French Puritan*, 1.5, p. 13.
[430] Dryden, *An Evening's Love, or, the Mock Astrologer*, 1.2, p. 7.

Enter People cross the Stage, as from Church ; amongst 'em Sir Anthony Meriwill, follow'd by Sir Tim. Treat-all.[431]

L'emploi de la conjonction « as » met l'accent sur le caractère performatif des actions réalisées sur scène : Tartuffe entre comme s'il allait à l'église, les jeunes gens d'*An Evening's Love* s'agenouillent comme pour prier, les personnages de *The City-Heiress* marchent comme s'ils revenaient de l'église. Notons au passage que ces didascalies ne sont pas présentes dans les sources des comédies. Dans la pièce de Molière, Tartuffe n'apparaît d'ailleurs pas avant le troisième acte, tandis que ce passage constitue la première apparition du Tartuffe de Medbourne sur scène. Mais ce « as » signifie-t-il que les comédiens doivent « jouer l'être à l'église » pour ainsi dire, ou est-il indicatif de l'hypocrisie des personnages, qui prétendent se rendre à l'église et y prier ? Probablement un peu des deux. Performance dramatique et performance dévotionnelle s'entremêlent, instaurant une réversibilité des signes religieux et des signes théâtraux. Se pose alors la question de l'existence de pratiques dévotionnelles extérieures, visibles, représentables sur scène, qui ne seraient pas marquées par l'hypocrisie, à la fois dans le sens de fausse dévotion et de performance, sujet qui sera étudié plus en détail dans le chapitre 4 (*cf. infra* p. 276-280).

II. Temporalité religio-dramatique

En lien avec la question de l'espace se pose celle du temps. Dans le corpus, le temps lui aussi se conçoit en termes religieux : les marqueurs sonores du temps religieux structurent le paysage phonique des pièces. Les religieuses de *The Assignation* associent l'horloge qui sonne à la liturgie des Heures :

Clock strikes

Hip. The Clock strikes two: within this half hour we shall be call'd up to our Devotions[432]

La pièce offre une lecture religieuse des signes temporels intradiégétiques qui participe à la construction dramatique de l'espace du couvent en rappelant le mode de vie qui lui est associé. Dans *Tartuffe*, les références à des obligations dévotionnelles permettent non seulement de

[431] Aphra Behn, *The City-Heiress, or, Sir Timothy Treat-all* (Londres : Printed for D. Brown, at the Black Swan and Bible without Temple-bar; and T. Benskin in St. Brides Church-yard; and H. Rhodes next door to the Bear-Tavern neer Bride-lane in Fleetstreet, 1682), 1.1, p. 5.

[432] Dryden, *The Assignation, or, Love in a Nunnery*, 3.3, p. 37-8.

construire l'hypocrisie de Tartuffe, mais aussi de structurer l'enchaînement des scènes ; de les lier entre elles pour reprendre l'une des deux étymologies envisagées pour le terme « religion »[433]. Dans 4.1, Cleanthes accuse Tartuffe de se comporter de façon immorale. Tartuffe tente de le duper, mais lorsqu'il voit que cela ne fonctionne pas, il fuit la conversation en prétextant être appelé par « certains devoirs pieux » :

> Tart. 'Tis half an hour (Sir) past three,
> And certain pious duties call me up:
> Excuse me that I leave you (Sir) so soon[434].

La vague mention de devoirs religieux sert d'excuse à Tartuffe, mais elle permet aussi à la scène de s'interrompre avant que l'imposture de Tartuffe n'ait été entièrement dévoilée, laissant planer un suspense et une tension dramatique qui ne seront résolus que deux actes plus tard. Le fait religieux permet à Molière et, dans son sillage, à Medbourne de structurer leurs pièces de façon organique. L'interruption abrupte de la scène, nécessaire au bon développement de l'intrigue mais qui aurait pu paraître artificielle, est justifiée par la nature de faux dévot de Tartuffe. Plutôt que de mettre en exergue les rouages de la pièce, elle renforce la caractérisation de son personnage éponyme tout en répondant aux nécessités structurelles de la comédie en cinq actes.

Plusieurs pièces du corpus utilisent ce mécanisme de justification de la structure dramatique par le fait religieux. Dans *The Law Against Lovers*, un son de cloche vient signifier la fin de 5.1 :

> *[A bell rings*
> *Franc*. This bell does nightly warn us ere we sleep,
> T' appease offended Heaven. Let us go pray,
> That the world's crimes may vanish with the day.
> *[Exeunt*[435].

Le son de cloche est immédiatement interprété comme un appel à la foi et à la prière, l'un de ses sens premiers en tant que signe religieux[436]. De la même manière, les cloches du couvent

[433] Pierre Gisel, Jean-Marc Tétaz, et Valérie Nicolet-Anderson, *Théories de la religion : diversité des pratiques de recherche, changement des contextes socio-culturels, requêtes réflexives* (Genève : Labor et Fides, 2002), p. 12.
[434] Medbourne, *Tartuffe, or the French Puritan*, 4.1, p. 41.
[435] Davenant, *The Law Against Lovers*, 5.1, p. 316.
[436] Nicole Lemaitre, « Les Cloches du Limousin, voix de dieu, voix des hommes » dans *Les signes de Dieu aux XVIe et XVIIe siècles*, dir. Geneviève Demerson et Bernard Dompnier (Clermont-Ferrand : Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1993), p. 244.

de *The Assignation* viennent interrompre des scènes de badinage en rappelant les religieuses à leurs devoirs :

> Bell rings within.
>
> Luc. Hark, the Bell rings, I must leave you: 'tis a summons to our Devotion[437].

Cette mécanique ne rend pas seulement la transition entre les scènes plus naturelle, elle est en outre doublement source de tension dramatique : l'interruption du dialogue entre les amants crée un suspense qui aiguise la curiosité du spectateur, tandis que le son des cloches et la référence aux dévotions lui rappellent l'existence de l'obstacle principal aux amours des jeunes gens, à savoir le couvent. Les cloches, au-delà de créer un paysage sonore qui contribue à la construction scénographique de l'espace du couvent, constituent un signe religieux de première importance : « Pendant un petit millénaire, fondre ou sonner les cloches a été une grande affaire, une action communautaire solennelle, engageant des savoir-faire techniques et des savoirs symboliques[438] ». Initialement, les cloches symbolisent le rassemblement d'une congrégation religieuse. Elles invitent les fidèles à rejoindre l'église, exhortent leur foi et, en particulier avant la Réforme et la Contre-Réforme, sont vues comme une source de protection contre toutes sortes de maux, qu'il s'agisse de menaces météorologiques, militaires ou surnaturelles[439]. Au XVIIe siècle, la cloche est aussi associée aux épidémies de peste : chaque paroisse sonne les morts et Londres résonne sans cesse de toutes les cloches de ses paroisses au plus fort des épidémies, y compris lors de la grande peste de 1665. Dans *Epicene, or, The Silent Woman* (*c.* 1609), Ben Jonson met d'ailleurs en scène un atrabilaire rendu allergique au bruit par le son constant des cloches pendant la sévère épidémie de peste de 1609[440]. Mais s'il demeure un élément essentiel du paysage sonore londonien, le signe religieux du son de cloche perd de sa force au fil de la période moderne dans les pays catholiques comme protestants. Selon Nicole Lemaitre :

---

[437] Dryden, *The Assignation, or, Love in a Nunnery*, 2.1, p. 13.
[438] Lemaitre, « Les Cloches du Limousin, voix de dieu, voix des hommes », p. 239.
[439] *Ibid.*, p. 243.
[440] TRUEWIT. A good wag! How does he for the bells?
CLER. Oh, i'the queen's time, he was wont to go out of town every Saturday at ten o'clock, or on holiday eves. But now, by reason of the sickness, the perpetuity of ringing has made him devise a room, with double walls, and treble ceilings; the windows close shut and caulked, and there he lives by candlelight. He turned away a man last week for having a pair of new shoes that creaked. And this fellow waits on him now in tennis-court socks, or slippers soled with wool: and they talk each to other in a trunk. Ben Jonson, *Epicene, or The Silent Woman* dans *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson, Volume 3: 1606-1611*, dir. David Bevington (Cambridge : Cambridge University Press, 2012), 1.1.143-150.

> Le carcan réglementaire de la Contre-Réforme, soucieux de répondre aux risques d'idolâtrie, restreint l'usage de la cloche à son effet de sonnette d'alarme, limitant ses effets protecteurs. Ce faisant, il vide l'objet de sa fonction de bouclier, pour en faire seulement un pédagogue. La cloche appelle les chrétiens à respecter des règles, elle n'est plus garante de fécondité. Si elle reste pour peu de temps encore la voix qui rassemble les hommes de la terre, elle n'est plus voix prophétique, elle n'est plus signe de Dieu. Son audition informe, elle n'ouvre plus le chemin du ciel[441].

Un même processus de démystification puis de sécularisation de la cloche se produit en Angleterre à partir de la Réforme. Les réformateurs anglais réfutent le pouvoir surnaturel associé aux cloches par la doctrine catholique, sans pour autant l'amputer de toute sa portée symbolique :

> [A]ttitudes towards parish bells and the use of these bells clearly changed throughout this period of reform. However, the change was gradual and incomplete, and the bells nevertheless remained an important sound and object of the late Elizabethan and early Stuart parish. The English reformed church was still willing to maintain the sonorous link between bell ringing and prayer, sermons, and death, clearly convinced that the senses could be prompted in a reformed way to worship and prayer. It proved willing to endure these audible remnants of a superstitious past, as long as their peals were ordered, restricted, and contained[442].

L'utilisation du son de cloche en tant que signe à la fois religieux et dramatique s'inscrit dans cette évolution de la symbolique chrétienne. Sur scène aussi, la cloche informe plus qu'elle n'ouvre le chemin du ciel. De plus, en se superposant à la structure de la pièce, le signe religieux se dédouble. Il n'est alors plus seulement signe religieux, mais signe théâtral, brouillant d'autant plus la frontière entre les deux. Ce rapprochement entre fait religieux et théâtre à travers le prisme de la cloche est établi d'entrée de jeu dans le prologue de *The Assignation* :

> Prologues, like Bells to Churches, toul you in
> With Chimeing Verse; till the dull Playes begin:
> With this sad difference though, of Pit and Pue;
> You damn the *Poet*, but the *Priest* damns you[443].

Ici, ce n'est pas le signe religieux qui se transforme en signe dramatique, mais l'inverse. Le prologue devient la cloche invitant les fidèles-spectateurs à se rassembler. L'allitération en *p* qui rythme les vers trois et quatre crée une équivalence sonore entre les termes : le parterre du théâtre (« pit ») se rapporte aux bancs de l'église (« pue », orthographe alternative de « pew ») ;

[441] Lemaitre, « Les Cloches du Limousin, voix de dieu, voix des hommes », p. 256.
[442] Robert Adam Hill, « The Reformation of the Bells in Early Modern England » (Thèse de doctorat, Simon Fraser University, 2012), p. 6.
[443] Dryden, *The Assignation, or, Love in a Nunnery*, prologue.

le poète au prêtre. Le chiasme du vers quatre, quant à lui, introduit une idée de réversibilité non seulement des rôles (les spectateurs virulents seront à leur tour jugés pour leurs actions par le prêtre), mais, implicitement, des signes dramatiques et religieux eux-mêmes. Cette théâtralisation des signes religieux contribue à leur plasticité. Dans *The Law Against Lovers*, le son des cloches ne fait pas seulement figure d'appel à la prière ; il se transforme en musique sur laquelle les personnages dansent :

> *Ben*. […] Balthazar! Call for more music.
> *Balt*. Not for me, sir, I can dance at the mere tolling of a bell.
> *They dance*[444].

Les cloches se substituent aux instruments plus classiques et deviennent ainsi partie intégrante du divertissement proposé sur scène. L'appel à la prière semble bien lointain. Cette plasticité du signe sonore du son de cloche est permise en partie par l'opération de simplification effectuée par les pièces du corpus. Certes, différents types de sons sont mentionnés : une seule cloche sonne pour appeler à la prière dans *The Law Against Lovers* et *The Assignation* (« A bell rings » ; « Bell rings within ») ; les vers carillonnent harmonieusement (« Chimeing Verse ») dans le prologue de *The Assignation* ; et le Balthazar de *The Law Against Lovers* prétend pouvoir danser sur le son du tocsin (« tolling »), pourtant destiné à sonner l'alarme ou signaler un décès. Mais cette diversité de sons est loin de refléter toute la richesse et la subtilité de la rhétorique du son de cloche :

> In towns, by contrast, it was human sounds that had primary significance, and taken together they formed a complex semiotic system. Alongside human voices, bells were the most versatile. Even single bells could be rung in different ways, slowly or rapidly, mechanically or with a bell-rope or hammer. They could be 'chimed', the clapper just touching the bell, or 'rung', swinging almost full circle: in parts of southern Europe they were swung right round. They could be rung rhythmically and regularly, or in bursts; for an extended period or just a few moments. Where there were several bells, they were tuned differently: those of Saint André des Arts in Paris were tuned F, E, D and C. Thus each bell could be distinguished from the others and could be used for specific purposes. When played together they could be rung in the same sequence or in different patterns, sometimes with thousands of variations[445].

Jusqu'au début du XIXe siècle, en Europe, chaque moment liturgique était signalé par son propre son de cloche. De même, les moments importants de la vie sociale et politique donnaient lieu à des sons de cloche distincts. Les mariages et les décès étaient signifiés par des sons bien

[444] Davenant, *The Law Against Lovers*, 4.1, p. 304.
[445] David Garrioch, « Sounds of the City: the Soundscape of Early Modern European Towns », *Urban History*, 30.1 (2003) : p. 10.

différents, qui variaient également en fonction de l'identité des personnes concernées : deux sons de tocsin indiquaient le décès d'une femme, trois celui d'un homme ; différentes tailles de cloches étaient utilisées selon le sexe et le statut social des personnes ; et les mariages des classes sociales les plus aisées étaient accompagnés de grandes volées de cloches, tandis que les clochers restaient muets pour ceux des classes sociales les plus pauvres[446]. À la Restauration, deux traités concernant l'art de sonner les cloches sont publiés, *Tintinnalogia, or, The Art of Ringing* (1671), publié anonymement par « un amoureux de cet art » (« a lover of that art »), et *Campanalogia, or, The Art of Ringing Improved* (1677) par Fabian Stedman, soulignant à la fois l'importance de cette pratique à l'époque, son évolution au fil du temps et toute sa richesse :

> But for the *Art of Ringing*, it is admirable to conceive in how short a time it hath increased, that the very depth of its intricacy is found out; for within these Fifty or Sixty years last past, Changes were not known, or thought possible to be Rang: Then were invented the Sixes being the very ground of a *Six score*: Then the *Twenty*, and *Twenty-four*, with several other *Changes*. But *Cambridge Forty-eight*, for many years, was the greatest *Peal* that was *Rang* or invented; but now, neither *Forty eight*, nor a *Hundred*, nor *Seven-hundred and twenty*, nor any Number can confine us; for we can *Ring Changes*, *Ad infinitum*[447].

Loin de refléter toute la variété du son de cloche, les comédies du corpus le mettent en scène dans son expression la plus simple et immédiate. Elles évoquent un système sémiotique du quotidien, réaliste et partagé par l'ensemble des spectateurs, tout en offrant un écart avec la réalité qui permet une ouverture du sens et contribue à la plasticité du signe, lequel devient à la fois signe religieux et dramatique.

Enfin, cette théâtralisation des signes temporels religieux ne concerne pas uniquement le son de cloche. Dans *An Evening's Love*, la temporalité religieuse qui structure la pièce est invoquée par les *wits* à l'éthos libertin pour justifier le retardement de leur mariage (et, par là même, donner une justification plus organique à cette fin assez traditionnelle des *comedies of manners* de la Restauration). L'intrigue se déroulant au cours de la dernière nuit du carnaval, les *wits* déclarent devoir respecter les quarante jours de Carême qui suivent avant de pouvoir consacrer leur union. Le calendrier religieux est réapproprié à des fins de libertinage. Avec la construction d'une temporalité religio-dramatique, les signes religieux sont plus que jamais adoptés par le théâtre, qui, en les reprenant à son compte, leur confère un sens nouveau parfois paradoxal. Une notion en particulier est utilisée de façon récurrente par les dramaturges pour construire la structure temporelle et dramatique de leurs pièces : la Providence.

---

[446] *Ibid*, p. 11.

[447] *Tintinnalogia, or, The Art of Ringing* (Londres : Printed for F. S. and are to be Sold by Tho. Archer, at his Shop under the Dyal of St. Dunstan's-Church in Fleet-street, 1671), p. 1.

III. La Providence : « the sense of an ending[448] » ?

« We will not ask the means, but render thanks / To blessed Heav'n for this delivery: I am convinc'd and hate the Hypocrite[449] », déclare Pernelle dans la dernière scène de *Tartuffe*. Là où, dans le texte de Molière, le personnage se contente de s'exclamer « Maintenant je respire[450] », Medbourne choisit de lui faire ouvertement admettre l'hypocrisie de Tartuffe et saluer le rôle joué par la Providence dans la résolution heureuse de la pièce. La lecture providentielle à laquelle s'adonne Pernelle participe au processus d'anglicisation à l'œuvre dans l'adaptation de Medbourne : transformés en puritains, les dévots de la pièce multiplient les références à la Providence et à la volonté divine. Si la notion de Providence appartient déjà au vocabulaire chrétien – et même païen originellement – avant la Réforme, elle y prend une importance inédite, devenant intimement liée aux notions de prédestination et de grâce divine[451]. Issue du verbe latin « *providere* » signifiant prévoir mais aussi pourvoir à, la Providence est liée à la sollicitude divine[452]. Pendant la première modernité, elle désigne à la fois la clairvoyance de Dieu et sa gouvernance absolue des affaires terrestres :

> Technically, providence had a dual definition: it comprised both knowledge and power. It referred firstly to the immutability of the Lord's eternal and unchangeable decree; […]. This was the single teleological thread which wove together past, present, and future, the blueprint for human history drawn up in the beginning. In His infinite wisdom God had foreseen every eventuality and all that came to pass accomplished predetermined ends. […] Yet providence was not confined to divine clairvoyance. It pertained to the Lord's 'operating hands' no less than His 'observing eyes'. Foreknowledge was linked with perpetual, purposeful action, with direct and dynamic government of the terrestrial realm[453].

Dieu n'est pas seulement envisagé comme la puissance créatrice à l'origine de toutes choses, mais comme le « condu[cteur] de la machine du monde », celui qui « tient le gouvernail pour

[448] Le titre de cette sous-partie est emprunté à l'ouvrage de Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (Oxford : Oxford University Press, 1967).

[449] Medbourne, *Tartuffe, or the French Puritan,* 5.8, p. 63.

[450] Molière, *Le Tartuffe, ou l'Imposteur*, V, 7, v. 1945.

[451] Gisel et Kaennel, dir., « Prédestination et Providence », *Encyclopédie du protestantisme*. Alexandra Walsham explique sans détour l'intérêt particulier des Protestants pour cette notion : « The particular preoccupation which Protestants displayed with the workings of providence stemmed in large part from their expulsion of all intermediaries between God and the individual soul, from their uncompromising insistence upon mankind's utter impotence and depravity and complete dependence upon the mercy of its Maker and Redeemer. Heightened awareness of the awesome and irresistible power of the Almighty was a logical corollary of elevating divine grace above strenuous human effort and making it the sole criterion for salvation ». Walsham, *Providence in Early Modern England*, p. 9.

[452] Gisel et Kaennel, « Prédestination et Providence ».

[453] Walsham, *Providence in Early Modern England,* p. 9-10.

diriger tous évènements[454] ». Bien que la Providence fasse partie de la doctrine générale protestante et ne soit donc pas l'apanage des puritains, ces derniers la mobilisent avec une intensité particulière :

> [P]uritans were simply the 'hotter sort' of providentialists. To adapt one of Patrick Collinson's most classic formulations, the difference between their beliefs about divine activity and those of their neighbours and peers was essentially one of temperature rather than substance[455].

Miroir déformant, la scène s'empare de cette intensité : dans le corpus, les références répétées à la Providence font figure de signe distinctif des dévots puritains. Tartuffe, Pernelle et Testimony y font régulièrement appel et ce dernier va jusqu'à l'ériger en arme permettant de combattre ce qu'il perçoit comme étant de la persécution :

> Hot. How, Sirrah? dare you think of fighting me?
> Test. Yes, and hope to do it, through Providence[456].

La notion de Providence sert à caractériser les dévots puritains tout en exacerbant leur ridicule. La réplique de Testimony souligne sa lâcheté – le recours à la Providence sonne ici comme une excuse pour éviter un combat perdu d'avance – tandis que celle de Pernelle citée plus haut montre que bien qu'elle ait cessé d'idolâtrer Tartuffe, son aveuglement reste inchangé. La fin heureuse de la comédie n'est pas due à une obscure intervention miraculeuse, mais bien aux actions des serviteurs, Laurence et Dorina, ce que cette dernière s'empresse de souligner[457].

Malgré ses connotations puritaines, dans le corpus, la notion de Providence n'est pas mobilisée uniquement par les dévots puritains. Dans *Tartuffe*, Dorina accuse Orgon d'aller contre les vœux de la Providence en faisant épouser Tartuffe à sa fille :

> Dor. Let's talk without offence, Sir, I beseech you.
> What was your promise to Valere? a false one?
> Your Daughter Sir's not fit for such a Saint,
> He has Employments proper for his thoughts;

---

[454] Jean Calvin, *Institution de la religion chrétienne* I, XVI, p. 1 et p. 4, cité dans Gisel et Kaennel, « Prédestination et Providence ».

[455] Walsham, *Providence in Early Modern England,* p. 2-3.

[456] Crowne, *Sir Courtly Nice, or, It Cannot Be*, 3.1, p. 26.

[457] « Per. We will not ask the means, but render thanks
To blessed Heav'n for this delivery: I am convinc'd and hate the Hypocrite.
Dor. There stands the means—
Points to Laurence.
Thank him: neither my policy or strength
Cou'd e're have reach'd it, it was his design. »
Medbourne, *Tartuffe, or the French Puritan*, 5.8, p. 63.

> Did Providence thus amply bless you Sir;
> And make you Master of such large Revenues,
> To chuse a beggar for your son-in-law[458]?

Le texte de Molière ne comporte pas de mention de la Providence[459]. Medbourne ajoute cette référence qui prend ici un tour ironique. En effet, l'action providentielle qui a permis à Orgon d'obtenir sa fortune est un acte de trahison envers la monarchie : Orgon s'est vu confier la fortune d'un de ses amis considéré comme un traître (le texte suggère qu'il s'agit d'un partisan de Cromwell). Cette référence inscrit la notion de Providence – et, par là même, la pièce – dans le contexte politique et historique contemporain en lui conférant au passage une dimension comique. L'utilisation ironique de la notion de Providence se retrouve également dans *The Libertine* où Don John l'invoque pour se féliciter de la mort d'une femme qu'il avait prétendu épouser et qui a préféré se planter un couteau dans le cœur plutôt que de se faire violer par les libertins :

> D. Joh. Now see my providence, if I had been marri'd to none but her, I had been a Widdower[460].

Pour Don John, la notion de Providence est dénuée de sens et tout évènement peut être signe providentiel. Ces utilisations ironiques de la Providence soulignent l'une des caractéristiques centrales de ce dogme : sa plasticité. Toute action ou situation, peu importe sa nature, peut être justifiée et légitimée en faisant appel à la Providence. Walsham considère même cette plasticité comme étant à l'origine de l'association entre puritanisme et hypocrisie :

> Providentialism of this ilk was both suspiciously self-confirming and egotistical in the extreme. It was a set of rose-coloured spectacles through which the setbacks, no less than the successes, of 'professors of the faith' were transformed into emblems of divine approbation. Evildoers, on the other hand, were ensnared within a catch-22. Whenever disaster overtook them, this was unambiguous evidence of God's unappeased ire, but so was a life of freedom and ease – it suggested the Almighty had completely abandoned them to their own sinful impulses and lost all interest in their spiritual welfare and health. […] It was the adeptness

[458] *Ibid*., 2.2, p. 15-16.
[459] « Parlons sans nous fâcher, Monsieur, je vous supplie.
Vous moquez-vous des Gens, d'avoir fait ce complot ?
Votre fille n'est point l'affaire d'un Bigot.
Il a d'autres emplois auxquels il faut qu'il pense ;
Et puis, que vous apporte une telle alliance ?
À quel sujet aller, avec tout votre bien,
Choisir un Gendre gueux... »
Molière, *Le Tartuffe, ou l'Imposteur*, II, 2, v. 478-484.
[460] Shadwell, *The Libertine: A Tragedy*, 2.1, p. 27.

> with which the hotter sort of Protestants exploited the elastic and ambidextrous strands of this doctrine which gave them their unsavoury reputation for hypocrisy[461].

Si la plasticité, comme le montre l'explication de Walsham, fait partie intégrante de la Providence, cet aspect prend une ampleur nouvelle à la Restauration. Dans sa sous-partie portant sur les références à la Providence dans un corpus de comédies de la Restauration à sujet politique, Clara Manco met l'emphase sur cette même plasticité : elle utilise les termes d'« incertitudes », d' « ambiguïté », de « flexibilité » et parle de la « rhétorique réversible de la Providence » qui, selon elle, « peut servir n'importe quelle fin sans distinction[462] ». Elle lie cette plasticité à l'utilisation politique et rhétorique qui est faite de la Providence par Cromwell et ses partisans, puis par Charles II au moment de la Restauration :

> [L]a réversibilité auto-justificatrice du discours de Providence, qui justifie tout rétrospectivement sans distinction, est ce qui en fait la fragilité : la notion est surtout affaiblie par son utilisation récurrente dans la politique cromwellienne, comme l'a démontré l'historien Blair Worden, et sa récupération par Charles II produit un effet d'ironie qui n'échappe pas aux contemporains. La Providence est donc un instrument rhétorique indispensable pour assoir [*sic*] un régime de restauration, mais aussi fragilisé par la flexibilité de ses emplois[463].

À la Restauration, la Providence est donc chargée d'un double sens paradoxal qui est reflété et alimenté par les comédies contemporaines. Dans le corpus, cette ambivalence de la notion de Providence s'ajoute au phénomène d'appropriation des signes religieux par le théâtre identifié plus haut. La Providence devient alors simultanément signe de l'Interrègne puritain, signe de la Restauration, et signe de la comédie. *Tartuffe* est l'exemple le plus évident de ce phénomène. La pièce semble mettre en scène un affrontement entre une conception puritaine – et donc bien sûr hypocrite – et une conception royaliste de la Providence. Les évènements de la pièce sont sujets à des lectures providentielles, effectuées tour à tour par les dévots puritains et par leurs opposants. Dans 3.7, Tartuffe lit l'accomplissement de la volonté du ciel dans la décision d'Orgon de lui confier et la main de sa fille et sa fortune :

> Org. No, in despite of them you shall frequent her.
> My greatest pleasure is to vex the world,
> And I wou'd have you seen with her at all times.
> This is not all, for now the more to brave 'em,

[461] Walsham, *Providence in Early Modern England,* p. 17.
[462] Manco, « "In Earnest or Jest" », p. 377 ; Blair Worden, « Providence and Politics in Cromwellian England », *Past and Present*, 109.1 (1985) : p. 55-99.
[463] Manco, « "In Earnest or Jest" », p. 376-377.

My ‘state shall have no other Heir but you;
And I will go to Counsel and Advice,
By what Conveyance I may settle it.
As I think fit to chuse you for my Son-in-law:
I prize you ‘bove my Son, or Wife, or Kindred.
I hope you will accept what I propose?
Tart. The will of Heav’n be done in ev’ry thing[464].

Mais l'hypocrisie de Tartuffe en matière de Providence est très vite dévoilée. Lors de l’échange privé qui suit avec son serviteur, Tartuffe abandonne le lexique religieux au profit d’un terme à la fois politique et dramatique :

Laur. Truly Sir, Providence is very kind
To give such fair occasions to your hands,
And not to use ‘em were to slight them, Sir.
Tart. You say the truth, but yet the plot’s not ripe[465].

Et un peu plus tard dans le dialogue :

Laur. […] Surely, dear Sir, for these so full blown hopes
You are oblig’d to Heaven.
Tart. Pish, tell not me of Heav’n or thankfulness,
Those are but words of course in company[466].

Dans cette scène ajoutée par Medbourne, les croyances et le vocabulaire religieux font encore une fois figure d’apparences derrière lesquelles se cache la fourberie, exprimée ici par le mot « plot », qui désigne à la fois le complot politique[467] et l’intrigue dramatique. Derrière la Providence se cache l’intrigue sous toutes ses formes. La Providence hypocrite de Tartuffe se voit de nouveau remise en question dans 4.1. lorsque Cleanthes questionne la moralité des actions de Tartuffe (lequel a encouragé Orgon à déshériter et bannir son file) et que celui-ci se défend en invoquant la volonté du ciel (« Heav’ns interest, Sir, will not consent »), Cleanthes lui oppose une autre vision de la Providence qui prône la soumission à l’action divine directe par opposition à l’ingérence dont il accuse Tartuffe :

[464] Medbourne, *Tartuffe, or the French Puritan*, 3.7, p. 37.
[465] *Ibid*, 3.7, p. 38.
[466] *Ibid*.
[467] La pièce de Medbourne est représentée pour la première fois en 1670, trop tôt pour que le terme « plot » fasse implicitement référence au complot papiste. Le terme est donc moins chargé politiquement que dans les pièces de la fin des années 70 et des années 80. Au sujet des références plus ou moins explicites au complot papiste et à la crise d’Exclusion présentes dans le corpus, voir le chapitre 3 (p. 237-241).

Clean. Your reasons, Sir, are drawn a great way off,
And your excuses too are falsely colour'd,
Where you pretend the Int'rest of Heav'n.
Why do you charge your self with such a care?
Is it our work to punish Criminals?
Fye, suffer Heav'n to revenge it self.
Say what you will, 'tis Int'rest of this world
Impedes the glory of so brave an action
Beyond pretence: let's be what Heav'n ordains,
And let no other care afflict our spirits[468].

Le discours de Cleanthes ne se contente pas de replacer l'action divine immédiate au-dessus de l'action humaine. Il fait écho à l'utilisation rhétorique de la notion de Providence par la monarchie restaurée : la rhétorique providentielle utilisée par les puritains pour justifier leur prise de pouvoir n'était que dévoiement de la véritable Providence qui a œuvré à la Restauration de 1660. Bien que traduite quasi littéralement du français, cette réplique de Cleanthes trouve un ancrage topique qui pourrait encourager à lire la pièce comme étant structurée par l'affrontement encore d'actualité en 1670 entre Providence puritaine et Providence royaliste. Cette interprétation est étayée par la fin de la pièce qui célèbre le pouvoir et la clémence du roi, dont la description comme « conducteur du gouvernail royal de l'État[469] » reprend les termes utilisés par Calvin pour qualifier le pouvoir divin. Représentant de Dieu sur terre, le prince se fait aussi dépositaire de son autorité en servant de médiateur au pouvoir divin providentiel. La Providence fait alors figure de notion profondément structurante dans la pièce. Cette structuration de l'intrigue par la Providence se retrouve également dans d'autres pièces du corpus comme *The Libertine*, dont l'intrigue et la résolution sont entièrement dépendantes de la notion de châtiment divin, ou *The Law Against Lovers*, où le retour du duc apparaît comme une « réponse providentielle à la prière pieuse[470] ». Ici aussi, le prince incarne le pouvoir d'action divin.

Mais si l'intervention finale du prince, lue comme signe providentiel par les personnages, vient conclure les péripéties de *Tartuffe*, le monarque n'est pas la seule force providentielle à l'œuvre dans la résolution heureuse de la pièce. Dans 3.4, Damis invoque la Providence dans un contexte particulier :

[468] Medbourne, *Tartuffe, or the French Puritan*, 4.1, p. 40-41.
[469] « the Prince / Himself does steer the Royal Helm of State ». *Ibid*., 5.8, p. 64.
[470] « in Davenant's *The Law against Lovers* [...] the Duke's return is a providential response to pious prayer (V, p. 323) ». Hughes, *English Drama, 1660-1700*, p. 34.

Damis comes out of the Closet where he was retir'd.
Dam. No, no, Madam, this story must be known;
I was in such a place where I heard all:
Methinks by providence I was brought thither,
To punish this proud Villain that has wrong'd me[471].

Ce n'est pas tant la Providence (ou la « bonté du ciel » dans le texte de Molière) qui a permis à Damis d'être témoin des avances faites par Tartuffe à Elmira que l'action du dramaturge. Ce sont bien Molière et, à sa suite, Medbourne qui ont choisi de recourir au motif du « secret surpris », que Catherine Kerbrat-Orecchioni qualifie de « redoublement spéculaire » :

> Ce motif du « secret surpris » s'interpréterait alors comme une sorte de redoublement spéculaire, sur scène, de ce qui toujours caractérise la relation scène/salle, tous ces « récepteurs additionnels » qui hantent l'espace scénique reflétant en miroir la position énonciative du récepteur extra-scénique[472].

En qualifiant un motif métathéâtral d'intervention providentielle, Molière et Medbourne attirent l'attention du public sur la nature artificielle de la représentation et des ressorts dramatiques. Dans le monde du théâtre, ce n'est pas le démiurge mais le dramaturge qui fait office de puissance créatrice ordonnant les évènements dans une perspective téléologique. La lecture providentielle a ici pour effet à la fois de briser l'illusion théâtrale, créant ainsi un effet de distanciation, et d'établir une équivalence entre Providence et artifice dramatique. Comme les signes spatiaux-temporels étudiés précédemment, la Providence – en structurant les pièces du corpus – se fait également signe dramatique. Cette transformation du signe providentiel pourrait paraître d'autant plus étonnante que, contrairement au motif du couvent, la Providence fait partie intégrante de la cuture anglaise protestante. Bien que des références à la volonté divine apparaissent dans les sources des comédies du corpus, le terme précis de Providence en est absent. L'intérêt pour la Providence semblerait alors faire figure de particularité anglaise, voire, selon Alexandra Walsham, de source de construction nationale[473], une idée qui sera explorée dans la troisième partie de ce travail.

[471] Medbourne, *Tartuffe, or the French Puritan*, 3.4, p. 33.
[472] Kerbrat-Orecchioni, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », p. 49.
[473] Il s'agit de la thèse qu'elle développe dans son ouvrage *Providence in Early Modern England*.

Conclusion

Les pièces du corpus mettent en scène des espaces-temps religieux protéiformes qui, par des signes visuels et sonores clairement identifiables et par la pratique du lieu scénique, transforment le théâtre en espace religieux. Au sein de ces espaces-temps religieux coexistent plusieurs formes d'ambivalence. La représentation dramatique de l'église est prise en tension entre sacralité et profanation, entre monde laïc et religieux, ainsi qu'entre Angleterre protestante et continent catholique. Il en va de même pour le couvent, qui représente lui aussi un ailleurs au sein duquel coexistent Angleterre et Europe continentale, anticatholicisme et anticléricalisme, question religieuse et question féminine. Au-delà de renfermer toutes ces formes d'ambivalence, le *topos* du couvent donne naissance à une forme particulière de la dramaturgie de l'ambivalence, qualifiée de dramaturgie de la liminalité. Le motif du couvent suscite également de fortes réactions de la part des spectateurs, pris entre fascination et rejet. L'Enfer chrétien représenté dans l'église de *The Libertine*, quant à lui, fait coexister horreur et spectaculaire, tragique et comique, édification et divertissement. Les motifs temporels comme la providence ou les cloches sont également source d'ambivalence : la providence est écartelée entre providence puritaine et providence royaliste, tandis que les cloches font figure à la fois de signes religieux et de signes dramatiques. Ce dernier point est peut-être celui qui rassemble tous les espaces et les temporalités analysés dans ce chapitre. La mise en scène des espaces-temps religieux dans les pièces du corpus conduit à une appropriation des signes religieux par le théâtre et, dans le même temps, à une exaltation de la théâtralité du fait religieux. Les pièces se voient ainsi *informées* par le sujet religieux qui les documente en même temps qu'il leur donne forme. En retour, elles donnent à voir une représentation du fait religieux qui en exacerbe la théâtralité, ce qui influence la nature de la satire qu'elles expriment, comme le montrera le chapitre 4.

Conclusion de partie

Les deux chapitres de cette première partie pointent vers une véritable fonction structurante du sujet religieux à différents niveaux dans les pièces du corpus. À travers des figures (ir)religieuses souvent adaptées de sources distantes géographiquement et/ou historiquement et la mise en scène d'espaces-temps religieux structurés par ces mêmes figures, les dramaturges érigent le fait religieux en véritable sujet dramatique, clé de voûte de la construction des pièces du corpus. Le sujet religieux donne à la fois matière et forme aux pièces en les structurant de façon organique, comme l'a montré notamment l'analyse de l'espace-temps religieux effectuée dans le chapitre 2. Les signes visuels, sonores et linguistiques associés au sujet religieux se multiplient, ils imprègnent les pièces, ils les colonisent de façon rhizomatique et engendrent une dramaturgie singulière, caractérisée par une forte ambivalence.

Cette ambivalence apparaît sous des formes différentes selon les signes analysés. Les personnages présentant une dimension (ir)religieuse sont pris en tension entre invariant et idiosyncrasie, entre tradition dramatique européenne et ancrage national topique. Ils participent d'un jeu d'écart et de rapprochement entre la réalité sociale de l'Angleterre de la Restauration et la représentation qu'ils en offrent, opérant un va-et-vient permanent entre mimétisme et déréalisation qui constitue l'une des formes d'ambivalence essentielles du corpus. La réalité confessionnelle de l'Angleterre de la Restauration se voit simplifiée, la diversité effacée au profit d'un imaginaire schématique ancré dans une longue tradition dramatique et satirique. Mais à travers cet imaginaire stéréotypé, ce sont pourtant bien les angoisses et les questionnements contemporains que reflètent de façon déformée les pièces, comme le montrera la deuxième partie de ce travail.

De même, les espaces-temps religieux mis en scène par le corpus engendrent une ambivalence entre sacralité et profanation, entre Angleterre et Europe continentale, ainsi qu'entre anglican, puritain et catholique. Le *topos* du couvent en particulier concentre un nexus d'ambivalences et de tensions et génère une expression particulière de la dramaturgie de l'ambivalence, que j'ai choisi d'appeler dramaturgie de la liminalité. L'étude des espaces-temps religieux a également mis en évidence la plasticité des signes religieux du corpus, lesquels deviennent aussi signes dramatiques. L'assimilation entre signes religieux et signes dramatiques renvoie le fait religieux et le théâtre dos à dos. Elle souligne par là même la théâtralité du fait religieux et entretient un réseau de correspondances qui remonte aux origines dionysiaques du théâtre et qui sera abordé plus en détail dans le chapitre 5. Loin d'être un corpus marginal à contresens de la *comedy of manners* à la théâtralité exacerbée, les comédies qui mettent en scène le fait religieux et sont adaptées de sources européennes débordent de la même vitalité comique et (méta)théâtrale que les autres *comedies of manners* de la période.

Les manifestations du sujet religieux au sein de ces pièces contribuent à diversifier la grammaire comique et les formes de métathéâtralité présentes dans le corpus dramatique de la Restauration. Visiblement inséparable du sujet religieux, la farce vient interroger la nature du nouveau modèle dramatique qui se développe à la Restauration en encourageant un mélange des modes comiques, lequel ne va pas sans poser problème à certains critiques de l'époque, dont font partie Dryden, Shadwell et, dans une moindre mesure, Crowne. Si la farce est mal considérée par certains dramaturges, elle plaît néanmoins au public et s'avère gage de succès dans l'entreprise principalement commerciale qu'est le théâtre de la Restauration. De plus, la farce pourrait permettre aux dramaturges de déréaliser des enjeux contemporains et d'atténuer la dimension polémique du sujet religieux, ce qui les protégerait ainsi de potentielles retombées négatives :

> Unlike tragedy, which was far more likely to come under suspicion for its possibly oppositional politics, farce could appear safe, a "harmless" form of pleasure which did not need the weight of state censorship[474].

L'hypothèse formulée par Holland rappelle l'importance essentielle du contexte de création et de représentation des pièces du corpus. Si elles sont issues d'un héritage littéraire et dramatique européen, elles sont également les produits d'un contexte historique précis dans lequel les enjeux religieux occupent une place centrale. À travers l'analyse des structures internes des pièces du corpus, la première partie de ce travail a permis d'esquisser une tension qui me paraît être constitutive du corpus. Il s'agit à présent d'approfondir la question en mettant en perspective le corpus à travers les enjeux sociaux, politiques et religieux de la Restauration. La deuxième partie de ce travail s'attachera donc à replacer le corpus dans un contexte littéraire et sociopolitique plus large, qui permettra d'aborder les pièces dans une perspective de réception.

[474] Peter Holland, « Farce » dans *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, dir. Deborah Payne Fisk (Cambridge : Cambridge University Press, 2009), p. 114.

PARTIE 2

PLASTICITE DU SUJET RELIGIEUX

Replacée dans le contexte sociopolitique, religieux et économique de la Restauration, la dramaturgie de l'ambivalence analysée en première partie de ce travail peut être perçue comme un premier signe de la caractéristique centrale du corpus qui a vocation à être étudiée ici : sa plasticité. Par plasticité, je désigne la capacité des pièces à s'adapter à un environnement complexe, précaire et instable, où le fait religieux s'avère être l'un des principaux facteurs de déstabilisation. Au sein du corpus, cette plasticité se manifeste à travers des phénomènes de glissement, de polysémie, ou encore des jeux de correspondances qui ouvrent le champ des possibles en matière d'interprétation. Le corpus parvient ainsi à s'adapter à des publics divers aux attentes parfois contradictoires, ainsi qu'à des conditions d'écriture et de représentation précaires, soumises à la fois à un contrôle de la part des pouvoirs en place et à un impératif de rentabilité commerciale. Comme la plasticité cérébrale permet la création de nouvelles connexions neuronales, la plasticité du corpus permet à l'imagination des spectateurs de se déployer afin de créer des réseaux de sens propres à chacun. Cette plasticité du corpus peut être conçue en partie comme une réponse au « complexe théâtral » de la Restauration pour le dire avec Guillaume Cot. La notion de « complexe théâtral » est proposée par Cot dans sa thèse consacrée aux dramaturgies du droit sous la Révolution française afin de désigner tous les ensembles matériels, humains, linguistiques, encadrants et actionnels dans lesquels s'inscrit une pièce de théâtre :

> Le complexe théâtral est une composition d'ensembles matériels (murs de la salle, banquettes, costumes, air, accessoires, chaleur humaine, billets, bougies, parquet, etc.), humains (comédiens et comédiennes, directeur ou directrice, receveur des billets, administrateur, ouvreuse de loge, ferblantier, spectateur et spectatrice, mais aussi garde posté à l'extérieur du théâtre, commissaire de police à l'intérieur, pompier, etc.), d'ensembles linguistiques (demande d'achat de billet, texte de la pièce, expressions collectives ou individuelles de plaisir ou de déplaisir, demandes de silence, chansons, etc.), d'ensembles encadrants (législation, règlements de police, principes économiques, règles sociales de bonnes mœurs, etc.) et d'ensembles actionnels (déplacements sur scène ou dans la salle, mise des bougies sur les lustres, don du billet en échange de la contremarque, vérifications de la sécurité des lieux, échanges monétaires, coups d'annonce du début du spectacle, gestes amoureux, déplacements d'un archet sur la corde d'un violon, observation du public, etc.). Le complexe théâtral se définit également par sa composition au sens où l'on parle de la composition d'une image, dans laquelle les éléments que l'on peut qualifier d'indépendants produisent la composition par la spécificité des relations qu'ils ont entre eux. Connaître un certain complexe théâtral, c'est donc faire la liste des relations qui le composent[1].

[1] Guillaume Cot, « La Scène et la Loi : les dramaturgies du droit (1789-1794) » (Thèse de doctorat, Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis, 2021), p. 308.

Diversité des publics, soumission à l'autorité royale et aux mécanismes de censure et impératif de rentabilité économique forment une partie du complexe théâtral dans lequel les pièces du corpus s'inscrivent. À ces ensembles doivent s'ajouter les tensions sociopolitiques, culturelles et religieuses qui caractérisent la période. Il s'agira dans cette seconde partie d'analyser comment les comédies du corpus se caractérisent par une plasticité qui leur permet à la fois de répondre aux contraintes matérielles de l'art dramatique à la Restauration et de se saisir des problématiques religieuses qui parcourent la société. La plasticité des pièces du corpus agit comme une stratégie anti-polémique qui vise à nourrir un consensus favorable à la réussite des pièces. Mais elle est aussi révélatrice des tensions confessionnelles et de l'instabilité linguistique qui caractérisent le fait religieux à la Restauration.

Le statut institutionnel et le fonctionnement économique des théâtres jouent un rôle essentiel dans le « complexe théâtral » de la Restauration. Instituées par lettres patentes, la *Duke's Company* et la *King's Company* (puis la *United Company* à partir de 1682) doivent leur existence à la couronne, avec laquelle elles entretiennent une relation privilégiée. Charles II se rend régulièrement au théâtre[2] et intervient directement dans l'activité des deux compagnies, imposant pour la première fois en Angleterre que les rôles féminins soient joués par des actrices et passant commande auprès de dramaturges pour que des pièces étrangères soient adaptées pour la scène londonienne. Mais économiquement, ce sont les spectateurs et non la couronne qui permettent aux deux compagnies de rentrer dans leurs frais. L'état déplorable des finances royales ne permet pas à Charles II puis Jacques II/VII de contribuer au fonctionnement économique des théâtres et à l'exception de quelques nominations de dramaturges à des postes qui leur garantissent des revenus (Dryden comme historiographe royal et poète lauréat, ou Elkannah Settle à un poste de *Sewer of the Chamber*), de rares dons de costumes ou de maigres contributions lors de la reconstruction de salles de spectacle, la couronne n'accorde que peu d'avantages financiers aux compagnies londoniennes[3]. Les théâtres de la Restauration fonctionnent donc sur un modèle hybride, entre mécénat aristocratique et fonctionnement commercial. Ce modèle les place dans une situation de précarité, laquelle s'accentue au fil de la période. Selon Deborah Payne, la volonté assumée de Charles Davenant et Thomas Killigrew, détenteurs des lettres patentes octroyées par Charles II, de s'éloigner du modèle élisabéthain et

[2] Au cours de son règne, Charles II se rend à un minimum de 280 représentations et en fait jouer 125 de plus à Whitehall. Jacques II/VII se rend lui aussi au théâtre, mais privilégie les pièces représentées à Whitehall : au cours des trois ans de son règne, il voit 54 pièces, dont 37 à la Cour. Allan Richard Botica, « Audience, Playhouse and Play in Restoration Theatre, 1660-1710 » (Thèse de doctorat, Oxford University, 1985), p. 48 et p. 54.

[3] Deborah C. Payne, *The Business of English Restoration Theatre, 1660-1700* (Cambridge : Cambridge University Press, 2024), p. 47-48 et p. 56-57.

jacobéen pour faire du théâtre un divertissement de luxe se heurte à la réalité économique et sociologique du Londres de l'époque. Les spectateurs aisés ne sont pas assez nombreux pour faire prospérer les théâtres à eux seuls, tandis que les prix élevés et le développement de divertissements concurrents plus abordables réduisent la fréquentation par les moins aisés[4]. Les frais occasionnés par les avancées techniques introduites dans les nouvelles salles contribuent au déséquilibre économique des théâtres, qui s'accentue au fil de la période jusqu'à mener à la faillite de la *King's Company* et à la fusion des deux compagnies. Cette fusion conduit à la diminution drastique du nombre de nouvelles pièces créées, l'absence de concurrence n'encourageant pas les membres de la compagnie à prendre des risques financiers[5].

Ce modèle hybride a des conséquences directes sur la composition des publics, ainsi que sur les contraintes imposées aux dramaturges et autres participants à l'entreprise théâtrale :

> Close ties between the theatre and the court gave aristocratic tastemakers exceptional cultural authority. At the same time, changes to authorial compensation made writers utterly dependent on the very audiences whose tastes they had been taught to deplore and whose economic authority they feared[6].

Malgré l'augmentation conséquente des prix par rapport aux théâtres élisabéthains et jacobéens[7], le public de la Restauration se compose de spectateurs d'origine sociale, d'âge et de genre variés. Parmi les spectateurs les plus assidus figurent les membres de la cour, qui imitent la couronne et se rendent régulièrement au théâtre, tout comme les divers ambassadeurs et visiteurs étrangers de passage à Londres[8]. D'autres membres de la haute-société, et notamment la noblesse de la campagne venant séjourner à Londres en hiver, se rendent régulièrement au théâtre. Ils sont également de grands consommateurs de textes imprimés, qui leur permettent de se tenir au fait des dernières pièces lorsqu'ils ne sont pas à Londres[9]. Les membres du Parlement, y compris de la Chambre des communes, se rendent aussi régulièrement au théâtre. De même, au moins un tiers des membres de la *Royal Society* assiste à des représentations[10], certains s'essayant même à l'écriture dramatique, comme Samuel Tuke par

[4] *Ibid.*, p. 127-165.

[5] Arthur H. Scouten et Robert D. Hume, « "Restoration Comedy" and Its Audiences, 1660-1776 », *The Yearbook of English Studies*, 10 (1980) : 54 ; Derek Hughes, *English Drama, 1660-1700* (Oxford : Clarendon Press, 1996), p. 3.

[6] Payne, *The Business of English Restoration Theatre, 1660-1700*, p. 171.

[7] Là où une place au Globe coûtait entre 1d et 6d, une place à Dorset Garden coûtait entre 1s et 4s. La géographie de la salle était également inversée, les places du parterre étant les plus coûteuses à la Restauration. *Ibid*., p. 79.

[8] Botica, « Audience, Playhouse and Play in Restoration Theatre, 1660-1710 », p. 52-54.

[9] *Ibid.*, p. 71-72.

[10] *Ibid*., p. 76-77. Dans le journal qu'il tient de 1672 à 1680, le scientifique Robert Hooke mentionne à plusieurs reprises se rendre au théâtre et discuter de pièces avec son entourage. Il voit notamment *The Libertine* (entrée du 25 juin 1675) et *The Virtuoso* (entrée du 1er juillet 1676), qui met en scène avec humour la *Royal Society*, et

exemple, auteur de *The Adventures of Five Hours*, adaptée de la *comedia* d'Antonio Coello *Los empeños de seis horas*. Dryden également est élu membre de la *Royal Society* en 1662, mais en est vite expulsé (il ne se serait apparemment pas acquitté de sa cotisation[11]) et son implication dans la société semble minimale[12]. De manière générale, les spectateurs entretiennent une relation de mutualité avec le théâtre : toutes les catégories sociales mentionnées jusqu'ici se voient représentées sur scène, ce qui est aussi le cas de la catégorie générale des bourgeois. Les spectateurs de la Restauration viennent se voir mis en scène ; et le spectacle se situe aussi dans la salle, et notamment dans les loges et au parterre, qu'occupent les membres de la haute-société. Les membres de la haute société sont souvent accompagnés de leurs serviteurs, auxquels ils payent parfois une place et qui sont autorisés à assister gratuitement au cinquième acte des pièces (tout comme les *orange women* et autres vendeurs à la sauvette assistent en partie au spectacle tout en effectuant leur travail). La femme de Samuel Pepys se rend régulièrement au théâtre accompagnée uniquement de sa femme de chambre, dont la présence dans la salle permet d'assurer la bonne réputation de sa maîtresse[13]. Le théâtre attire également les étudiants qui, pour certains, appartiennent à la haute société qui vit de ses rentes. Mais des avocats, médecins, militaires ou autres employés de l'État, comme Pepys, se rendent aussi au théâtre, en partie pour imiter les codes sociaux de la classe supérieure à laquelle ils aspirent[14]. Même les ecclésiastiques vont au théâtre, certains, comme l'évêque et membre de la *Royal Society* Thomas Sprat, entretenant des liens étroits avec des dramaturges comme Dryden, et il existe de multiples témoignages de clercs de campagne passant une après-midi au théâtre au cours d'un séjour londonien[15]. Les domaines de l'Église et du théâtre sont donc loin d'être étanches à la Restauration. De même, malgré l'opposition au théâtre exprimée par certains riches marchands, des lettres, journaux et épîtres dédicatoires montrent que la bourgeoisie marchande aussi fréquente les théâtres et un tiers des dramaturges actifs entre 1660 et 1700 sont issus de ses rangs[16]. Les spectateurs de la Restauration se rendent régulièrement au théâtre en famille, en couple ou avec un groupe d'amis. Les théâtres remplissent une fonction de sociabilisation aussi bien que de divertissement, permettant aux spectateurs d'entretenir leurs

rapporte que sa famille serait allée voir *Antony and Cleopatra* (entrée du 14 février 1677). Henry W. Robinson et Walter Adams, dir., *The Diary of Robert Hooke, 1672-1680* (Londres : Wykeham Publications, 1968).

[11] Paul Hammond, « Dryden, John (1631–1700), Poet, Playwright, and Critic », *Oxford Dictionary of National Biography*, 2021, en ligne, 13 oct. 2022. http://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-8108.

[12] À ce sujet, voir Claude Lloyd, « John Dryden and the Royal Society », *Publications of the Modern Language Association of America*, 45.4 (1930) : p. 967-976.

[13] Botica, « Audience, Playhouse and Play in Restoration Theatre, 1660-1710 », p. 106.

[14] *Ibid.*, p. 89.

[15] Voir par exemple les journaux de Thomas Brockbank, John Ward, ou Edward Lake. *Ibid*., p. 96-97.

[16] *Ibid.*, p. 99-101.

relations et de croiser des personnes éloignées de leur cercle social et économique. Malgré les prix élevés des places en comparaison des théâtres publics élisabéthains et jacobéens, les classes moins aisées se rendent également au théâtre, bien qu'à une fréquence moindre que les plus fortunés qui ne travaillent pas ou peuvent régulièrement se permettre de fermer boutique le temps d'une après-midi[17]. Ces spectateurs occupent les sièges des galeries supérieures, à peine visibles du parterre ou des loges. Ainsi se développe une véritable géographie de la salle, qui se conçoit en termes de territoires mitoyens mis en concurrence dans les prologues et se fait le miroir de la géographie londonienne :

> The Restoration theatre, then, was in many ways an image-in-little of the Restoration city. Much as the metropolis was divided, not only between the two cities of London and Westminster and the various independent parishes of Middlesex and Surrey but among a whole host of minor liberties and precincts each with its own carefully charted boundaries and anciently derived privileges, so the auditorium seems to have been conceived as a number of distinct and independent territories within which it was possible for people from a wide range of backgrounds to find their own local sense of belonging and their own local mode of participation, with the pit presenting the opportunity for freer contact but also requiring greater caution and a watchful respect for the sensibilities of others[18].

Mais si la rhétorique des prologues s'appuie sur une mise en concurrence des différents espaces et des catégories sociales qui les occupent, ils permettent aussi d'accorder une forme de reconnaissance à chaque partie du public, assurant chacune de sa place dans l'écosystème de la salle de spectacle[19].

Le choix de l'emplacement des théâtres montre toute l'importance qu'accordent les professionnels du métier à la diversité des publics, laquelle permet d'assurer la rentabilité économique des théâtres. Qu'il s'agisse de Vere Street, Lincoln's Inn Fields, Bridges Street, Dorset Garden ou encore Drury Lane, tous les théâtres sont établis entre la vieille ville et les nouvelles zones résidentielles en plein développement, au carrefour de la *Town*, de la *City* et de la Cour :

> Siting so consistent tells us something of the audience the companies sought. All Restoration playhouses were within easy distance from the old city, Whitehall and the newer areas being developed. Thus they

[17] Les théâtres de la Restauration adoptent l'usage parisien et décalent l'heure de la représentation au milieu de l'après-midi, entre 15h et 16h, et la retardent au fil des décennies, jusqu'à débuter les pièces entre 18h et 18h30 au début du XVIIIe siècle. Ces nouveaux horaires compliquent l'accès au théâtre pour les petits commerçants et les artisans, qui ne peuvent plus inclure les représentations dans leur pause méridienne comme ils le faisaient avant la fermeture des théâtres en 1642. Payne, *The Business of English Restoration Theatre, 1660-1700*, p. 81-82.

[18] Harold Love, « Who Were the Restoration Audience? », *The Yearbook of English Studies*, 10 (1980) : p. 43.

[19] Botica, « Audience, Playhouse and Play in Restoration Theatre, 1660-1710 », p. 115.

offered good access to spectators from town, city and court alike. The audience they courted was a balanced one[20].

La comparaison entre les cartes de Londres entre 1550 et 1650 et entre 1660 et 1689 souligne la forte centralisation des théâtres à partir de 1660 (*figures 8 et 9*). Si la comparaison entre les deux cartes permette de visualiser ce phénomène, elle laisse également entrevoir la plus grande diversité du tissu théâtral élisabéthain et jacobéen. Des théâtres publics aux prix dérisoires situés en banlieue, et notamment sur la rive sud de la Tamise, y coexistent avec des théâtres privés qui jouissent d'emplacements plus centraux et attirent des publics plus fortunés. Au contraire, les deux compagnies patentées de la Restauration s'adressent toutes les deux au même public hybride, composé à la fois d'habitants de la *Town*, de la *City* et de membres de la Cour. La vie théâtrale londonienne se concentre donc dans un même espace restreint à la Restauration, lequel permet néanmoins à un public divers de se rendre aux représentations[21].

L'idée de « séduire le public » évoquée par Botica est reflétée dans de nombreux prologues et épilogues[22] de l'époque qui sonnent comme de véritables plaidoiries en faveur des pièces et de leurs auteurs. Le corpus ne fait pas exception : l'épilogue de *The Libertine* en particulier développe toute une rhétorique diplomatique qui tente d'établir un accord de non-agression entre les acteurs du théâtre et le public :

'Gainst little Players you great factions raise,
Make Solemn Leagues and Cov'nants against Plays.
We, who by no Allies assisted are,
Against the Great Confederates must make War [...]
If you'll be civil, we will treat of Peace,
And th' Articles o'th' Treaty shall be these.
First, to the men of Wit we all submit; [...]
Next, you'll no more be troubl'd with Machines. [...]

[20] *Ibid.*, p. 12.

[21] Alors que Botica insiste sur la centralité de l'emplacement des théâtres de la Restauration, Payne estime que la distance avec la *City* est trop grande pour que ses habitants puissent aller régulièrement au théâtre, ou du moins qu'elle occasionne des frais de déplacement supplémentaires qui rendent l'excursion d'autant plus coûteuse. Il me semble que Payne surestime quelque peu la distance entre la *City* et les théâtres. De nos jours, marcher de Drury Lane à la Cathédrale Saint-Paul prend une vingtaine de minutes. Si l'état des routes à la Restauration réduisait peut-être la vitesse de marche, la distance entre ces deux endroits centraux de la *Town* et de la *City* était loin d'être insurmontable. Payne, *The Business of English Restoration Theatre, 1660-1700*, p. 105.

[22] Pour une recension complète des prologues et épilogues de la Restauration, voir Pierre Danchin, *The Prologues and Epilogues of the Restoration: 1660-1700* (Nancy : Publications Université Nancy II, 1980).

Come, faith let all old breaches now be heal'd,
And the said Articles shall be Sign'd and Seal'd[23].

L'épilogue de Shadwell présente le théâtre comme un lieu de conflit où les différents participants au spectacle doivent trouver un accord afin que la représentation puisse avoir lieu. La notion de « contrat de spectacle[24] » prend ici un sens littéral. De manière générale, les paratextes, et les prologues en particulier, témoignent de la relation particulière qui se développe entre scène et salle à la Restauration, dans laquelle l'histrionisme du parterre et, dans une moindre mesure, des loges offre un deuxième niveau de représentation, à la fois consubstantiel et concurrent, qui, dans certains cas, prend le pas sur le spectacle qui a lieu sur scène. Certains spectacles se voient perturbés, voire interrompus, par l'agitation du parterre ; et plusieurs passages du journal de Pepys témoignent de son intérêt pour ce qui se déroule dans la salle tout autant que sur scène[25]. Selon Florence March, cette visibilité d'une partie du public mène à la construction d'une esthétique et d'une dramaturgie particulières, la relations entre scène et salle « s'articul[ant] précisément autour du spectateur visible dont le comportement perturbateur fait partie intégrante du contrat de spectacle[26] ». Les prologues mettent alors en place une stratégie de désamorçage qui s'appuie sur la représentation fictionnalisée des spectateurs pour établir un « contrat de spectacle » fondé sur une certaine réciprocité :

> Les prologues, en particulier, s'attachent à catégoriser les spectateurs en s'adressant tour à tour aux beaux esprits du parterre, aux prostituées masquées, aux bellâtres des loges latérales et aux dames de qualité. Cette division rhétorique a pour effet de déplacer la ligne de rupture scène-salle au sein de l'assistance, dont les différentes composantes sont renvoyées dos à dos. […] Ainsi, même si l'appareil paratextuel satirique malmène bien souvent le public, il n'en souligne pas moins une certaine réciprocité. À l'image des spectateurs du parterre qui critiquent le jeu sur scène, dramaturges et comédiens commentent avec une verve satirique le jeu dans la salle. Le spectateur cherche la confirmation de son existence dans le spectacle, qui n'existe pour sa part qu'à travers le regard du spectateur. Scène et salle se nourrissent l'une de l'autre[27]

Mais le passage tiré des paratextes de *The Libertine* cité plus haut ne figure pas dans le prologue. Il s'agit de l'épilogue, qui, par définition, ne peut pas avoir de fonction programmatique.

---

[23] Thomas Shadwell, *The Libertine: A Tragedy* (Londres : Printed by T. N. for Henry Herringman, at the Anchor, in the Lower Walk of the New Exchange, 1676), épilogue.

[24] Florence March, *Relations théâtrales* (Montpellier : L'Entretemps, 2010), p. 17.

[25] Samuel Pepys, *Diary of Samuel Pepys*, s. d, entrées du 2 octobre 1662, du 1er janvier 1666-7, du 6 février 1666-7, ou encore du 18 février 1666-7, en ligne, 20 déc. 2024. https://www.pepysdiary.com/.

[26] Florence March, « Le rapport scène/salle dans les théâtres de la Restauration anglaise, ou le spectateur réinventé » dans *Le Spectateur de théâtre à l'âge classique (XVIIe et XVIIIe siècles)*, dir. Bénédicte Louvat-Molozay et Franck Salaün (Montpellier : L'Entretemps, 2008), p. 81.

[27] March, « Le rapport scène/salle dans les théâtres de la Restauration anglaise, ou le spectateur réinventé », p. 87 et p. 89.



Figure 8 : Carte de l'emplacement des principaux théâtres privés et publics de Londres entre 1550 et 1650, à partir du site Map of Early Modern London, *dir. Janelle Jenstad, Greg Newton, et Kim McLean-Fiander, University of Victoria, 2013-présent, en ligne, 5 sept. 2024. https://mapoflondon.uvic.ca/agas.htm*



Figure 9 : Emplacement des théâtres à la Restauration, à partir de la carte This actual survey of London, Westminster & Southwark is humbly dedicated to ye Ld. Mayor & Court of Aldermen by Ro. Morden, Phil. Lea, Chr. Browne*, 1700, digitalisée par Yale University Library et disponible en ligne, https://collections.library.yale.edu/catalog/2046645?child_oid=1211209*

L'épilogue ne vise pas tant à policer la réaction des spectateurs lors du spectacle qu'à influencer le jugement qu'ils porteront dessus *a posteriori* et qu'ils partageront sans doute autour d'eux, garantissant le succès ou l'échec de la pièce. La mention de « Solemn Leagues and Cov'nants » utilise la mémoire de la Révolution anglaise pour présenter les éventuels critiques de la pièce comme des traîtres, l'accord du *Solemn League and Covenant* passé entre les parlementaires anglais et les covenantaires écossais ayant été déclaré nul et non avenu par le *Sedition Act* de 1661. Cette image lourde de sens montre toute l'importance qu'accorde Shadwell au jugement des spectateurs dans la réussite de sa pièce.

La question de la réception est d'autant plus épineuse que les spectateurs de l'époque font montre de sensibilités esthétiques, politiques et religieuses variées. Historiquement et institutionnellement, le théâtre de la Restauration est associé à la monarchie. De nombreux prologues des années 1660 célèbrent la restauration conjointe de la monarchie et de la scène, prolongeant une association qui a déjà cours pendant l'Interrègne :

> Pour les artistes qui soutenaient le roi, comme le poète Robert Herrick, le souvenir des réjouissances pastorales, des fêtes de cour, du théâtre (interdit à partir de 1642), constituaient un corpus de références anti-puritaines, tant la conscience d'être confronté à une révolution culturelle autant que politique et religieuse était forte[28].

Mais bien que le théâtre entretienne des liens étroits avec la monarchie renversée par les puritains, tous les spectateurs ne sont pas pénétrés d'un sentiment anti-puritain. Pepys déplore par exemple la satire anti-puritaine présente dans *Bartholomew Fair* :

> Up, and met at the Office all the morning; and at noon my wife, and Deb., and Mercer, and W. Hewer and I to the Fair, and there, at the old house, did eat a pig, and was pretty merry, but saw no sights, my wife having a mind to see the play "Bartholomew-Fayre," with puppets. Which we did, and it is an excellent play; the more I see it, the more I love the wit of it; only the business of abusing the Puritans begins to grow stale, and of no use, they being the people that, at last, will be found the wisest[29].

Sympathies puritaines, monarchisme fervent et, plus tard dans la période, tendances *whig* et *tory* coexistent dans les salles de la Restauration, ce qui impose aux dramaturges de répondre à des exigences esthétiques et idéologiques parfois contradictoires afin d'assurer le succès commercial de leurs pièces.

[28] Luc Borot, « Domination par la religion ou religion sous domination ? Le cas de l'Angleterre du milieu du XVIe à la fin du XVIIe siècle. Essai d'interprétation », *Cahiers d'études du religieux* (2007) : §34, en ligne, 15 déc. 2025. https://doi-org.ezpupv.scdi-montpellier.fr/10.4000/cerri.101.

[29] Pepys, *Diary of Samuel Pepys*, entrée du 4 septembre 1668.

De surcroît, les pièces courent le risque de se voir censurées, que ce soit par le Maître des Délices en amont ou par la cour par l'intermédiaire du lord-chambellan après les premières représentations. À plusieurs reprises au cours de la période, le lord-chambellan fait fermer des théâtres et envoie des acteurs en prison. La censure exercée par le lord-chambellan s'accentue dans les périodes de crise, notamment au début des années 1680, où sont interdites *The Massacre of Paris* et *Lucius Junius Brutus* de Nathaniel Lee, *Richard the Second* de Nahum Tate, *Henry the Sixth* et *City Politiques* de Crowne, ou encore *The Duke of Guise* de Dryden et Lee[30]. Il faut néanmoins noter qu'à la Restauration, l'office de Maître des Délices perd de son importance, notamment en raison du duopole accordé par Charles II. Henry Herbert, qui avait été nommé adjoint en 1622 puis Maître des Délices en 1641, engage des mesures judiciaires pour que son office soit restauré en même temps que la scène. Il finit par obtenir gain de cause, mais se voit privé d'une partie des prérogatives qui étaient les siennes avant la fermeture des théâtres en 1642, notamment l'octroi de licences aux théâtres et aux acteurs londoniens afin qu'ils soient autorisés à jouer[31]. Même la censure des pièces revient en grande partie à Davenant et Killigrew, qui sont chargés d'éliminer tout passage potentiellement problématique dans les pièces jouées par leurs compagnies. À la mort d'Herbert en 1673, c'est Killigrew qui devient Maître des Délices. En 1677, son fils Charles lui succède et conserve le titre jusqu'à sa mort en 1725[32]. Lorsque les deux compagnies fusionnent en 1682, la *United Company* devient seule responsable du contrôle des pièces, basculant vers un système de censure tacite plus proche de l'autocensure que d'un véritable contrôle externe. Sans surprise, ce sont les affaires d'État et les questions religieuses qui sont le plus sujettes à la censure. Les lettres patentes données à Killigrew et Davenant exigent d'ailleurs que la représentation de « profanités, bouffonneries et obscénités » soit évitée[33]. En ce qui concerne les textes, le *Licensing of the Press Act 1662* en contrôle la publication jusqu'à son arrivée à échéance en 1679. Entre cette date et le renouvellement du *Licensing Act* en 1685, le nombre de mandats de fouille, de confiscation ou d'arrêt reste cependant similaire, montrant qu'en pratique, un contrôle des publications était toujours en place[34]. Mais l'efficacité de cette censure demeure relative, certaines pièces

[30] Susan J. Owen, *Restoration Theatre and Crisis* (Oxford: Clarendon Press, 1996), p. 12.

[31] David Thomas, David Carlton, et Anne Etienne, « Theatre Censorship under the Royal Prerogative » dans *Theatre Censorship: From Walpole to Wilson* (Oxford ; New York : Oxford University Press, 2007), 17 ; Payne, *The Business of English Restoration Theatre, 1660-1700*, p. 34.

[32] R. O. Bucholz, « Killigrew, Charles (1655–1724/5), theatre manager and master of the revels », *Oxford Dictionary of National Biography*, 2013, en ligne, 30 sept. 2024. https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-15532.

[33] « any Play, Enterlude, or opera, Containing any Matter of Prophanation, Scurrility, or Obscenity ». Thomas, Carlton et Etienne, « Theatre Censorship under the Royal Prerogative », p. 17.

[34] Frederick Seaton Siebert, *Freedom of the Press in England 1476-1776* (Urbana : University of Illinois Press, 1965), p. 254.

interdites ou censurées en partie se voyant publiées dans leur entièreté. Dans le texte de *The Lancashire Witches* (1682), Shadwell va jusqu'à attirer l'attention sur les passages qui avaient été interdits par le lord-chambellan en les mettant en italique[35]. La censure existe donc bel et bien à la Restauration et a des conséquences concrètes sur les dramaturges et leur pratique de l'art théâtral, mais la période est également caractérisée par un certain relâchement des formes externes de contrôle, qualifié de forme de « laissez-faire » par certains critiques[36]. D'autres chercheurs, en revanche, arguent que la transformation de la censure opérée par l'office de Maître des Délices en une autocensure par les compagnies contribue à un resserrement du système de contrôle des pièces en amont des représentations :

> Just as limiting the number of playhouses ensured easier surveillance, so did vesting censorship and licensing in theatrical management guarantee a tighter chain of command. Entrusting oversight to managers who owed their patents and positions to royal preferment was a far cry from delegating censorship to underpaid functionaries in a ramshackle (and easily bribable) early modern bureaucracy[37].

La menace de la censure et la nécessité de plaire à des spectateurs aux sensibilités esthétiques, politiques et religieuses diverses constituent des questions d'autant plus épineuses que les spectateurs de la Restauration sont coutumiers d'une lecture topique qui établit une relation analogique entre ce qui est représenté sur scène et le contexte contemporain. Lorsqu'il va voir *The Great Favourite, or, The Duke of Lerma* (1668) de Robert Howard, Pepys interprète la pièce comme une critique des relations extraconjugales entretenues par le roi :

> [A]nd thence by one o'clock to the King's house: a new play, "The Duke of Lerma," of Sir Robert Howard's: where the King and Court was; and Knepp and Nell spoke the prologue most excellently, especially Knepp, who spoke beyond any creature I ever, heard. The play designed to reproach our King with his mistresses, that I was troubled for it, and expected it should be interrupted; but it ended all well, which salved all. The play a well-writ and good play, only its design I did not like of reproaching the King, but altogether a very good and most serious play[38].

La lecture topique est présentée comme une évidence par Pepys, à tel point qu'il s'interroge sur l'absence de censure de la pièce. Une telle interprétation topique des pièces présente donc des dangers pour les dramaturges, acteurs et autres participants à l'entreprise théâtrale. Contrairement aux pamphlets satiriques publiés souvent anonymement à des fins polémiques plus que commerciales, le modèle hybride du théâtre de la Restauration, entre patronage

[35] Owen, *Restoration Theatre and Crisis*, p. 13.
[36] Thomas, Carlton et Etienne, « Theatre Censorship under the Royal Prerogative », p. 19.
[37] Payne, *The Business of English Restoration Theatre, 1660-1700*, p. 53.
[38] Pepys, *Diary of Samuel Pepys*, entrée du 20 février 1668.

aristocratique et fonctionnement commercial, lui impose d'éviter les discours trop polémiques qui risquent d'aliéner une partie du public ou de mener à la censure des pièces. Le chapitre 3 analyse ainsi les stratégies d'ouverture du sens mises en place dans les pièces, qui se nourrissent de l'ambivalence entre mimétisme et déréalisation identifiée dans la première partie de ce travail pour offrir une vaste latitude interprétative aux spectateurs. Le chapitre 4 se concentre sur la portée satirique équivoque du *topos* de l'hypocrisie religieuse, dont l'ubiquité a été montrée dans le chapitre 1. Le chapitre 5 interroge la dimension libertine et athée des comédies du corpus, satirisée dans *The Libertine* et source de préoccupations pour un certain nombre de contemporains. À travers l'étude des textes et des paratextes, des quelques traces de la réception des pièces et du contexte contemporain, il s'agira dans cette deuxième partie de reconstituer un discours dramatique caractérisé par la plasticité, l'ouverture et le questionnement et dont les réceptions contradictoires reflètent les fractures qui parcourent la société de la Restauration.

Chapitre 3
Stratégies d'ouverture du sens

Scr. I will Conform, Reform, Transform, Perform, Deform, Inform, any Form:—Form—Form—

—John Wilson, *The Cheats* (1663), 5.4, p. 73.

SGANARELLE : Ma foi, j'ai à dire, et je ne sais que dire, car vous tournez les choses d'une manière qu'il semble que vous avez raison, et cependant il est vrai que vous ne l'avez pas ; j'avais les plus belles pensées du monde, et vos discours m'ont brouillé tout cela : laissez faire, une autre fois je mettrai mes raisonnements par écrit, pour disputer avec vous.

—Molière, *Le Festin de Pierre* (1682), I, 2.

En cherchant à séduire un parterre de spectateurs aux croyances, opinions et préoccupations diverses, les dramaturges de la Restauration sont confrontés à deux objectifs parfois difficiles à concilier : la création d'œuvres divertissantes et la construction de représentations et de discours consensuels au sein de ces dernières. Il s'agira ici d'analyser les différentes stratégies d'ouverture du sens mises en place dans la représentation du fait religieux, sujet sensible s'il en est à la Restauration. Loin de prendre ouvertement parti sur les questions politico-religieuses qui agitent la période, notamment celle d'une éventuelle tolérance vis-à-vis du non-conformisme et du catholicisme, les pièces du corpus cultivent une plasticité interprétative qui leur permet de se saisir des problématiques contemporaines tout en minimisant leur portée polémique.

I. Déplacements géographiques : représenter l'Espagne ou l'Italie tout en signifiant l'Angleterre

Quatre des six pièces du corpus principal situent leur action à l'étranger : *The Law Against Lovers* à Turin, *The Assignation* à Rome, *The Libertine* en Espagne et *The Spanish Fryar* à Saragosse. Si ce type de représentation d'un ailleurs géographique et culturel se retrouve dans d'autres pièces de la Restauration, c'est néanmoins bien plus souvent le Londres contemporain qui constitue le cadre dans lequel se déploient les intrigues. Le corpus semble donc renverser la tendance générale des comédies de la Restauration :

> Of 85 comedies (1661-1709) chosen for success, notoriety, influence, or historical significance, 15 have foreign settings, a small but not negligible proportion. The foreign-set plays include some important Dryden comedies and the early, influential Spanish romances[39].

Bien que cette statistique ne prenne pas en compte l'ensemble des comédies de la Restauration et que la période choisie par Hume excède celle de cette étude, ces chiffres permettent de replacer le corpus dans une perspective plus large. Comment expliquer ce décalage entre le corpus principal et l'ensemble plus vaste des comédies de la Restauration ? Le déplacement des intrigues à l'étranger n'est une spécificité ni de la comédie de la Restauration, ni du corpus restreint, comme le montrent les chiffres avancés par Hume. Déjà à la Renaissance, l'appropriation de sources étrangères encourage les dramaturges à mettre en scène un ailleurs

[39] Robert D. Hume, *The Development of English Drama in the Late Seventeenth Century* (Oxford : Clarendon Press, 1976), p. 140.

géographique. Le théâtre de la Restauration hérite de ces intrigues situées à l'étranger et va lui-même puiser dans des sources étrangères. Mais si les origines étrangères d'une partie des sources et des héritages élisabéthains et jacobéens offrent une première explication à ces déplacements géographiques, le risque de censure en constitue un autre. Là aussi, les dramaturges de la Restauration adoptent une stratégie héritée du théâtre renaissant. En plaçant leurs intrigues à l'étranger, les dramaturges établissent une distance avec l'Angleterre, ce qui leur permet de nier toute analogie entre ce qui est représenté – et satirisé – sur scène et la situation en Angleterre[40]. La concentration des cas d'action à l'étranger dans le corpus restreint pourrait donc s'expliquer de deux façons : par la nature principalement étrangère des sources ; et par la nature particulièrement sensible du sujet religieux qui, comme le sujet politique, présente des risques exacerbés de censure.

L'interdiction de l'adaptation de *Richard II* par Nahum Tate offre un exemple des conséquences possibles lorsque les dramaturges n'ont pas recours à cette stratégie. Déjà du temps d'Élisabeth Ire, la potentielle lecture topique de la pièce de Shakespeare s'avère problématique : l'association entre Richard II et une Élisabeth vieillissante dépourvue de successeur et réputée sensible à la flatterie n'est que trop répandue, à tel point que la reine elle-même déclare « I am Richard II. Knew ye not that ? » en 1601[41]. La scène de déposition de l'acte 4 est d'ailleurs omise des publications en *in-quarto* du temps d'Élisabeth et il faut attendre 1608, soit cinq ans après le décès de la reine, pour voir la scène apparaître dans une version imprimée du texte[42]. La mémoire associée à *Richard II* est donc chargée. Créé en décembre 1680, au cœur de la crise d'Exclusion, le *Richard II* de Tate est interdit à sa troisième représentation. Tate tente de faire jouer une version italianisée de sa pièce, qu'il rebaptise *The Sicilian Usurper*, mais se voit à nouveau censuré. La pièce est finalement publiée en 1681, précédée d'une épître dédicatoire qui constitue une défense des intentions de Tate :

[40] Cette stratégie n'est pas propre aux auteurs anglais : Brémond, qui publie anonymement *Le Pèlerin* (l'une des sources de *The Spanish Fryar*), rédige un « avis au lecteur » avant le récit dans lequel il défend sa représentation satirique du Père André (Frère Dominic chez Dryden), arguant qu'il ne s'agit pas de satire anticléricale mais de la représentation d'une réalité avant tout espagnole et qu'il se refuse à parler de la France. Brémond laisse cependant planer l'ambiguïté en suggérant que l'Italie et la France pourraient bien elles aussi abriter de tels personnages, mais qu'il ne veut pas se mettre en danger et ne parlera donc que de l'Espagne. Belon, qui publie une traduction anglaise du texte en 1680, garde l'avis au lecteur qui, dans le contexte anglais protestant, prend une consonance plus anticatholique qu'anticléricale. *Le Pèlerin. Nouvelle. Par le sieur S. B. R. E.* (Chez George l'Indulgent, à St-Jacques de Galice, s. d.) ; P. Belon, *The pilgrim, a pleasant piece of gallantry / written in french by M. S. Bremond; translated into English by P. Belon* (Londres : Printed for R. Bentley, and M. Magnes, in Russel-street in Covent-Garden, near the Piazza's, 1680).

[41] William Shakespeare, *King Richard II*, dir. Richard R. Forker (Londres : Arden Shakespeare, 2002), p. 5.

[42] *Ibid.*, 165.

> They that have not seen it Acted, by its being silenc't, must suspect me to have Compil'd a Disloyal or Reflecting Play. But how far distant this was from my Design and Conduct in the Story will appear to him that reads with half an Eye. To form any Resemblance between the Times here written of, and the Present, had been unpardonable Presumption in Me. If the Prohibiters conceive any such Notion I am not accountable for That. I fell upon the new-modelling of this Tragedy, (as I had just before done on the History of King Lear) charm'd with the many Beauties I discover'd in it, which I knew wou'd become the Stage; with as little design of Satyr on present Transactions, as Shakespear himself that wrote this story before this Age began. I am not ignorant of the posture of Affairs in King Richard the Second's Reign, how dissolute then the Age, and how corrupt the Court; a Season that beheld Ignorance and Infamy preferr'd to Office and Pow'r, exercis'd in Oppressing, Learning and Merit; but why a History of those Times shou'd be supprest as a Libel upon Ours, is past my Vnderstanding. 'Tis sure the worst Complement that ever was made to a Prince[43].

Le destin de la pièce et la défense de Tate soulignent deux aspects fondamentaux du théâtre de la première modernité : le constant soupçon d'ancrage topique qui plane sur la fiction ainsi que le rôle central des processus de déplacement géographique et/ou historique dans les stratégies auctoriales visant à prévenir de potentielles accusations. L'exemple du *Richard II* de Tate montre cependant que ces stratégies ne sont pas infaillibles et que le risque de censure pèse toujours sur les dramaturges. Pour Odai Johnson, cette menace de l'interprétation topique des pièces par les censeurs remonte à la loi contre les propos et les rumeurs séditieux (*Act against Seditious Words and Rumours*) de 1581, plus communément appelée *Statute of Silence* :

> That topical interpretation should be the Prohibitor's business and not the poet's could not have been new to Tate: it was the condition of public writing. As early as the so-called "Statute of Silence" in 1581, with its clause safeguarding intent, the State had complicated censorship by entering into textual interpretation. Hence, the necessity of temporal or spatial displacement functioned as prophylactic against topicality. I would even suggest that much of the sport of theatre from Elizabeth's time on down existed precisely in negotiating this tension between the topical and the historical, the speakable and the unspeakable[44].

Il s'agit donc d'analyser le corpus à travers le prisme du parallèle, de la métaphore et du reflet (pour reprendre le terme employé par Tate), comme un jeu de miroirs qui réfractent le contexte anglais contemporain[45]. À travers la représentation de lieux génériques, la reprise de *topoï* de

[43] Nahum Tate, *The History of King Richard the Second* (Londres : Printed for Richard Tonson, and Iacob Tonson,at Grays-Inn Gate, and at the Judges-Head in Chancery-Lane near Fleet-street, 1681), épître dédicatoire.

[44] Odai Johnson, « Empty Houses: The Suppression of Tate's "Richard II" », *Theatre Journal*, 47.4 (1995) : p. 505.

[45] Cette démarche méthodologique a déjà été adoptée par Florence March dans son étude de la théâtralité de la comédie de la Restauration. Au sujet de *The Rover* de Behn, elle écrit ainsi : « Le solide ancrage de *The Rover* (I et II) dans l'actualité politique anglaise découle paradoxalement de la distance spatio-temporelle. Le parallèle entre la crise d'Exclusion et l'Interrègne puritain est transparente et ne donne que plus de force à la thèse politique défendue dans la comédie. Le voyage dans l'espace et dans le temps proposé par Behn est un aller-retour, qui

la *comedy of manners* londonienne et la formulation plus ou moins explicite de comparaisons entre l'Angleterre et d'autres pays européens, le corpus met en place un réseau analogique qui lui permet de suggérer l'Angleterre tout en représentant l'étranger, laissant ainsi une vaste latitude interprétative aux spectateurs.

1. Généricité des lieux représentés

Bien que les ailleurs dans lesquels se déroulent les intrigues de *The Law Against Lovers, The Assignation, The Libertine* et *The Spanish Fryar* soient clairement identifiés par une didascalie initiale qui annonce où se situe la scène, les pièces ne font que peu référence aux lieux et aux cultures étrangères qu'elles mettent en scène. L'Espagne est évoquée neuf fois dans *The Libertine* et cinq fois dans *The Spanish Fryar*, où l'Aragon est également mentionnée quatre fois, tandis que Rome et Turin sont chacune mentionnée dix fois dans *The Assignation* et *The Law Against Lovers*. Le lieu où se déroule chaque pièce est donc nommé ponctuellement, en moyenne deux fois par acte, rappelant régulièrement que les intrigues se déroulent dans un ailleurs géographique, politique et religieux. Mais ce sont là les uniques références aux lieux dans trois des quatre pièces, *The Assignation* faisant figure d'exception, certes relative. Les trois autres pièces ne comportent aucune référence à la géographie des pays et villes qu'elles mettent en scène, à leurs idiosyncrasies culturelles ou à leurs traditions. Si ces quelques références inscrivent les pièces dans un ailleurs géographique, leur imprécision empêche de les considérer comme un véritable décor verbal[46]. Seules quelques rares répliques introduisent une forme de couleur locale, qui contribue parfois plus à brouiller l'identification culturelle et géographique des lieux représentés qu'à les caractériser clairement. Dans *The Law Against Lovers*, Davenant ajoute une scène dans laquelle Beatrice encourage Viola et Bernardo à venir jouer de la musique, ce qui donne lieu à une sarabande accompagnée de castagnettes :

> *Beat*. [...] Page, call Viola with her castanietos;
> And bid Bernardo bring his guitar!

ramène inéluctablement le spectateur à la réalité contemporaine ». March, *La comédie anglaise après Shakespeare : une esthétique de la théâtralité, 1660-1710* (Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2010), p. 33-34.

[46] Pavis emploie cette expression pour désigner un « [d]écor qui n'est pas montré par des moyens visuels, mais par le commentaire d'un personnage ». Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre* (Paris : Armand Colin, 2019), p. 135.

[...]

Enter Viola dancing a saraband, awhile with castanietos[47].

Si les castagnettes et la sarabande évoquent bien un ailleurs culturel et géographique, au XVIIe siècle, elles sont avant tout associées à l'Espagne et à la France : la sarabande accompagnée de castagnettes est une danse d'origine espagnole qui se voit interdite en Espagne à la fin du XVIIe siècle car jugée indécente. Elle est rapidement adoptée en France où elle reste populaire tout au long du XVIIe siècle[48]. Or, la pièce se déroule à Turin. Si la sarabande est aussi dansée en Italie et dans les États de Savoie, dont Turin était la capitale, ses origines espagnoles et son expression principalement française en font un signe ambivalent qui ancre la pièce dans une généricité européenne, et plus précisément latine, plutôt que dans un cadre purement turinois. De même, *An Evening's Love* de Dryden, adaptée d'*El astrólogo fingido* de Calderón (1632) et du *Feint astrologue* (*c.* 1648) de Thomas Corneille (elle-même adaptée de la pièce de Calderón) procède à une « déshispanisation du modèle espagnol[49] » en effaçant les références géographiques et culturelles trop précises[50]. Les pièces tendent vers une généricité qui déréalise l'étranger représenté sur scène, qui peut alors renvoyer aussi bien à l'Espagne, l'Italie ou la France qu'à l'Angleterre.

The Assignation est la seule des quatre pièces étudiées ici à présenter *a priori* un ancrage géographique et historique précis. Dès la première scène, Aurelian et Camillo plantent le décor :

Cam. […] one thing I had forgot to tell you, that our General of the Church, the Duke of Mantoua, and the Prince his Son, are just approaching the Gates of Rome: Will you go see the Ceremony of their Entrance?

Aur. With all my heart. They say, he has behav'd himself gallantly against the French, at their return from Naples: besides, I have a particular knowledge of young Prince Frederick, ever since he was last at our Venetian Carnival[51].

---

[47] William Davenant, *The Law Against Lovers* dans *The Works of Sr. William Davenant*. (Londres : Printed for T. N. Herringman, at the Sign of the Blew Anchor in the Lower Walk of the New Exchange, 1673), 4.1, p. 303-304.

[48] « Sarabande | Baroque, Courtly, French », *Encyclopaedia Britannica*, 1998, en ligne, 16 juill. 2024. https://www.britannica.com/art/sarabande.

[49] Farida María Höfer y Tuñon, « L'influence du lieu de l'action sur la nature des comédies "à l'espagnole" » dans *Le Théâtre espagnol du Siècle d'Or en France : De la traduction au transfert culturel*, dir. Christophe Couderc (Paris : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012), p. 140, en ligne, 22 févr. 2023. http://books.openedition.org/pupo/3049.

[50] Pour une analyse plus poussée des processus d'adaptation à l'origine de *An Evening's Love*, voir Alice Marion-Ferrand, « Adapter des "comédies sérieuses" françaises et espagnole sur la scène anglaise du second XVIIe siècle : l'anglicité par l'altérité dans *An Evening's Love* (1668) de John Dryden », dans *Le théâtre classique français en Europe : transferts, traductions, adaptations (XVIIe-XVIIIe siècles),* dir. Tristan Alonge et Florence March, avec la collaboration de Christian Belin et Luc Borot, La République des Lettres (Paris : Hermann, 2026, à paraître).

[51] John Dryden, *The Assignation, or, Love in a Nunnery* (Londres : Printed by T. N. for Henry Herringman, and are to be sold at the Anchor in the Lower Walk of the New Exchange, 1673), 1.1, p. 5.

L'échange entre les deux personnages ancre la pièce dans le contexte de la première guerre d'Italie (1494-1495), plus particulièrement l'occupation de Naples par la France de février à juillet 1495. Une alliance anti-française se forma en mars 1495, la Ligue de Venise (ou Sainte Ligue), dont l'armée était commandée par François II Gonzague, marquis de Mantoue et père de Frédéric II de Mantoue[52]. Le 20 mai 1495, Charles VIII quitta Naples pour rentrer en France, laissant derrière lui une partie de ses forces armées sous le commandement du comte de Montpensier, nommé vice-roi de Naples. Le marquis de Mantoue intercepta Charles VIII sur le chemin du retour, donnant lieu à la première bataille majeure des Guerres d'Italie : la bataille de Fornoue, qui eut lieu le 6 juillet 1495. L'issue de la bataille fut indécise. Les deux camps prétendirent avoir gagné. Les troupes de la Ligue ayant forcé Charles VIII à abandonner son butin italien et les troupes françaises ayant quitté le champ de bataille en premier, la Ligue argua que Charles VIII avait perdu et battu en retraite. Mais la Ligue avait subi le plus de pertes et échoué à arrêter les Français, si bien que la bataille fut également célébrée comme une victoire côté français[53]. Naples fut libérée dans la foulée, un soulèvement populaire dans la nuit du 6 au 7 juillet permettant au roi Ferdinand II de reprendre le contrôle de la ville[54]. En mettant en scène des personnages historiques et en rappelant leurs faits d'armes dès l'ouverture de la pièce, Dryden place donc d'emblée son intrigue dans un contexte historique et politique précis, auquel il est fait référence de façon ponctuelle par la suite. Une explication possible à cet ancrage historique et géographique précis tient à la nature de l'une des sources utilisées par Dryden dans la création de sa pièce. Dans ses *Annales galantes*, Marie-Hortense Desjardins narre des évènements historiques au prisme de relations sentimentales. Les histoires qu'elle raconte sont des anecdotes réelles impliquant des figures historiques ; elle affirme n'avoir rien fait d'autre qu'ajouter « quelques ornements à la simplicité de l'Histoire[55] ». S'il n'est pas très étonnant que Dryden se laisse influencer par l'historicité revendiquée par sa source (il crée *The Conquest of Granada*, inspirée de la prise de Grenade par les Espagnols en 1492, deux ans avant *The Assignation)*, le changement radical de contexte historique l'est peut-être davantage. Les évènements racontés par Desjardins ont lieu au XIIe siècle et concernent Frédéric Ier de Hohenstaufen, dit Frédéric Barberousse, empereur du Saint-Empire romain germanique, et son fils et successeur Henri VI. Il n'est aucunement question de guerre contre la France, mais contre

[52] Christine Shaw et Michael Mallett, *The Italian Wars 1494-1559: War, State and Society in Early Modern Europe* (Londres et New York : Routledge, 2018), p. 30.
[53] *Ibid.*, p. 31.
[54] *Ibid.*, p. 33.
[55] Marie-Hortense Desjardins, *Annales galantes*, vol. I (Paris : Chez Claude Barbin, au Palais, sur le second Perron de la Sainte Chappelle, 1670), avant-propos.

la Pologne, puis contre Rome. Dryden fait le choix de conserver le même ancrage géographique (dans le récit de Desjardins, Henri rencontre bien la religieuse Constance à Rome), mais de transposer le contexte historique à un moment où la France apparaît non seulement comme l'ennemi, mais comme un ennemi en passe d'être défait, d'autant plus qu'Henri VII d'Angleterre rejoint la Ligue de Venise en 1496, alors que Charles VIII s'apprête à repartir pour Naples, contribuant à la perte totale du royaume italien par la France[56]. L'historicité de *The Assignation* semble avant tout servir à mettre en scène un triomphalisme anti-français qui fait écho aux préoccupations anglaises contemporaines[57]. Le début des années 1670 est marqué par une méfiance envers l'alliance entre Louis XIV et Charles II (actée par le traité de Douvres de 1670). Cette méfiance est renforcée par l'angoisse générée par les prétentions présumées de Louis XIV à l'établissement d'une monarchie universelle, ainsi que par une certaine frustration suite à l'échec de la guerre de 1664-1667 contre les Néerlandais, auxquels se joignent les Français en 1666[58]. Dryden ne s'attache d'ailleurs pas à respecter tous les détails historiques de l'évènement qu'il met en scène, il transforme ainsi le marquis de Mantoue en duc. Malgré ce parallèle clair avec la situation anglaise, l'ancrage géographique et historique établi par Dryden fait de la Rome de *The Assignation* le lieu le plus concret des quatre pièces étudiées ici. Camillo mentionne les portes de la ville et la procession qui va y défiler, laissant entrevoir la réalité matérielle et architecturale de Rome, qui ne fait alors plus seulement office de toile de fond mais apparaît comme un véritable espace habité et pratiqué. Il n'est peut-être pas étonnant que Dryden accorde une place plus importante à l'espace urbain dans une pièce dont la dramaturgie est autant fondée sur la coexistence d'espaces et leur perméabilité.

Un dernier point à aborder au sujet de la généricité des espaces représentés concerne les décors. Il est envisageable que l'ancrage géographique à peine esquissé par les textes, à l'exception de *The Assignation*, soit signifié par les décors mobiles et amovibles – et donc remplaçables d'une pièce, voire d'un acte, à l'autre – des théâtres de la Restauration. On sait que des décors spécifiques ont été construits pour certaines productions, notamment *The Empress of Morocco* (1673) d'Elkannah Settle, dont les gravures publiées dans l'édition de 1673 laissent deviner la nature des décors. Mais *The Empress of Morocco* est une tragédie spectaculaire au budget conséquent, type de production marginal à la Restauration[59].

[56] Didier Le Fur, « Vue de France : prendre pied en Italie pour bâtir un empire » dans *Les guerres d'Italie. Un conflit européen, 1494-1559*, dir. Didier Le Fur (Paris : Passés composés, Ministère des armées, 2022), p. 29.

[57] De même, Davenant déplace l'intrigue de *The Law Against Lovers* à Turin, capitale des États de Savoie, lieu chargé d'histoire religieuse, plutôt que de conserver l'ancrage viennois de *Measure for Measure* (à ce sujet, voir le chapitre 1, p. 60).

[58] Tim Harris, *Restoration: Charles II and His Kingdoms, 1660-1685* (Londres : Penguin Books, 2006), p. 71.

[59] À ce sujet, voir le chapitre 2 (p.168-169).



8 *The Empreſs of Morocco.*

And by ſuch Arts I'll my Sons Breaſt invade
Till his fond Duty has his Life betray'd,
Till by my means we have his Army gain'd,
And have remov'd the Sword into your Hand:
And then we publickly and ſafely may
Our bloody Enſigns to the World diſplay:
His Pow'r once gone, we'l act his Death in ſtate,
And daſh his Blood againſt his Palace Gate.
Great Deeds ſhould in the open day be don,
As Sacrifices offer'd to the Sun.
Crim. But till theſe mighty Actions ripen'd are
We muſt the borrow'd Looks of Friendſhip wear.
L. M. To flatt'ring light'ning our feign Smiles conform,
Which, back'd with Thunder, do but guild a Storm.
Finis Actus primi. [*Exeunt.*

Act the Second, Scene the Firſt.

The Scene opened, is repreſented the Proſpect of a large River, with a glorious Fleet of Ships, ſuppoſed to be the Navy of Muly Hamet, *after the Sound of Trumpets and the Diſcharging of Guns.*

Enter King, Young Queen, Hametalhaz *and Attendants.*

Hamet. GReat Sir, Your Royal Fathers General
Prince *Muly Hamet*'s Fleet does homewards ſail,
And in a ſolemn and triumphant Pride
Their Courſe up the great River *Tenſift* guide,
Whoſe guided Currents do new Glories take
From the Reflection his bright Streamers make:
The Waves a Maſque of Martial Pageants yield,
A flying Army on a floating Field.

Order

Figure 10 : Page de l'édition 1673 de The Empress of Morocco *avec gravures, Early English Books Online, © 2019 Proquest*

Il semble peu probable que les théâtres aient fait peindre des décors particuliers pour des comédies dénuées de dimension spectaculaire, d'autant moins que les décors étaient généralement réutilisés d'une pièce à l'autre, la plupart des comédies nécessitant principalement des décors urbains tels que des rues ou des parcs et des intérieurs[60]. Peut-être *The Libertine*, tragédie relativement spectaculaire, a-t-elle donné lieu à la création de décors particuliers ; ou peut-être les théâtres disposaient-ils de décors-types pour signifier différentes aires géographiques. En l'absence de sources précises, il est impossible de savoir avec certitude à quoi ressemblaient les décors des pièces du corpus. Néanmoins, les pratiques de réutilisation des décors et les conditions de l'art dramatique, notamment les impératifs de rapidité de création et de rentabilité ainsi que la durée de vie limitée des pièces, plaident en faveur de l'utilisation de décors-types donnant aux comédies une identité visuelle générique. Cela paraît d'autant plus plausible que le théâtre de la Restauration repose sur des conventions relativement fixes :

> The emphasis today is on individual artistic interpretation, whereas the Restoration system was comparatively fixed, determined by the use of stock plots and scenarios, generic scenery and to a point

[60] Tim Keenan, *Restoration Staging, 1660-74* (Abingdon : Routledge, 2017), p. 36.

> generic acting: actors generally played the same kind of role from play to play, and, indeed were expected to do so[61].

Cette fixité des conventions dramatiques se vérifie dans les quatre pièces situées à l'étranger par la réutilisation de personnages types et d'intrigues classiques de la *comedy of manners* qui met en scène le Londres contemporain, jouant ainsi sur l'habitude des spectateurs de se voir représentés sur scène.

2. *Réutilisation de* topoï *de la* comedy of manners *londonienne*

La généricité des lieux représentés permet de déplacer la fiction sans pour autant dépayser le spectateur. La réutilisation de personnages et d'intrigues types de la *comedy of manners* londonienne contribue à l'établissement d'un parallèle entre l'Angleterre et l'ailleurs représenté sur scène : les mêmes types de personnages y conduisent les mêmes intrigues. Lucretia, Violetta et Laura dans *The Assignation*, Beatrice dans *The Law Against Lovers* et Elvira dans *The Spanish Fryar* n'ont pas grand-chose d'italien ou d'espagnol. Elles ressemblent en tous points aux *witty heroines* qui peuplent la *Town* dans les comédies d'Etherege, Wycherley ou Southerne. De même, Aurelian, Camillo et Frederick dans *The Assignation*, Benedick dans *The Law Against Lovers* et Lorenzo dans *The Spanish Fryar* présentent tous les caractéristiques du *rake* anglais qui apparaît sur la scène de la Restauration. *The Assignation, The Law Against Lovers* et *The Spanish Fryar* mettent toutes en scène le *topos* du *gay couple* dont la bataille des sexes est une, si ce n'est la source de comique dans les pièces. Si des proto-incarnations du *gay couple* voient le jour à partir de l'ère élisabéthaine et se développent au fil du XVIIe siècle, c'est bien à la Restauration que ce *topos* acquiert une importance prédominante et que sont développées l'ensemble des caractéristiques qui le distinguent. Les protagonistes de la comédie de la Restauration conçoivent les relations amoureuses comme un jeu, ont conscience de leurs sentiments et s'affrontent sur le plan de l'esprit plutôt que de se tendre des pièges[62]. Les jeunes femmes de la comédie de la Restauration ne se revendiquent pas non plus du platonisme qui caractérise leurs prédécesseuses des années 1630-40, influencées par la préciosité en vogue à la cour d'Henriette-Marie et Charles Ier, et envisagent les relations amoureuses avec le même

[61] *Ibid.*, p. 53.

[62] John Harrington Smith, *The Gay Couple in Restoration Comedy* (Cambridge : Harvard University Press, 1948), p. 15. Le chapitre 1 de l'ouvrage de Smith retrace le développement du *gay couple* depuis Shakespeare.

cynisme amusé que leurs homologues masculins[63]. La présence de ce *topos* dans les pièces du corpus ne peut pas être imputée aux sources employées par les dramaturges. Le *gay couple* semble être un *topos* principalement anglais, ce que confirme l'étude des sources du corpus. Il est absent des pièces de Molière ; et les *comedias* espagnoles employées dans la création du corpus donnent une vision sentimentale et sérieuse des relations amoureuses. Enfin, dans *The Law Against Lovers*, Dryden greffe sur *Measure for Measure* les Beatrice et Benedick de *Much Ado About Nothing*, que John Harrington Smith considère comme l'une des proto-versions les plus réussies du *gay couple*[64]. Si Davenant n'est donc pas unilatéralement à l'origine du *gay couple* qui anime sa pièce, c'est bien lui qui choisit de l'ajouter à son intrigue. En employant le *topos* du *gay couple* dans leurs pièces situées à l'étranger, les dramaturges du corpus créent un rapprochement d'une part entre les pièces dont l'intrigue se déroule à l'étranger et les pièces londoniennes, et d'autre part entre les personnages étrangers et leurs homologues anglais. Les jeunes amoureux étrangers ne sont pas définis en termes de stéréotypes nationaux. Au contraire, ils possèdent les mêmes traits (notamment une conception agonistique des relations amoureuses), échangent les mêmes réparties pleines d'esprit et sont pris dans les mêmes intrigues que les jeunes *wits* anglais.

Aucun exemple n'est plus parlant que celui d'*An Evening's Love* en ce qui concerne le rapprochement entre personnages étrangers et anglais. La pièce met en scène deux *rakes* anglais, Bellamy et Wilblood, appartenant à la suite de l'ambassadeur d'Angleterre en Espagne. L'intrigue est située à Madrid, où les deux jeunes Anglais sont confrontés à divers types de personnages espagnols. Les opposants aux désirs amoureux des jeunes hommes, à savoir don Alonzo, le père des jeunes femmes qu'ils convoitent, et don Melchor, l'amant de l'une d'entre elles, correspondent aux stéréotypes associés aux Espagnols à l'époque :

> [T]he English were quick to complain about Spanish pride, symbolized in their cloaks and ruffs, which themselves symbolized the Spaniards's being lost, mentally, in a world of their past grandeur; a Spanish laziness that provoked them to live off of what others had earned or plundered; Spanish obstinacy and their refusal to admit a loss of power that subsequently led to contemporary political instability[65].

[63] *Ibid.*, p. 24. Pour une étude approfondie de l'influence du mouvement précieux sur la comédie de la Restauration, voir Kathleen M. Lynch, *The Social Mode of Restoration Comedy* (Londres et New-York : Macmillan and co, 1926).

[64] *Ibid.*, p. 55.

[65] Cynthia Lowenthal, *Performing Identities on the Restoration Stage* (Carbondale : Southern Illinois University Press, 2003), p. 93-94.

Dans la tradition de la *comedia,* don Alonzo et don Melchor sont caractérisés par un souci exacerbé de leur honneur qui devient source de comique sous l'impulsion des moqueries de Wildblood et Bellamy :

> Wild. […] —When I saw my Don so fierce, I thought it not wisdom to quarrel for so slight a matter as you [*sic*] Reputation, and so withdrew[66].

Dans le cas de don Melchor, l'honneur espagnol est associé à une hypocrisie totale et un refus de céder face à la supériorité anglaise qui manque de mener à un conflit armé. Les deux Espagnols sont des personnages ridicules à la fierté indue, qui se voient battus par les jeunes *rakes* anglais à la fin de la comédie. Mais si cette représentation stéréotypée et triomphaliste des personnages espagnols creuse l'écart entre ces derniers et les personnages anglais, il ne s'agit pas de l'unique type de représentation espagnole dans la pièce. Les deux jeunes femmes courtisées par Bellamy et Wildblood, Theodosia et Jacinta, n'ont rien en commun avec don Alonzo et don Melchor. Elles partagent le même *ethos* libertin que les deux *rakes* : elles échappent à la surveillance de don Alonzo pour aller les courtiser, font semblant de prier à l'Église afin de leur parler et se déguisent pour tester la fidélité de leurs amants. Pour Smith, les deux jeunes femmes pourraient tout aussi bien être anglaises :

> The gay-couple motif in *An Evening's Love* would appear to be Dryden's. As he went for some of the framework of his plot to Thomas Corneille's *Le Feint Astrologue*, which in turn was of Spanish origin, some question might arise about the nationality of his two couples—composed of a couple of English sparks, Bellamy and Wildblood, and a couple of masquerading *doñas*, Theodosia and Jacinta, with whom they begin an intrigue on the streets of Madrid. But in their dispositions the girls, as well as the gentlemen, appear to be of native English extraction. They behave much in the fashion of Ariana and Gatty in *She Wou'd if She Cou'd*, masked, out for a frolic, meeting Courtall and Freeman[67].

Comme ceux de *An Evening's Love*, les *gay couples* du corpus principal ne correspondent pas aux stéréotypes associés à leur nationalité dans la culture de la Restauration et pourraient être confondus avec des jeunes gens anglais. *The Spanish Fryar* offre d'ailleurs une justification à cette confusion des identités nationales :

> Alph. When saw you my *Lorenzo*?
> Ped. I had a glimpse of him; but he shot by me
> Like a young Hound upon a burning scent:

[66] John Dryden, *An Evening's Love, or, the Mock Astrologer* (Londres : Printed by T.N. for Henry Herringman, 1671), 3.1, p. 31.
[67] Smith, *The Gay Couple in Restoration Comedy*, p. 66-67.

He's gon a Harlot-hunting.
Alph. His foreign breeding might have taught him better.
Ped. 'Tis that has taught him this
What learn our Youth abroad; but to refine
The homely Vices of their native Land?
Give me an honest homespun countrey Clown
Of our own growth; his dulness is but plain;
But their's embroider'd: they are sent out Fools,
And come back Fopps[68].

Selon Pedro, ce serait le séjour à l'étranger de Lorenzo qui lui aurait appris à courir le guilledou, offrant une explication logique à son comportement de *rake* anglais. Mais si ce passage peut se lire comme une justification cohérente au comportement de Lorenzo, force est de constater que la description faite par Pedro des pérégrinations des jeunes gens concerne tout autant, voire plus, les jeunes nobles anglais qu'espagnols. La tradition du Grand Tour était bien vivante dans l'Angleterre de la Restauration[69], qui entretenait des liens particulièrement étroits avec la France, avec laquelle avaient lieu de nombreux échanges matériels, intellectuels et humains[70]. L'évocation des types dramatiques du *countrey clown*, hérité du théâtre élisabéthain, et du *fop* fait écho à l'écosystème des *comedies of manners*, dans lequel le raffinement de la *Town* londonienne s'oppose à la rusticité de la campagne et les *witwouds* qui tentent maladroitement de s'approprier les codes de la *Town* et tombent dans l'excès sont considérés comme des *fops*. Ces derniers sont souvent caractérisés par l'adoption radicale, et donc ridicule, de la mode et des codes culturels français : c'est le cas de Sir Fopling Flutter dans *The Man of Mode* (1676) d'Etherege, ou encore de Sir Novelty Fashion dans *Love's Last Shift* (1696) de Cibber. En reprenant le vocabulaire et la division socio-spatiale de la *comedy of manners* londonienne pour décrire un contexte étranger, le texte suggère de nouveau une correspondance entre l'Espagne représentée sur scène et l'Angleterre de la Restauration. Les dramaturges du corpus viennent greffer des personnages-types de la *comedy of manners* sur un contexte autre, à la fois étranger et générique.

Mais si les *gay couples* réduisent l'écart entre les pays étrangers représentés et l'Angleterre contemporaine, le rôle joué par les personnages religieux, en particulier

[68] John Dryden, *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery* (Londres : Printed for Richard Tonson and Jacob Tonson..., 1681), 2.1, p. 15.

[69] *The Feign'd Curtezans* (1679) de Behn met d'ailleurs en scène de jeunes anglais en train d'effectuer leur Grand Tour.

[70] Pour une étude approfondie des échanges entre la France et l'Angleterre au XVIIe siècle, voir Gesa Stedman, *Cultural Exchange in Seventeenth-Century France and England* (Farnham : Ashgate publishing, 2013). Les chapitres 3 et 4 en particulier portent sur la Restauration.

catholiques, est plus ambivalent. L'appartenance aux ordres catholiques de Lucretia, Hippolita, Sophronia ou encore Frère Dominic les associe à un ailleurs continental qui tire les pièces du côté de la défamiliarisation. Cependant, la dimension universaliste d'une partie de la satire religieuse, qui sera étudiée plus avant dans le chapitre 4, et le rôle essentiel joué par ces personnages dans l'économie générale de la pièce aurait plutôt tendance à renforcer l'analogie entre contexte étranger et contexte anglais. Loin d'être des personnages marginaux cantonnés à une intrigue secondaire, les ecclésiastiques catholiques du corpus interviennent dans les intrigues mettant en scène les *gay couples* et semblent ainsi s'intégrer à l'écosystème de la *comedy of manners*.

3. De la comparaison à l'analogie

Ce parallèle permis par la généricité des lieux représentés, puis suggéré par la réutilisation du *topos* du *gay couple* de la *comedy of manners* se voit concrétisé par la formulation plus ou moins explicite de comparaisons entre l'Angleterre et certains pays étrangers, principalement européens. Dans *The Libertine*, Clara et Flavia déplorent les us et coutumes espagnols, qu'elles comparent à ceux de l'Angleterre :

> Clar. O that we were in *England*! there, they say, a Lady may choose a Footman, and run away with him, if she likes him, and no dishonour to the Family.
> Flav. That's because the Families are so very Honourable, that nothing can touch them: there Wives run and ramble whither and with whom they please, and defie all censure.
> Clar. Ay, and a jealous Husband is a more monstrous Creature there, than a Wittall here, and wou'd be more pointed at: They say, if a man be jealous there, the women will all joyn and pull him to pieces.
> Flav. Oh happy Countrey! we ne'r touch money, there the Wives can spend their Husbands Estates for 'em. Oh bless'd Countrey!
> [...]
> Clar. Oh that we had those frank civil *English-men*, instead of our grave dull surly *Spanish* Blockheads, whose greatest honour lies, in preserving their Beards and Foreheads inviolable.
> Flav. In *England*, if a Husband and Wife like not one another, they draw two several ways, and make no bones on't, while the Husband treats his Mistris openly in his Glass-Coach; the Wife, for decency's sake, puts on her Vizar [*sic*], and whips away in a Hackney with a Gallant, and no harm done[71].

Si la comparaison peut initialement sembler faire l'éloge de l'Angleterre et de ses hommes « francs et civils » aux dépens des maussades Espagnols (une caractérisation qui correspond

[71] Shadwell, *The Libertine: A Tragedy*, 3.1, p. 45-46.

tout à fait au stéréotype défini plus haut par Lowenthal), le ton ironique de la comparaison apparaît vite. Si Clara et Flavia envient les femmes anglaises, ce n'est pas parce que les Anglais sont de meilleurs maris que les Espagnols, mais parce que les femmes anglaises peuvent rendre la pareille à leurs maris adultères du moment qu'elles maintiennent une façade de discrétion. Quoi que manifestement exagérée, la description que font les jeunes femmes de l'Angleterre a tout de même un parfum de vérité. Le comportement décrit fait écho aux reproches formulés envers Charles II et sa cour, critiqués pour leurs mœurs dissolues[72], et aux comportements libertins mis en scène dans nombre de *comedies of manners*. Ce sont ces mœurs et comportements, incarnés par Don John et ses acolytes, qui sont la cible de la satire dans *The Libertine*. Si le public avait encore un doute quant à l'ancrage topique du motif satirique, ce passage crée un parallèle flagrant entre les Anglais et les comportements dénoncés par Shadwell dans la pièce. À travers cette peinture des mœurs anglaises, c'est la figure de Don John qui transparaît, associant irrémédiablement ce dernier à la haute société de la Restauration. La scène offre une clé de lecture pour décrypter l'encodage satirique de la pièce. Toute l'ironie et la portée satirique de la scène apparaissent encore plus clairement lorsque les deux jeunes femmes tombent sous le charme de Don John, prétendent être malades pour repousser leurs noces imminentes, voient leur père tué par les libertins, puis se retranchent dans un couvent pour expier leurs péchés. Dans *The Libertine,* les mœurs dissolues des Anglais ne mènent qu'à l'horreur et à la tragédie.

Dans *The Spanish Fryar*, c'est l'épilogue qui vient renforcer *a posteriori* le parallèle entre l'Espagne et l'Angleterre suggéré par la pièce. L'Église d'Angleterre y est avantageusement comparée aux autres, en particulier à l'Église catholique :

> Our Church, alas! (as *Rome* objects) does want
> These Ghostly Comforts for the falling Saint:
> This gains them their Whore-Converts, and may be
> One Reason of the Growth of Popery.
> So *Mahomet*'s Religion came in fashion,
> By the large leave it gave to Fornication.
> Fear not the guilt, if you can pay for't well,
> There is no Dives in the *Roman* Hell.
> Gold opens the strait gate, and lets him in;
> But want of money is a mortal sin.
> For all besides you may discount to Heaven,

[72] Pour une étude de la cour de Charles II et de ses membres les plus éminents, voir John Harold Wilson, *The Court Wits of the Restoration* (Princeton : Princeton University Press, 1948).

And drop a Bead to keep the Tallies even.
How are men cozen'd still with shows of good!
The Baud's best Mask is the grave Fryar's Hood[73].

Le début de l'épilogue critique ouvertement les pratiques de l'Église catholique, notamment le commerce des indulgences, pratique dénoncée par Martin Luther dans ses 95 thèses et déterminante dans le développement du mouvement de la Réforme. Mais très vite, l'épilogue glisse vers un anticléricalisme plus général qui prend une dimension universelle :

'Tis a mock-war between the Priest and Devil,
When they think fit, they can be very civil.
As some who did *French* Counsels most advance,
To blind the World, have rail'd in Print at *France*.
Thus do the Clergy at your Vices bawl,
That with more ease they may engross them all.
By damning yours, they do their own maintain.
A Church-man's godliness is alwaies gain[74].

Du frère encapuchonné, l'épilogue passe à l'homme d'Église en général. Le pronom « they » ne désigne plus les croyants catholiques mais les ecclésiastiques toutes confessions confondues, tandis que le pronom « you » englobe l'ensemble de leurs ouailles. Catholiques et protestants de toutes sortes se retrouvent unis face au même ennemi commun, l'ecclésiastique, qui semble indissociable du vice d'hypocrisie. Ce glissement de la comparaison à l'analogie offre aux spectateurs une clé de lecture de la pièce. En intervenant *a posteriori*, elle influence la réception de façon subtile : elle vient confirmer les parallèles identifiés par chaque spectateur sans pour autant imposer une lecture analogique dès l'ouverture de la pièce. Contrairement au prologue, l'épilogue ne joue pas un rôle programmatique. Il n'oriente pas d'emblée la réception de la pièce mais vient confirmer subtilement l'analogie qui aura été perçue, à des degrés différents, par les spectateurs. L'épilogue synthétise le mouvement de la comparaison à l'analogie qui parcourt la pièce, encourageant implicitement les spectateurs à le suivre sans pour autant leur imposer une telle lecture, ce qui laisse ainsi une marge de manœuvre qui permet à l'ambivalence de la pièce de se déployer pleinement.

Ainsi, le déplacement géographique qui a lieu dans quatre des six pièces du corpus principal permet de suggérer l'analogie avec l'Angleterre tout en laissant une vaste latitude interprétative. En représentant des ailleurs géographiques et culturels de façon générique, en

[73] Dryden, *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery,* épilogue.
[74] *Ibid*.

reprenant des *topoï* de la *comedy of manners* londonienne et en encourageant la comparaison entre l'Angleterre et l'étranger, ces pièces suggèrent une lecture analogique sans pour autant l'imposer. Elles offrent ainsi l'opportunité à chaque spectateur de pousser le parallèle plus ou moins loin en construisant un réseau d'équivalences sous-jacent dont le déploiement est laissé à la discrétion de chacun.

II. Déplacements métaphoriques : signifier le fait religieux par la médecine et l'astrologie ?

La signification de la religion par la médecine est bien connue dans les pièces de Molière. Georges Forestier, Alain Riffaud et Anne Piéjus retracent l'établissement du parallèle entre médecine et religion au *Festin de Pierre* (1665), que Molière développe ensuite dans *Le Malade imaginaire* (1673)[75]. De même, pour John Cairncross comme pour Anthony McKenna, la formule « impie en médecine » qui apparaît dans *Le Festin de Pierre*, III, 1 fonctionne comme une clé permettant de décoder la satire anti-religieuse mise en scène dans les pièces à sujet médical de Molière[76]. Prenant appui sur cette équivalence annoncée, *L'Amour médecin, Le Médecin malgré lui* et *Le Malade imaginaire* construisent alors des réseaux de sens entre docteurs et théologiens, et plus largement entre médecine et religion, les renvoyant toutes deux à une même imposture. Dans *L'Amour médecin*, les médecins utilisent eux-mêmes un vocabulaire religieux pour décrire leur situation :

> MONSIEUR FILERIN : […] Puisque le Ciel nous fait la grâce que depuis tant de siècles, on demeure infatué de nous : ne désabusons point les hommes avec nos cabales extravagantes, et profitons de leur sottise le plus doucement que nous pourrons. Nous ne sommes pas les seuls, comme vous savez, qui tâchons à nous prévaloir de la faiblesse humaine[77].

Le portrait que Filerin brosse des médecins pourrait tout aussi bien être celui des dévots ou des ecclésiastiques, d'autant que selon lui, c'est le ciel qui favorise la réussite de l'imposture médicale. Pour McKenna, cette mention du ciel, bien que banale, n'est pas anodine. Elle réactive le parallèle établi par l'expression « impie en médecine », encourageant le spectateur

[75] Molière, *Le Malade imaginaire* dans *Œuvres complètes*, dir. Georges Forestier et Claude Bourqui, vol. II, Pléiade (Paris : Gallimard, 2010), p. 1554.

[76] Antony McKenna, *Molière, dramaturge libertin* (Paris : H. Champion, 2005), p. 63 ; John Cairncross, « Impie en médecine », *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 16.1 (1964) : p. 277.

[77] Molière, *L'Amour médecin* dans *Œuvres complètes,* dir. Georges Forestier et Claude Bourqui, vol. I, Pléiade (Paris : Gallimard, 2010), III, 1.

à lire entre les lignes[78]. De même, dans *Le Malade imaginaire*, Molière développe le parallèle entre médecine et religion, « deux impostures profitables à ceux qui les pratiquent, deux impostures qui reposent sur la simplicité, la soumission superstitieuse et la crédulité de leurs "patients" [79] ». Il substitue notamment le « salut » à la « santé » :

> ARGAN : Mais, mon Frère, vous ne croyez donc point à la médecine ?
> BÉRALDE : Moi, mon Frère ? nullement, et je ne vois pas que pour son salut, il soit nécessaire d'y croire[80].

Pour Laurent Thirouin, « la superposition de la médecine et de la religion, la confusion des deux personnages que sont le prêtre et le médecin est permanente » dans *Le Malade imaginaire*, agissant comme « un mécanisme structurel de la pièce » et « une de ses clefs »[81]. Comme la religion, la médecine se conçoit en termes de foi dans les pièces de Molière ; une foi qui s'avère malavisée. La pièce multiplie les allusions religieuses, notamment à des épisodes bibliques, qui se voient transposés dans un contexte médical. Toinette encourage Argan à se faire couper le bras et crever un œil sous prétexte qu'ils accaparent toute la nourriture, faisant écho à l'Évangile selon Matthieu 5, 29-30[82] ; et la pièce met en scène une série de pseudo-résurrections farcesques (Louison dans II, 8, puis Argan dans III, 12, et III, 14) qui évoquent celle du Christ[83]. L'éloge en pseudo-latin qui ouvre la « cérémonie burlesque » finale vient confirmer l'association entre médecins et religion, les deux en venant à dominer les princes :

> *Totus mundus, currens ad nostros remedios,*
> *Nos regardat sicut Deos,*
> *Et nostris Ordonnanciis*
> *Principes et Reges soumissos videtis*[84].

[78] McKenna, *Molière, dramaturge libertin*, p. 107.
[79] *Ibid.*, p. 112.
[80] Molière, *Le Malade imaginaire*, III, 3.
[81] Laurent Thirouin, « L'impiété dans le *Malade imaginaire* » dans *Libertinage et philosophie au XVIIe siècle,* dir. Antony McKenna et Pierre-François Moreau, vol. 4 (Saint-Étienne : Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2000), p. 122.
[82] « And if thy right eye offend thee, pluck it out, and cast *it* from thee: for it is profitable for thee that one of thy members should perish, and not *that* thy whole body should be cast into hell.
And if thy right hand offend thee, cut it off, and cast *it* from thee: for it is profitable for thee that one of thy members should perish, and not *that* thy whole body should be cast into hell. » Des versets quasi identiques se trouvent également dans l'Évangile selon Marc 9, 43-47. Robert Carroll et Steven Prickett, dir., *The Bible. Authorized King James Version with Apocrypha* (Oxford : Oxford University Press, 1997), Matthew 5, 29-30.
[83] McKenna, *Molière, dramaturge libertin*, p. 114-115.
[84] Molière, *Le Malade imaginaire*, troisième intermède.

En France, ce lien entre critique de la médecine et de la religion est hérité des écrits à tendance matérialiste et libertine, comme le *De Natura rerum* de Lucrèce, traduit par Molière[85], ou les essais de François La Mothe Le Vayer ou Cyrano de Bergerac, eux-mêmes influencés par les écrits de penseurs italiens[86] :

> [O]n peut relever que la dénonciation de la tromperie universelle, de l'erreur commune à tous les malheureux mortels, constitue un thème libertin très répandu. […] De même l'image ancienne de l'homme comme jouet des dieux, *ludus deorum*, s'entend désormais comme expression de la farce à laquelle ses croyances religieuses condamnent le naïf adorateur de vaines simagrées, jouet des chimères de son imagination, de sa crédulité chimérique. Dès lors que la question était traitée sous cet angle, attaquer la médecine pouvait passer pour autre chose qu'une diversion : cela signalait, tout comme la référence à Lucrèce, que l'on s'en prenait à l'un des postes avancés de la citadelle de la foi en dénonçant pour crédulité superstitieuse une croyance reçue par simple habitude ou par nécessité chimérique et angoissée de croire à l'immortalité (relative !) du corps. La croyance naïve dans l'immortalité de l'âme serait l'objet de l'assaut suivant[87].

Au niveau dramatique, l'association entre satire anti-médicale et anti-religieuse pourrait également découler de la figure du Docteur, l'un des quatre principaux masques de la *commedia dell'arte*. Le Docteur porte une ample robe noire à laquelle vient s'ajouter une toque de la même couleur. Il incarne la figure du faux savant :

> Il est homme de lettres, cabaliste, astrologue, médecin, grammairien : il n'ignore rien et s'exprime toujours en de longues périodes ronflantes. […] Dès qu'il ouvre la bouche, c'est pour citer une sentence de préférence en latin, la langue des doctes. Il est souvent marié et cocu. Comme Pantalone, il lui est difficile de résister à ses appétits sensuels[88].

Les traits caractéristiques du Docteur font écho aux attaques formulées par les libertins du XVIIe siècle envers la religion chrétienne : les prêtres sont accusés de manipulations langagières (le « pompeux galimatias » dont parlent à la fois Filerin et Béralde), on leur reproche de prétendre pouvoir rallonger la vie (éternellement dans le cas des prêtres) alors qu'il n'en est rien, et la foi est considérée comme une béquille pour les « esprits faibles » qui cèdent aux arguments spécieux des pseudo-autorités religieuses[89]. L'utilisation illusoire d'un langage pseudo-savant, la position de docte adoptée, laquelle peine à cacher les appétits charnels, ainsi que l'apparence physique du Docteur, et notamment la longue robe noire qui l'identifie en sus

[85] Patrick Dandrey, *Le « cas » Argan : Molière et la maladie imaginaire* (Paris : Klincksieck, 2006), p. 407.
[86] *Ibid.*, p. 418.
[87] *Ibid.*, p. 416.
[88] Georges Zaragoza, *Le personnage de théâtre* (Paris : Armand Colin, 2006), p. 104.
[89] Thirouin, « L'impiété dans le *Malade imaginaire* », p. 135.

du masque, en font un canevas idéal sur lequel transposer la vision libertine critique des prêtres chrétiens. Dès lors, il paraît d'autant plus logique que Molière, sous l'influence conjointe de la pensée libertine et de la *commedia dell'arte*, choisisse le motif médical pour signifier la religion.

Mais si ce parallèle est bien connu chez Molière, qu'en est-il des pièces de la Restauration, et notamment de celles qui adaptent ses pièces à motif médical ? Dans *The Spanish Fryar*, Dryden emprunte des épisodes comiques au *Médecin malgré lui*, substituant la figure du religieux hypocrite à celle du faux médecin[90]. Il suggère également une association entre la médecine et la religion en comparant les ecclésiastiques aux médecins :

> Elvi. I am asham'd to acknowledg my Infirmities; but you have been alwaies an indulgent Father; and therefore I will venture, to—and yet I dare not.—
> Dom. Nay, if you are bashfull;—if you keep your wound from the knowledge of your Surgeon[91];—

L'association se voit reprise et développée dans l'épilogue de la pièce, qui l'utilise à des fins ouvertement satiriques :

> Though Vice no more a Clergy-man displeases,
> Than Doctors can be thought to hate Diseases:
> 'Tis by your living ill that they live well,
> By your Debauches their fat Paunches swell.
> [...]
> Still to the sick and dead their claims they lay;
> For 'tis on Carrion that the Vermin prey[92].

Ici, l'association entre médecine et religion semble davantage servir d'argument pour prouver les méfaits des ecclésiastiques que fonctionner comme une stratégie d'évitement de la censure par le déplacement métaphorique. Ce décalage entre la pièce de Dryden et sa source moliéresque peut s'expliquer par la familiarité de l'association entre médecine et religion dans l'Angleterre de la première modernité. Comme l'explique Alexandra Walsham :

> Sickness was a familiar and compelling analogy for sin, and both heresy and popish idolatry were frequently described as diseases which corrupted individuals and spread voraciously to consume the entire community

[90] Dryden emprunte notamment la scène 5 de l'acte II dans laquelle Sganarelle refuse d'aider Léandre mais change immédiatement d'avis lorsque ce dernier sort une bourse pleine d'or, tout comme Frère Dominic face à Lorenzo dans 4.1 ; ou encore la première scène de l'acte III dans laquelle Léandre se déguise en médecin pour pouvoir s'entretenir avec son amante, comme Lorenzo se déguise en frère dans 3.1.
[91] Dryden, *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery*, 2.4, p. 26.
[92] *Ibid*., épilogue.

> from within. [...] Just as physical distempers were seen as the external manifestations of moral disobedience, so in turn was false belief and behaviour envisaged as a fatal form of corruption and infection[93].

Dryden s'appuie sur le contexte culturel anglais pour modifier le rapport analogique entre médecine et religion déjà présent chez Molière. Dans *The Spanish Fryar*, le motif médical ne se substitue pas au motif religieux mais l'oriente en inscrivant les pièces dans un discours familier de rejet des confessions et pratiques jugées hérétiques. D'autres stratégies sont cependant mises en place par les dramaturges de la Restauration pour réduire la portée polémique du sujet religieux. Dans *Sir Patient Fancy* (1678), Behn adapte elle aussi le motif médical du *Malade imaginaire* et de *L'Amour médecin* en rendant sa signification religieuse explicite. Sir Patient, l'équivalent d'Argan, n'est pas dévot qu'en médecine, c'est un puritain. De même, les médecins qui le prennent en charge ne sont pas seulement des docteurs en médecine, mais des dissidents religieux associés aux Pays-Bas, où les dissidents pouvaient obtenir un diplôme de médecin, ce qui leur était quasiment impossible en Angleterre[94]. Behn adopte une stratégie différente de celle de Molière : plutôt que de déplacer la satire et de signifier implicitement la religion par la médecine, Behn fait du motif médical un vecteur de satire multi-directionnelle, la satire religieuse apparaissant alors comme une cible de satire parmi d'autres. Argan n'est pas seulement un puritain aveuglé par la médecine, il est un bourgeois cocu dont les valeurs mercantiles et l'autorité patriarcale s'opposent aux valeurs défendues par la *Town* et la comédie. Behn n'a pas connu de querelles semblables à celles du *Tartuffe* et de *Dom Juan*, dont la virulence joue très certainement un rôle dans le choix effectué par Molière de ne plus représenter le motif religieux que de façon oblique, mais la comédie *Sir Patient Fancy* est créée quelques mois avant que n'éclate le complot papiste, qui marque l'acmé des tensions religieuses des années 1670. En choisissant de représenter un bourgeois puritain et cocu, Behn fait du puritanisme l'un des éléments d'un écosystème satirique qui englobe la religion, mais ne repose pas uniquement sur elle. Behn semble ici mettre en place une stratégie de multiplication des cibles de la satire plus que de déplacement métaphorique. Cette stratégie

[93] Alexandra Walsham, « In Sickness and in Health: Medicine and Inter-Confessional Relations in Post-Reformation England » dans *Living with Religious Diversity in Early Modern Europe*, dir. C. Scott Dixon, Dagmar Freist, et Mark Greengrass (Farnham : Ashgate, 2009), p. 163.

[94] William Birken, « The Dissenting Tradition in English Medicine of the Seventeenth and Eighteenth Centuries », *Medical History*, 39.2 (1995) : p. 197-218. Pour une étude plus détaillée de cette comédie, voir Florence March et Alice Marion-Ferrand, « Du *Malade imaginaire* (1673) à *Sir Patient Fancy* (1678) d'Aphra Behn : Le potentiel réparateur de la scène de médecine dans la comédie de la Restauration anglaise », *Arrêt sur scène / Scene Focus*, 12 (2023), en ligne, 18 juill. 2024. https://doi-org.ezpupv.scdi-montpellier.fr/10.4000/asf.5489.

ne réduit pas nécessairement la portée ou la virulence de cette satire, mais l'inscrit au sein d'un réseau satirique aux cibles multiples qui rend la satire religieuse plus difficile à isoler.

La médecine n'est pas le seul motif associé à celui de la religion par Molière[95] et les libertins[96] dont il s'inspire : il en va de même de l'astrologie. Le motif astrologique semble plus présent dans le corpus des comédies de la Restauration que le motif médical. Il est notamment présent dans *The Cheats*, *Tarugo's Wiles* et *An Evening's Love*, où il est ouvertement associé à la religion. Comme dans *The Alchemist* de Jonson, que l'on sait avoir été représentée à la Restauration[97], c'est principalement par l'établissement d'une équivalence entre le jargon alchimique et le jargon religieux qu'est créée cette association[98]. Dans *The Cheats* (1663, publiée en 1664) de John Wilson, le ministre non-conformiste Scruple soupçonne l'astrologue Mopus d'être un escroc (ce qu'il est bel et bien). Pour mettre à l'épreuve ses soupçons, il se rend chez Mopus afin d'échanger avec lui (3.3). La scène donne lieu à un dialogue lunaire dans lequel les deux personnages démontrent toute l'artificialité et le ridicule de leur langage pseudo-savant, mêlant tous deux termes astrologiques et religieux dans un galimatias au sens résolument obscur. La scène se conclut lorsque Scruple et Mopus tombent d'accord sur le fait que la langue pré-babélique était le gallois et créent des associations étymologiques fantaisistes entre des mots gallois et des noms bibliques. En déployant un comique de mots recherché, la scène permet à l'hypocrisie des deux personnages de se déployer. Les pseudo-savoirs astrologiques et religieux sont renvoyés dos à dos, chacun permettant à l'autre de révéler toute sa dimension illusoire et ridicule. Le motif astrologique vient nourrir la satire religieuse, tout comme le motif religieux vient renforcer la satire astrologique. Dans *Tarugo's Wiles* (1667, publiée en 1668), première adaptation de *No puede ser* commandée par Charles II avant *Sir*

[95] Dans *L'Amour médecin* par exemple, Monsieur Filerin présente les astrologues comme des charlatans qui, à l'instar des médecins, profitent de la faiblesse des hommes : « Nous ne sommes pas les seuls, comme vous savez, qui tâchons à nous prévaloir de la faiblesse humaine. C'est là que va l'étude de la plupart du monde, et chacun s'efforce de prendre les hommes par leur faible, pour en tirer quelque profit. […] Les Alchimistes tâchent à profiter de la passion qu'on a pour les richesses, en promettant des montagnes d'or à ceux qui les écoutent. Et les diseurs d'Horoscope, par leurs Prédictions trompeuses profitent de la vanité, et de l'ambition des crédules esprits ». Molière, *L'Amour médecin*, III, 1.

[96] Dandrey cite notamment le passage suivant de la Lettre XLVIII de La Mothe Le Vayer, intitulée « Des Remèdes » : « la Divination, la Prêtrise et la Médecine, jointes ensemble […] se prêtent la main admirablement bien l'une à l'autre ». Dandrey, *Le « cas » Argan : Molière et la maladie imaginaire*, p. 415.

[97] Pepys, *Diary of Samuel Pepys*, entrée du 4 août 1664.

[98] À ce sujet, Peter Laker et Koji Yamamoto écrivent notamment : « Much of the comic and dramatic energy humming through Jonson's city comedies is derived from the way in which Jonson guys, mimics and parodies various styles of iterative, even incantatory, speech, in the process rendering the key terms and turns of speech of his target groups both meaningless and, by the end, self-evidently absurd. Alchemy was the ultimate example of this sort of exalted secret language – a closed linguistic system or argot whose meaning was known only to adepts, but which could be used to mystify, impress and therefore gull susceptible, credulous or greedy outsiders ». Peter Lake et Koji Yamamoto, « Alchemists, puritans and projectors in the plays of Ben Jonson » dans *Stereotypes and Stereotyping in Early Modern England. Puritans, Papists and Projectors*, dir. Koji Yamamoto (Manchester : Manchester University Press, 2022), p. 124.

Courtly Nice, St Serfe ajoute une scène dans laquelle deux savants pédants discourent au sujet de l'astrologie de façon tout aussi obscure que Scruple et Mopus, en mêlant vocabulaire et références scientifiques (à Galilée et Copernic, par exemple), religieux (« covenant », « synod », « Geneva-Witch », « Gascoigne-Fryer », ou encore « 39 scruples of Non-conformity ») et géographiques (« the Atlantick Ocean », « the straits of Magelan », « the large Coast of Terra Australis incognita »)[99]. Le motif astrologique fonctionne comme le catalyseur d'un réseau satirique qui s'attaque à toute forme d'imposture pseudo-savante, quelle que soit sa nature.

Comme le motif médical, le motif astrologique ne se substitue donc pas au motif religieux. Les différents motifs coexistent et se nourrissent respectivement. Si les dramaturges de la Restauration n'ont pas recours aux mêmes stratégies de déplacements métaphoriques que Molière pour faire la satire de croyances et de comportements religieux, la création de ces réseaux satiriques n'est néanmoins pas dénuée de conséquence. L'inclusion de la satire religieuse dans un écosystème satirique plus vaste a pour double effet de la révéler tout en la rendant difficile à isoler. Le fait religieux devient une cible de satire parmi d'autres. Dans les comédies analysées ici, le fait religieux ne fait pas figure d'imposture ultime comme dans la pensée libertine, au contraire, il est présenté comme une imposture et une source de ridicule parmi d'autres. Cet encodage paradoxal permet au satiriste de se protéger en rendant la satire religieuse plus difficile à cibler pour la censure tout en restant visible aux yeux des spectateurs. Le chapitre 4 étudiera plus en détail l'encodage particulier qui est celui de la satire religieuse dans le corpus, dont l'identification précise de la cible s'avère moins évidente qu'il n'y paraît.

III. Un mode de référence synecdochique

Une troisième stratégie d'ouverture du sens employée par les dramaturges du corpus consiste en l'établissement d'un mode de référence synecdochique pour évoquer le contexte politico-religieux récent. Dans le chapitre « Stretching History; or, Appropriating the Facts » de son ouvrage *Adaptation and Appropriation*, Julie Sanders analyse l'exemple de *Blonde* de Joyce Carol Oates, qui retrace la vie de Marilyn Monroe selon un principe d'appropriation

[99] Thomas St Serfe, *Tarugo's Wiles; or, The Coffee House* (Londres : Printed for Henry Herringman, at the Sign of the Anchor, on the Lower-walk of the New-Exchange, 1668), 3.1, p. 22.

synecdochique revendiqué dans la préface[100]. Selon Sanders, la synecdoque est un principe central au processus d'appropriation :

> Oates captures a crucial point about appropriation here: synecdoche is the principle of the form in respect that it relies on simple signifiers to tell larger stories: a wisp of peroxide blonde is enough to suggest the myth and iconicity of Marilyn Monroe and the attendant tragedies of her personal life, in the same way that for Peter Carey Ned Kelly's home-made 'Monitor' armour conjures up a comparable mythology. In Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea* an English stately home and a candle is enough to suggest the fire at Thornfield Hall in *Jane Eyre*. [...] Once again a reader's foreknowledge and expectation is [*sic*] a crucial element in the construction of the narrative dynamic. We are participants in the act of appropriation, persistently reading between the lines[101].

Une partie des références historiques évoquées dans le corpus restreint semble adopter un fonctionnement similaire aux exemples analysés par Sanders. À travers quelques mots hautement signifiants, les pièces font référence à des évènements politico-religieux bien connus du public, sans véritablement les représenter, ce qui laisse ainsi chaque spectateur libre d'interpréter la référence à travers sa propre perception des évènements. Dans *Tartuffe*, Orgon est accusé d'avoir « gardé les secrets d'un traître », sans qu'il soit précisé de qui il s'agit ou pourquoi il s'est vu octroyer le statut de traître. Valère lui-même avoue ignorer la nature du crime commis par Orgon :

> Val. [...] That Slave to whom you did commit your trust,
> Within this hour accus'd you to the King,
> And has deliver'd Cabinet of importance,
> Which makes your friend and you both Malefactors;
> And by misprision of a Subjects duty,
> Y'have private kept the secrets of a Traitor.
> I'm ignorant of the title of your crime:
> But Order's given, Sir, to arrest your person[102];

Le mot « traitor », qui ne figure pas dans Molière[103], « traître » étant principalement utilisé en référence à Tartuffe, et la mention du roi semblent suffire pour convoquer l'imaginaire de

[100] Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation* (Londres ; New-York : Routledge, 2006), p. 144.
[101] *Ibid.*, p. 145.
[102] Matthew Medbourne, *Tartuffe, or the French Puritan* (Londres : Printed by H. L. and R. B for James Magnus at the Posthouse in Russel-street near the Piazza in Covent Garden, 1670), 5.7, p. 59.
[103] Dans le *Tartuffe* de Molière, le fait qu'Orgon confie la cassette qu'il gardait pour son ami à Tartuffe ne pose pas de problème de dénonciation ou de trahison de la couronne. Le fait qu'Orgon donne une cassette qui lui avait été confiée en dépôt est un grave manquement à l'honneur et à ses obligations, mais non un acte de trahison politique. Molière, *Le Tartuffe, ou l'Imposteur* dans *Œuvres complètes*, dir. Georges Forestier et Claude Bourqui, vol. II, Pléiade (Paris : Gallimard, 2010), p. 1406.

l'Interrègne et les conséquences de la Restauration de 1660, sans aller plus en détail ; tout comme la mention des « troubles » dans Molière suffit pour évoquer la Fronde[104]. Au vu du risque d'interprétation topique qui plane sur les pièces depuis le *Statute of Silence*, il semble prudent de la part de Medbourne de garder implicite la référence aux changements d'allégeance provoqués par la Restauration de la monarchie et pardonnés par l'*Act of Oblivion* de 1660.

Dans *The Assignation*, Benito qualifie son retour fantasmé dans les bonnes grâces de Laura de « restauration » l'ayant « rétabli dans l'empire de son esprit » :

> Ben. [...] Now I think I have tickled it; this discovery has re-instated me into the Empire of my wit again. Now, in the pomp of this atchievement, will I present my self before Madam *Laura*, with a Behold, Madam, the happy restauration [*sic*] of *Benito*[105].

Dans le contexte des années 1670, la référence ne paraît pas anodine. En tant que clé de lecture, elle pose cependant problème. La Restauration de la monarchie et de l'Église se voit dévoyée à une fausse restauration comique qui implique un serviteur persuadé d'avoir séduit une jeune femme noble alors que c'est de son maître déguisé en serviteur que cette dernière est tombée amoureuse. Les notions de restauration, de retour sur le trône et d'empire prennent ici un tour humoristique, qui aurait plutôt tendance à décrédibiliser une potentielle lecture parabolique de la pièce : si la Restauration n'est qu'une source de comique associée au serviteur Benito dans la pièce, c'est que cette dernière n'a rien à voir avec la véritable Restauration de 1660. Cependant, la mention même du mot « restauration » là où il n'était pas nécessairement attendu a aussi pour effet de rappeler le contexte anglais contemporain au souvenir du public. Le contexte dans lequel est employée la référence semble nier toute association entre la pièce et les évènements politico-religieux récents, tandis que la référence elle-même ancre la pièce dans ces évènements.

De même, dans *The Libertine*, Don John emploie le terme « Civil Wars » pour qualifier la dispute qui semble devoir éclater entre plusieurs femmes qu'il a courtisées et qui sont toutes réunies dans la même scène :

> D. Joh. Now will Civil Wars arise[106]—

Les mots « Civil Wars » sont loin d'être innocents. Pour les spectateurs de la Restauration, ils évoquent sans aucun doute les guerres civiles des années 1640, qui furent plus meurtrières

[104] *Ibid.*, p. 1396.
[105] Dryden, *The Assignation, or, Love in a Nunnery*, 3.1, p. 30.
[106] Shadwell, *The Libertine: A Tragedy*, 2.1, p. 22.

encore en proportion que les deux guerres mondiales du XXe siècle[107]. Mais là aussi, le contexte dans lequel est employée l'expression tend à réduire ce qui s'apparente à un traumatisme à une situation égrillarde dans laquelle Don John ne court aucun véritable danger. La référence suggère un lien entre *The Libertine* et les évènements des années 1640 sans pour autant expliciter ce lien. Elle paraît plutôt fonctionner comme une source de décalage comique que comme une véritable clé de lecture potentielle, tout en ramenant la pièce au contexte anglais récent.

Dans *The Spanish Fryar*, la référence à la guerre civile, quoi que sérieuse, opère également un mouvement du national à l'individuel, du politique au personnel qui vient désamorcer sa valeur référentielle :

> Tor. Love, Justice, Nature, Pity and Revenge
> Have kindled up a Wild-fire in my Breast,
> And I am all a Civil-war within[108]!

Il est bien question pourtant de conflit politique, d'usurpation et de guerre civile dans l'intrigue sérieuse de *The Spanish Fryar*, mais les mots « Civil-war » ne sont employés que dans un cadre intime et privé. La scène se déroule d'ailleurs dans une chambre privée. La guerre civile n'embrase pas le pays, mais le cœur de Torrismond. Ce n'est qu'une fois que la guerre civile a bel et bien été évitée que le terme est employé dans son sens littéral :

> Alph. Brother, there's News from *Bertran*; he desires
> Admittance to the King, and cryes aloud,
> This day shall end our Fears of Civil War[109]

La référence à la guerre civile est d'abord désamorcée, avant d'être effectivement associée à l'intrigue de la pièce une fois seulement le danger écarté. Comme Shadwell, Dryden semble jouer sur la valeur référentielle des termes hautement signifiants qu'il emploie et entretient une tension constante entre la suggestion d'une lecture parabolique des pièces et sa dénégation par l'utilisation comique et métaphorique de ces termes.

Sir Courtly Nice offre sans doute les références les moins elliptiques du corpus restreint. Hothead, l'anglican radical, fait plusieurs fois clairement référence au Parlement croupion et aux troubles des années 1640 :

---

[107] Imogen Peck, *Recollection in the Republics: Memories of the British Civil Wars in England, 1649-1659* (Oxford : Oxford University Press, 2021), p. 2-3.
[108] Dryden, *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery*, 5.1, p. 65.
[109] *Ibid*., 5.2, p. 77.

Hot. The common Fire-fork of Rebellion.

Bell. A Fire-fork.—Fork me no Forks—Who brought this Picture?

Hot. The rotten rump shou'd ha' been burnt—when 'twas only Roasted.

Bell. The rotten Rump—Answer me, or I'le fight thee[110].

Ou encore :

Bell. Well, Sir, if you please, tell me who's at my Door?

Hot. *Forty One* is coming in ding dong.

Bell. Into My Door? Who's at my Door, I say?

Hot. *Old Forty One,* I'faith.

Bell. I cannot have an answer—Sirrah—who's at my Door[111]?

Les répliques de Hothead font référence à la fois à l'Interrègne et à la crise d'Exclusion, dont le souvenir est encore frais lorsque la pièce est représentée pour la première fois en 1685. Les références à 1641 associent Hothead au camp royaliste, dont l'un des cris de ralliement durant la crise d'Exclusion était « 1641 is come again »[112]. Mais si les références sont assez évidentes, le contexte dans lequel elles apparaissent tend à désamorcer leur importance dans l'économie de la pièce. Les mentions du Parlement croupion et de 1641 avec lesquelles Hothead répond aux questions de Bellguard paraissent complètement fantaisistes, relevant plus de l'obsession comique que d'un véritable discours qui pourrait orienter la réception de la pièce. Comme Shadwell et Dryden, Crowne semble ouvrir la porte à une interprétation topique de sa pièce, tout en la décrédibilisant à travers l'association de termes hautement signifiants à un contexte comique. Le lien entre les pièces et « l'histoire immédiate[113] » anglaise est suggéré sans pour autant être revendiqué ouvertement, car cela aurait pu poser problème vis-à-vis de la censure. Par ce mode de référence synecdochique, les dramaturges du corpus parviennent à associer leurs pièces à une mémoire et une histoire commune à l'ensemble des spectateurs, sans pour autant expliciter la nature de cette relation. Les comédies échappent ainsi au possible écueil d'un discours topique normatif qui pourrait être source de divisions – et donc d'échec potentiel des pièces – face à un public à la condition socioéconomique et aux opinions diverses.

[110] John Crowne, *Sir Courtly Nice: or, It Cannot Be* (Londres : Printed by H. H. Jun. for R. Bently, in Russel-street, Covent-Garden, and Jos. Hindmarsh, at the Golden-Ball over against the Royal Exchange in Cornhill, 1685), 3.1, p. 26.

[111] *Ibid*., 4.1, p. 35.

[112] Paulina Kewes, « Acts of Oblivion, Acts of Remembrance: Rhetoric, Law, and National Memory in Early Restoration England » dans *Ritual, Routine, and Regime: Institutions of Repetition in Euro-American Cultures, 1650-1832*, dir. Lorna Clymer (Toronto : University of Toronto Press, 2006), p. 103.

[113] J'emprunte cette expression à Anne Teulade, qui désigne ainsi la période temporelle qu'un groupe considère comme faisant partie de son époque, c'est-à-dire ce qui, au théâtre, est perçu par le spectateur comme étant en continuité avec son propre monde. Anne Teulade, *Le théâtre de l'interprétation. L'histoire immédiate en scène* (Paris : Classiques Garnier, 2021), p. 27.

IV. L'absence d'instance normative stable

Un dernier mécanisme participant de la plasticité interprétative du corpus est l'absence d'instance normative stable qui permettrait l'établissement d'un discours et de valeurs de référence à l'aune desquels seraient évalués tous les autres. L'analyse des discours l'a montré (*cf. supra* p. 115-121) : le corpus ne met pas en scène de discours religieux dénué d'hypocrisie. La déviation et l'excès qui caractérisent ces discours se mesurent par rapport à une norme, mais cette dernière n'est pas exprimée ouvertement dans les pièces. Aucune norme religieuse positive n'est exprimée, ni par les personnages à dimension religieuse, ni par les *wits* qui leur font face, que Clara Manco qualifie respectivement de « personnages dominés » et « dominants » :

> Si l'on peut constater qu'aucun personnage dominant n'est explicitement associé au puritanisme ou au non-conformisme en général, et que bon nombre affichent sinon un irrespect, du moins une nonchalance de bon aloi vis-à-vis des questions religieuses, il est malaisé d'assigner à ces personnages une identité religieuse positive, par exemple l'anglicanisme, alors que leurs contreparties dominées ont souvent une obédience très précise. Les pièces semblent maintenir sur cette question un flou stratégique, une ambiguïté volontaire, et l'adhésion à telle ou telle doctrine ne peut être déduite que par hypothèse, par défaut et, en définitive, sans certitude aucune[114].

Dès lors, la norme de conformité à laquelle semblent s'opposer les personnages religieux mis en scène dépend principalement des spectateurs eux-mêmes, qui se voient offrir une latitude interprétative étendue.

La comparaison entre les pièces du corpus et certaines de leurs sources, en particulier moliéresques, met en évidence ce fonctionnement caractéristique du corpus restreint, qui semble exacerber la polyphonie constitutive du genre dramatique. Là où *Tartuffe* ou *Le Médecin malgré lui* présentent chacune une figure de raisonneur dont l'*ethos* d'« honnête homme » offre un contrepoint sensé au ridicule d'Argan, Orgon et des faux dévots et médecins qui les manipulent, les pièces de la Restauration semblent le plus souvent laisser libre cours aux discours déraisonnables de leurs protagonistes. De même, à l'exception de *Tartuffe*, les pièces du corpus restreint ne comportent pas de personnage de serviteur détenteur de la « sagesse sans fard du peuple[115] » selon l'expression de Paul Bénichou et dont le rationalisme s'opposerait à la radicalité hypocrite des dévots. Dans *Sir Courtly Nice*, les discours de Hothead et Testimony ne sont pas confrontés à un contre-discours remettant en question leur perception des choses.

[114] Clara Manco, « "In Earnest or Jest" : rire, pouvoir et politique dans les Comédies de la Restauration (1660-1688) » (Thèse de doctorat, Sorbonne université, 2020), p. 211.
[115] Paul Bénichou, *Morales du grand siècle* (Paris : Gallimard, 1988), p. 263.

Les autres personnages se contentent de les observer discourir en se moquant d'eux (Leonora et Violante dans 1.1, par exemple), ou tentent de couper court à leurs élucubrations pour les encourager à se concentrer sur l'intrigue principale de la comédie (Bellguard dans 3.1), qui n'a *a priori* pas grand-chose à voir avec la question religieuse. Le discours de Hothead et Testimony est traité comme déraisonnable et ridicule par les autres personnages, mais il n'est jamais explicité *pourquoi* il est considéré comme tel. Aucun contre-modèle n'est proposé. De même, dans *The Spanish Fryar*, la plupart des répliques contestant l'autorité du discours de Frère Dominic tiennent plus du bon mot ironique que d'un véritable contre-discours :

> Dom.
> to *Elvira*,
> What was the reason that I found you upon your Knees, in that unseemly posture?
> Gom.
> (Aside.)
> O horrible! to find a woman upon her Knees, he says, is an unseemly posture; there's a Priest for you.

Si ce type d'aparté encourage le public à adopter une posture de distance vis-à-vis des figures d'hypocrites religieux, il n'offre cependant pas de modèle positif qui puisse faire office d'instance normative, d'autant plus que Gomez est un vieux barbon avaricieux et cocu à la masculinité défaillante (son mariage avec Elvira n'a pas été consommé) dont le ridicule rivalise avec celui de Frère Dominic.

La seule exception présente dans le corpus est celle du *Tartuffe* de Medbourne. Ce dernier reste proche de sa source moliéresque ; il garde le personnage de Cléante/Cleanthes, le beau-frère d'Orgon, ainsi que les scènes dans lesquelles Cléante débat de foi, d'hypocrisie et d'excès avec Orgon (1.5 dans les deux pièces et 5.1/V, 2), puis avec Tartuffe (4.1 dans les deux). Mais si Medbourne conserve le personnage du raisonneur, ce n'est pas le cas de toutes les adaptations de Molière sur la scène de la Restauration. Dans *Sir Patient Fancy*, qui adapte *Le Médecin malgré lui* en s'inspirant également de *L'Amour médecin,* de *Monsieur de Pourceaugnac* et des *Femmes savantes*, Behn va jusqu'à supprimer le personnage de Béralde et, par là même, toutes les scènes dans lesquelles celui-ci remet en question la croyance aveugle d'Argan en la médecine et offre un contre-modèle de foi mesurée et rationnelle. Il faut néanmoins noter que là où Argan s'enfonce dans l'illusion à la fin du *Malade imaginaire*, en jouant le rôle principal dans une parodie de cérémonie d'intronisation dans le corps des médecins sans se rendre compte qu'il s'agit d'un simulacre, Sir Patient cesse de croire à la fois en la médecine et en la doctrine puritaine à la fin de la pièce de Behn :

> Sir Pat. I forgive it you, and will turn Spark, they live the merriest lives—keep some City Mistress, go to Court, and hate all Conventicles.
>
> *You see what a fine City Wife can doe*
> *Of the true breed: Instruct her Husband too:*
> *I wish all civil Cuckolds in the Nation,*
> *Would take Example by my Reformation*[116].

La réforme dont se vante Sir Patient doit cependant être nuancée : s'il a ouvert les yeux au sujet de la médecine et du non-conformisme, c'est avant tout par avarice et gloutonnerie ; et il incarne toujours le stéréotype du bourgeois cocu[117]. Sir Patient affirme rejeter tous les conventicules, mais ne précise pas quelles croyances et pratiques religieuses sont désormais les siennes (alors qu'il énumère les pratiques sociales qu'il compte adopter). Le spectre du conformisme anglican plane sur la clôture de la pièce sans être actualisé. Les pratiques et croyances réformées de Sir Patient sont rendues à l'état de supposition.

Conclusion

Les pièces du corpus mettent en place diverses stratégies d'ouverture du sens. En conservant l'ancrage géographique continental de leurs sources, *The Law Against Lovers*, *The Assignation*, *The Libertine* et *The Spanish Fryar* suggèrent l'analogie entre ce qui est représenté sur scène et le Londres contemporain, sans pour autant la rendre explicite, laissant chaque spectateur libre de pousser le parallèle plus ou moins loin. De même, le mode de référence synecdochique adopté par les pièces évoque des évènements historiques récents sans pour autant sortir de la simple suggestion, ce qui confère de nouveau une vaste latitude interprétative au public. Le processus d'adaptation dont sont issues les pièces du corpus semble jouer un rôle central dans ces deux premières stratégies d'ouverture du sens. Les sources employées par les dramaturges leur donnent à travailler une matière culturellement, politiquement et religieusement distante du contexte anglais, avec lequel il ne tient qu'à eux de suggérer un parallèle. Dès lors, les pièces entretiennent une tension permanente entre écart et rapprochement, oscillant tantôt d'un côté, tantôt de l'autre.

[116] Aphra Behn, *Sir Patient Fancy* (Londres : Printed by E. Flesher for Richard Tonson and Jacob Tonson [etc.]., 1678), 5.1, p. 91.
[117] March et Marion-Ferrand, « Du *Malade imaginaire* (1673) à *Sir Patient Fancy* (1678) d'Aphra Behn : Le potentiel réparateur de la scène de médecine dans la comédie de la Restauration anglaise », §19.

Cependant, l'étude des déplacements métaphoriques et de l'absence d'instance normative stable a mis en lumière des décalages importants entre les pièces du corpus et leurs sources, en particulier moliéresques. Là où Molière dénonce ouvertement les croyances erronées et l'hypocrisie de certains de ses personnages par l'intermédiaire de figures de raisonneurs et opère des déplacements métaphoriques afin de camoufler la satire religieuse présente dans certaines de ses pièces, les dramaturges de la Restauration effectuent la démarche inverse. Ils suppriment toute instance normative stable et rendent la satire religieuse explicite, mais l'insèrent dans un écosystème satirique plus vaste.

Le corpus multiplie donc les stratégies d'ouverture du sens : les six pièces jouent des notions de vide, d'écart et d'absence afin de cultiver une plasticité interprétative qui semble fonctionner en partie comme un moyen d'esquiver une potentielle censure. La marge interprétative ménagée par les pièces du corpus permet également de répondre à la contrainte d'un public aux sensibilités variées : elle cultive le consensus en offrant un espace dans lequel des opinions diverses peuvent coexister. Mais si les différentes stratégies d'ouverture du sens mises en place par les pièces du corpus permettent d'enrayer une potentielle division du public, elles ne favorisent pas nécessairement sa cohésion non plus. En se refusant à établir explicitement une norme à laquelle les spectateurs peuvent se référer, les pièces du corpus entretiennent une plasticité interprétative qui encourage chaque spectateur à construire son propre sens. C'est en permettant au dissensus d'exister que les pièces favorisent paradoxalement l'établissement d'un consensus global. Reste à étudier quel impact ces différents processus d'ouverture du sens ont sur le discours satirique et potentiellement irréligieux porté par les pièces du corpus, ce qui sera abordé dans les deux chapitres suivants, qui ont chacun pour objet une préoccupation majeure de la période (et du corpus) : l'hypocrisie religieuse et la montée perçue de l'athéisme.

Chapitre 4
L'hypocrisie religieuse, un *topos* à la portée satirique équivoque

Isa. And this Rogue pretends he has an interest in
me meerly to defeat you: look you, look you where
he stands in ambush, like a Jesuite behind a Quaker,
to see how his design will take.

—John Dryden, *The Wild Gallant* (1669), 3.1, p. 33.

Les premiers chapitres de ce travail ont mis en évidence la prévalence du *topos* de l'hypocrisie dans la représentation des personnages à dimension religieuse et du sujet religieux en général, ainsi que les liens étroits qu'il entretient avec l'art dramatique et la théâtralité. L'hypocrisie apparaît comme un élément constitutif de la caractérisation des personnages à dimension religieuse, dont l'apparence physique, le langage corporel et les discours signifient le décalage entre leur impiété et la conformité extérieure aux préceptes de la religion derrière laquelle ils tentent de la cacher. Si la dissimulation du vice ou de la folie et le processus de dévoilement de l'hypocrisie qui en découle constituent l'essence même de la satire[118], le fait religieux entretient une relation particulière avec la notion d'hypocrisie, qui se manifeste déjà dans la Bible. Dans l'Évangile selon Matthieu, l'affichage ostentatoire (voire la théâtralisation) de la piété est justement présenté comme l'un des principaux écueils dans lesquels le croyant peut tomber :

> Take heed that ye do not your alms before men, to be seen of them: otherwise ye have no reward of your Father which is in heaven.
>
> Therefore when thou doest thine alms, do not sound a trumpet before thee, as the hypocrites do in the synagogues and in the streets, that they may have glory of men. Verily I say unto you, They have their reward.
>
> But when thou doest alms, let not thy left hand know what thy right hand doeth:
>
> That thine alms may be in secret: and thy Father which seeth in secret himself shall reward thee openly.
>
> And when thou prayest, thou shalt not be as the hypocrites are: for they love to pray standing in the synagogues and in the corners of the streets, that they may be seen of men. Verily I say unto you, They have their reward.
>
> But thou, when thou prayest, enter into thy closet, and when thou hast shut thy door, pray to thy Father which is in secret; and thy Father which seeth in secret shall reward thee openly. [...]
>
> Moreover when ye fast, be not, as the hypocrites, of a sad countenance: for they disfigure their faces, that they may appear unto men to fast. Verily I say unto you, They have their reward[119].

La suite de l'évangile présente l'exemple des Pharisiens, dont l'hypocrisie n'a pas seulement pour conséquence de les damner, mais entraîne aussi d'autres croyants à leur perte :

[118] Sophie Duval et Marc Martinez, *La satire : littératures française et anglaise* (Paris : Armand Colin, 2000), p. 184.
[119] Carroll et Prickett, *The Bible. Authorized King James Version with Apocrypha*, Matthew 6, 1-6 et 16.

> But woe unto you, scribes and Pharisees, hypocrites! for ye shut up the kingdom of heaven against men: for ye neither go in yourselves, neither suffer ye them that are entering to go in. [...]
>
> Woe unto you, scribes and Pharisees, hypocrites! for ye compass sea and land to make one proselyte, and when he is made, ye make him twofold more the child of hell than yourselves[120].

Les hypocrites ne sont donc pas seulement des mauvais croyants, mais des figures dangereuses qui menacent l'ensemble de la communauté religieuse. Dès lors, il n'est pas étonnant que l'hypocrisie revienne de façon récurrente dans la caractérisation de doctrines adverses. C'est à partir de la Réforme que l'utilisation polémique du *topos* de l'hypocrisie religieuse se développe. La caractérisation de la doctrine et de l'Église catholiques comme hypocrites constitue un argument de poids en faveur de la Réforme. En présentant l'Église catholique comme une entité frauduleuse dont la doctrine est fondée sur l'idolâtrie et la superstition, les protestants se défendent des accusations d'hérésie et de schisme proférées à leur encontre. Selon Adam Morton, ce type de représentation contribue au développement d'une idéologie anticatholique qui associe l'Église de Rome aux entités sataniques évoquées dans le Livre de l'Apocalypse. Les protestants apparaissent alors comme les défenseurs de la foi véritable face à l'Antéchrist catholique[121]. À la Restauration, le *topos* hautement plastique de l'hypocrisie religieuse est utilisé pour discréditer tous types de doctrines, que ce soit sur un mode sérieux ou humoristique. Dans les *Characters* de Samuel Butler, rédigés entre 1667 et 1669 mais publiés en 1759[122], toutes les dénominations religieuses non-anglicanes sont présentées comme hypocrites et donc potentiellement séditieuses et dangereuses : les hommes de la Cinquième Monarchie sont comparés aux Pharisiens ; l'âme des prêtres catholiques est décrite comme « pourrie par l'hypocrisie » ; les catholiques vénèrent la croix plutôt que le Christ et disent des prières au lieu de prier ; les *ranters* sont des « hypocrites montés à l'envers » ; les fanatiques sont des hypocrites à l'apparence religieuse mais au cœur rempli de vices ; tandis que les presbytériens prétendent se conformer pour mieux pécher en secret[123]. De même, l'imprimé de

[120] *Ibid.*, Matthew 23, 13 et 15.

[121] Adam Morton, « Anti-Catholicism: Catholics, Protestants, and the "Popery" Problem » dans *A Companion to Catholicism and Recusancy in Britain and Ireland*, dir. Robert E. Scully et Angela Ellis (Leiden ; Boston : Brill, 2022), p. 412-413 ; Adam Morton, « Laughing at Hypocrisy: *The Turncoats* (1711), Visual Culture and Dissent in Early Eighteenth-Century England », *Studies in Church History*, 60 (2024) : p. 314.

[122] Hugh de Quehen, « Butler, Samuel (bap. 1613, d. 1680), poet », *Oxford Dictionary of National Biography*, 2004, en ligne, 13 sept. 2024. https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-4204.

[123] « though their Souls be rotten or scabby with Hypocrisy, the Fleece is sure to be sound and orthodox » ; « He is but an *Hypocrite* turned the wrong Side outward ; for, as the one wears his Vices within, and the other without, so when they are counter-changed the *Ranter* becomes an *Hypocrite* and the *Hypocrite* an able *Ranter.* » Samuel Butler, *Characters and Passages from Note-Books*, dir. A. R. Waller (Cambridge : Cambridge University

Roger L'Estrange *The Committee or Popery in Masquerade* (1680) dépeint l'ensemble des non-conformistes comme de faux réformés, en réalité suppôts du Pape, lequel les encourage en français d'un balcon (« courage mes enfans [*sic*] »).



Figure 11 : The Committee or Popery in Masquerade*, gravure imprimée, Royal Collection Trust, Londres*

Le contexte répressif de l'Angleterre de la Restauration dote le *topos* de l'hypocrisie religieuse d'une pertinence particulière lorsqu'il est appliqué aux non-conformistes et aux catholiques, ce qui contribue à expliquer son omniprésence dans les discours et les représentations de l'époque. Persécutés tout au long de la période étudiée, les non-conformistes et les catholiques développent des pratiques de conformité partielle ou de façade qui sont source d'inquiétude pour certains conformistes. Le *topos* de l'hypocrisie religieuse résonne donc avec de véritables pratiques, ce qui renforce son efficacité rhétorique et la fréquence de son emploi. Les accusations d'hypocrisie ne sont cependant pas l'apanage des conformistes : dans les années 1650, le *ranter* Abiezer Coppe accuse les puritains d'être de « faux chrétiens hypocrites obsédés par les apparences mais indifférents à la souffrance des plus démunis[124] », tandis que dans son

Press, 1908), « A Fifth Monarchy Man », « A Popish Priest », « A Catholic », « A Ranter », « A Fanatic », « A Silenc'd Presbyterian ».

[124] « The most notorious of them, Abiezer Coppe, denounced Puritan ministers as unchristian hypocrites, obsessed with outward forms yet indifferent to the sufferings of the poor and needy. » Bernard Capp, « Dissent

ouvrage *Gangraena* (1646), le ministre puritain Thomas Edwards identifie l'hypocrisie comme l'une des dix caractéristiques partagées par les membres des diverses sectes qui naissent au cours de l'Interrègne[125]. En représentant la plupart des personnages à dimension religieuse comme hypocrites, le corpus se fait l'écho des polémiques religieuses qui agitent la période, ainsi que de la plasticité intrinsèque d'un *topos* hérité des Écritures et transposé au gré des évolutions du paysage religieux anglais et européen. Pour Adam Morton, à partir de la crise politique des années 1670, ce type de représentation comique de l'hypocrisie reflète également l'angoisse de la voir dominer la vie publique :

> Ridicule reflected acute concerns about the prevalence of hypocrisy in public life which was a crucial factor in the crisis of politics during the first age of party (c.1678–1714). The public's growing political importance as voters, petitioners and readers was matched by growing worries about its ability to judge fairly in an era of rampant misrepresentation in which swollen volumes of partisan news used shams, cheats and frauds to distort truth to party ends[126].

En plus d'être hautement théâtral comme il a été montré dans le premier chapitre de ce travail, le *topos* de l'hypocrisie religieuse s'inscrit donc dans une longue tradition rhétorique et reflète des polémiques et des préoccupations contemporaines. Dès lors, il ne paraît pas étonnant qu'il soit l'un des éléments centraux de la représentation du fait religieux dans les pièces du corpus et, par là même, de la satire religieuse qui y est déployée.

Mais que désigne précisément la notion de satire religieuse dans le cadre du corpus ? Si les chapitres précédents ont montré que l'hypocrisie religieuse est associée au ridicule et à la négativité à travers des *topoï* et des procédés satiriques traditionnels, la question de l'ampleur de la charge satirique et de ses cibles précises reste en suspens. Dans quelle mesure la représentation dramatique de l'hypocrisie religieuse peut-elle être perçue comme une critique, voire une attaque, envers une cible donnée dans des pièces qui multiplient les ambivalences et les stratégies d'ouverture du sens ? Bien que la satire demeure une entité protéenne qui élude toute tentative de définition ferme, de nombreux critiques ont tenté de déterminer des concepts opérants pour analyser le vaste spectre d'œuvres qui relèvent du genre plus ou moins codifié de la satire, ainsi que celles qui appartiennent à une autre catégorie générique mais adoptent à certains moments le mode satirique, comme le font les pièces du corpus. Dans son ouvrage *The Practice of Satire in England, 1658-1770*, Ashley Marshall livre une étude poussée de la satire

---

Empowered. The Puritan Revolution » dans *The Oxford History of Protestant Dissenting Traditions, Volume I: The Post-Reformation Era, c.1559-c.1689*, dir. John Coffey (Oxford : Oxford University Press, 2020), p. 348 ; Abiezer Coppe, *A Fiery Flying Roll* (Londres, 1650).

[125] Thomas Edwards, *Gangraena* (Londres : Printed by T.R. and E.M. for Ralph Smith, 1646), p. 54.

[126] Morton, « Laughing at Hypocrisy », p. 315.

de plusieurs périodes de la première modernité, notamment de 1660 à 1685 et de 1685 à 1700. Elle pose une définition volontairement large et flexible de la satire comme mode :

> Satire involves some kind of critique and needs a target – that is point one. The critique can be of particular people, of types, of institutions, of modes of behaviour, or of any number of other things; it can be explicit or not. I am deliberately using a milder term than 'attack', which has misleading implications concerning motive, negativity, and the degree of hostility behind the satire. Satire is not only critique, of course, and not all critique is satire. Satire involves an element of critique, but beyond that, it needs something else. Critics have tended to use a formula in which satire equals attack or ridicule plus humor or wit. I would suggest a more open set of formulae, including but not limited to critique plus distortion, critique plus humorous ridicule, or critique plus gratuitousness in motive[127].

La définition donnée par Marshall souligne deux points centraux de l'analyse de la satire : la question de la cible, dont, on le verra, l'identification est tout sauf évidente dans le corpus ; et la question de la nature de la critique formulée par l'entreprise satirique qui, là aussi, s'avère équivoque. La satire implique également une visée correctrice qui la distingue de discours simplement offensifs ou comiques. Cette visée « présuppose l'existence d'un système de valeurs », qui se situe le plus souvent en marge de l'œuvre et nécessite un effort de déchiffrement de la part du spectateur ou du lecteur[128]. Au cours de ce chapitre, il s'agira d'analyser la satire dont est vecteur le *topos* de l'hypocrisie religieuse en étudiant ses cibles, sa virulence et le système de valeurs qu'elle défend, dans le but d'évaluer sa résonance dans le contexte de l'Angleterre du second XVIIe siècle.

I. Cibles et nature de l'entreprise satirique : des phénomènes de démultiplication et d'hybridation

Comédie sociale qui met en scène les mœurs de son époque, la comédie de la Restauration assume sa veine satirique. Dryden et Shadwell, qui figurent parmi les principaux théoriciens de la période, revendiquent le mode satirique adopté par leurs comédies, l'inscrivant dans la tradition horatienne[129] de la comédie comme source à la fois de divertissement et d'instruction.

[127] Ashley Marshall, *The Practice of Satire in England, 1658-1770* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013), p. 3.

[128] Duval et Martinez, *La satire*, p. 186.

[129] « Les poètes veulent ou faire œuvre utile ou donner du plaisir,
ou bien dire à la fois des choses amusantes et instructive.
En tous tes préceptes, sois bref, afin qu'aussitôt énoncés
les esprits docilement comprennent et fidèlement retiennent :
tout le superflu, une fois le cœur plein, déborde et se perd.

Dans la préface de *The Humorists* (1671), Shadwell affiche cette fonction édificatrice de la comédie, venant appuyer théoriquement la déclaration d'intention formulée juste avant dans l'épître dédicatoire, à savoir de « faire de sa pièce une satire contre le vice et la folie[130] » :

> I Confess a Poet ought to do all that he can, decently to please, that so he may instruct. To adorn his Images of *Vertue* so delightfully to affect people with a secret veneration of it in others, and an emulation to practice it in themselves: And to render their Figures of *Vice* and *Folly* so ugly and detestable, to make people hate and despise them, not onely in others, but (if it be possible) in their dear selves. And in this latter I think Comedy more useful than Tragedy; because the Vices and Follies in *Courts* (as they are too tender to be touch'd) so they concern but a few; whereas the Cheats, Villanies, and troublesome Follies, in the common conversation of the World, are of concernment to all the Body of Mankind[131].

La préface constitue une réponse à l'histoire mouvementée de la pièce. *The Humorists* jouit d'une réception mitigée, et Shadwell dut la modifier avant même la première représentation, probablement à la demande du Maître des Délices, car elle « avait offensé[132] ». Loin de renoncer à son entreprise satirique, Shadwell consacre une préface entière à sa défense. De même, dans l'épître dédicatoire de *The Kind Keeper, or, Mr. Limberham* (1680), Dryden revendique lui aussi la fonction édificatrice de sa comédie satirique et se défend d'avoir formulé l'attaque *ad hominem* qui, d'après lui, mena à son échec après seulement trois représentations :

> 'Twas intended for an honest *Satyre* against our crying sin of *Keeping*; how it would have succeeded, I can but guess, for it was permitted to be acted only thrice. [...] *I* will be bold enough to say, that this *Comedy* is of the first Rank of those which I have written, and that Posterity will be of my Opinion. It has nothing of particular *Satyre* in it: for whatsoever may have been pretended by some Criticks in the Town, *I* may safely and solemnly affirm, that no one Character has been drawn from any single man; and that *I* have known so

---

Que les fictions créées pour le plaisir soient au plus près du vrai,
que la fable n'exige pas que l'on croie à tous ses caprices,
n'extraie pas, mangé par une lamie, l'enfant vivant du ventre !
Les centuries âgées blâment ce qui est sans profit moral,
les fiers Ramnès passent leur chemin si le poème est austère :
on rallie tous les suffrages en mêlant l'utile à l'agréable,
en donnant au lecteur du plaisir et tout autant d'instruction. » Horace, *Œuvres complètes*, trad. Danielle Carlès, vol. 1 (France : Publie.net, 2019), Épître aux Pisons ou Art Poétique, v. 333-344

[130] « The Play was intended a Satyr against Vice and Folly ». Thomas Shadwell, *The Humorists* (Londres : Printed for Henry Herringman, at the Sign of the Blew Anchor in the Lower Walk of the New Exchange, 1671), épître dédicatoire.

[131] *Ibid.*, préface.

[132] « This Play (besides the Errors in the writing of it) came upon the Stage with all the disadvantages imaginable: First, I was forced, after I had finish'd it, to blot out the main design of it; finding, that, contrary to my intention, it had given offence ». *Ibid.*

many of the same humour, in every folly which is here expos'd, as may serve to warrant it from a particular Reflection[133].

Dryden effectue une distinction entre la satire *ad hominem*, parfois appelée *lampoon* à la Restauration, et la satire sociale, celle des mœurs, ayant pour cible des pratiques plutôt que des individus précis. Si ces paratextes montrent que le mode satirique doit encore et toujours « lutter pour convaincre de sa légitimité esthétique et morale[134] », ils prouvent que la satire fait partie du vocabulaire théorique des dramaturges du corpus[135], qui l'érigent en principe éthique et esthétique de leurs comédies. Loin de représenter une entreprise punitive qui aurait pour but l'humiliation de quelques cibles particulières, la satire est présentée comme un outil de réforme des mœurs du monde, qui vient donc à l'appui de la fonction correctrice de la comédie. Pourtant, dans l'épilogue de *The Assignation*, Dryden réfute toute lecture satirique de la pièce :

Some have expected from our Bills to day
To find a *Satyre* in our *Poet* 's *Play*. [...]
Yet, if you'll credit what I heard him say,
Our *Poet* meant no Scandal in his *Play*;
His Nuns are good which on the Stage are shown,
And, sure, behind our *Scenes* you'll look for none[136].

L'épilogue constitue une tentative d'apaisement du public, dont Dryden semble redouter la réaction ; à juste titre. À en croire l'épître dédicatoire, le scandale contre lequel l'épilogue tentait de prémunir la pièce éclata bel et bien et la pièce fut un échec (*cf. supra* p. 167-168). De même, le prologue de la comédie anonyme *Rome's Follies, or, The Amorous Fryars* (1681) souligne le danger inhérent à toute entreprise satirique ayant pour cible la religion, y compris lorsqu'elle semble avant tout viser le catholicisme :

'Tis hard adventuring in this giddy Age,
To make a Pope or Fryer grace a Stage. […]
Fye, this is impious, saith a Popish Sire,
Thus to abuse a Churches Holy Fryer.
You Cursed Poet, by what Godly Rule,
Dost thou Religion turn to Ridicule?

[133] John Dryden, *The Kind Keeper, or, Mr. Limberham* (Londres : Printed for R. Bentley, and M. Magnes, in Russel-street in Covent-Garden, 1680), épître dédicatoire.
[134] Duval et Martinez, *La satire*, p. 138.
[135] Dryden va jusqu'à conceptualiser le genre satirique dans *A Discourse Concerning the Original and Progress of Satire*, publié en 1692, s'intéressant aux origines du genre, à son esthétique, ou encore à la question de la moralité du satiriste.
[136] Dryden, *The Assignation, or, Love in a Nunnery*, épilogue.

The truely Ancient Doctrine too below,
Which from the first to th' present Age did flow.
But saith the Poet then, tho no Divine,
Clouds muffle up that Sun which once did shine.
Such Poys'nous Damps of Error deck it round,
Whose stifling Follies doth the World confound.
To soyl what's sacred, he's not such an Elf,
He writes of what hath ridicul'd it self.

Même orientée vers l'ennemi catholique dont les fautes ne sont plus à démontrer selon le prologue, la satire religieuse fait courir un risque à son auteur. À en croire l'épître dédicatoire, *Rome's Follies* ne fut d'ailleurs pas jouée dans l'un des deux théâtres patentés, mais uniquement en privé, chez des personnes de qualité. Comme dans la France de Molière, la satire religieuse présente donc des dangers certains dans l'Angleterre de la Restauration. La censure subie par *The Lancashire Witches* de Shadwell en est un autre exemple : les passages mettant en scène le pasteur hypocrite Smerk sont systématiquement censurés par le Maître des Délices, comme le montre la version imprimée de la pièce dans laquelle les passages censurés pour la scène figurent en italique. Contrairement aux pamphlets satiriques qui circulaient souvent sous forme manuscrite et anonyme et entraînaient ainsi des répercussions moindres sur la carrière de leurs auteurs[137], la nature publique et institutionnelle du théâtre, ainsi que la publication officielle des textes soumise au *Licensing Act* pendant la majorité de la période faisaient courir des risques bien différents aux dramaturges, comme il a été évoqué précédemment (*cf. supra* p. 201-2013). La satire religieuse est d'autant plus risquée qu'elle est souvent interprétée en termes politiques. La figure du *stage puritan* renvoie bien sûr au renversement de la monarchie et aux guerres civiles et, à partir des années 1680, est aussi employée pour faire la satire des *Whigs*, comme le fait Behn dans *The Roundheads*, par exemple. Le motif anticatholique lui aussi trouve des résonances politiques : il a parfois été perçu comme un moyen détourné d'attaquer la cour[138], dont les relations étroites avec la France de Louis XIV et les sympathies catholiques alimentent les tensions de la fin des années 1670 et des années 1680.

Dès lors se pose la question de l'encodage satirique adopté par les pièces du corpus. Les chapitres précédents ont identifié un certain nombre de *topoï* et de procédés traditionnels de la satire qui soulignent la présence d'une véritable veine satirique dans les pièces. Le corpus

[137] Deborah C. Payne, « Comedy, Satire, or Farce? Or the Generic Difficulties of Restoration Dramatic Satire » dans *Cutting Edges: Postmodern Critical Essays on Eighteenth-Century Satire*, dir. James E. Gill (Knoxville : University of Tennessee Press, 1995), p. 15.

[138] George W. Whiting, « Political Satire in London Stage Plays, 1680-83 », *Modern Philology*, 28.1 (1930) : p. 36.

conjugue *topoï* classiques de satire anticléricale, anticatholique et/ou anti-puritaine, comme celui du couvent comme repère de luxure ou du *barrel belly*, avec des tropes typiques de la satire comme le *mundus inversus* ou la mise en scène de l'enfer, héritée de la satire ménippéenne[139]. À ces *topoï* vient s'ajouter toute une série de procédés typiques de la satire : la dégradation systématique des personnages à dimension religieuse à travers des processus de synecdoque, d'hyperbole et de métonymie qui en font des entités grotesques aux vices anatomisés ; l'emploi de noms étiquettes qui participent à la typification des personnages ; la langue jargonnante qui signale la corruption et le pouvoir corrosif des hypocrites ; le bathos qui tourne en ridicule l'horreur des actions des athées libertins ; ou encore la *reductio ad absurdum* qui montre l'absurdité de leur philosophie. Pourtant, pour tous les motifs évoqués ci-dessus et en raison de la nature même du mode, la satire exprimée par les pièces ne se laisse pas aisément déchiffrer. Les pièces du corpus apparaissent comme un exemple radical du désordre, voire du mouvement entropique inhérent au mode satirique selon Sophie Dulac et Marc Martinez. Les *topos* et procédés satiriques présents dans le corpus sont assortis de phénomènes de déstabilisation de la satire, en proie à des processus d'hybridation du rire et de démultiplication des cibles.

1. Répétition et mécanisation du comique : un rire hybride

Instrument privilégié de la satire, le ridicule joue un rôle central dans celle qui est déployée par les pièces du corpus. Dévoilée par les artifices du théâtre, l'hypocrisie des personnages à dimension religieuse, et notamment des dévots puritains et des prêtres catholiques, devient un objet de ridicule, cible de moqueries de la part des autres personnages : « Are not these a ridiculous Couple[140] ? » déclare Leonora alors qu'elle observe l'échange entre Hothead et Testimony, semblant s'adresser tout autant au public qu'à sa complice Violante. Bien que les didascalies n'indiquent pas qu'elles rient ouvertement des frasques des deux extrémistes religieux, Leonora et Violante soulignent à plusieurs reprises le plaisir et l'amusement qu'elles retirent de leurs échanges (« these two must make you sport[141] » ; « their faces, Dresses, Names are jests[142] » ; « These are a pleasant Couple[143] »). En traitant les scènes entre les deux hypocrites religieux comme une pièce dans la pièce dont les *witty heroines* sont les spectatrices

[139] Duval et Martinez, *La satire*, p. 177.
[140] Crowne, *Sir Courtly Nice, or, It Cannot Be*, 1.1, p. 4.
[141] *Ibid*., 1.1, p. 3.
[142] *Ibid.*
[143] *Ibid*., 1.1, p. 5.

au même titre que le public, *Sir Courtly Nice* semble fournir au public un modèle de réception de ces scènes. Comme celui de Leonora et Violante, le rire du public serait de nature caustique, ancré dans un sentiment de supériorité sur les objets de ce rire. Bien qu'il n'y ait aucune certitude quant à la nature du rire – ou plus probablement des rires – des spectateurs de la Restauration face à ces scènes, cette conception du rire comme marque d'antagonisme et de supériorité était répandue à la période moderne. Issue à la fois des traditions antiques et chrétiennes, on la retrouve notamment dans les écrits de Hobbes et Descartes, mais aussi dans le vocabulaire courant :

> [A]ggressive superiority was seen as the most prominent component of laughter for much of the early modern period. The early modern words used to describe this type of laughter were numerous: besides medieval coinages such as 'scoffing', 'jesting', 'mocking' and 'scorning' there were early modern innovations such as 'smirking at' (c.1500), 'railing' (OED, 1507), 'taunting' (OED, 1529), 'deriding' (OED, 1545), 'jeering' (OED, 1553), 'drolling' (OED, 1654; adj, 1623), 'jibing' (a mid-sixteenth-century innovation), 'bantering' (1677), 'ridiculing' (OED, 1680; noun, 1658), 'sneering' (OED, 1680) and 'roasting' (OED, 1710). This inventive profusion of terms underlines how ubiquitous 'superiority' was; how it was growing across the first half of our period as society fractured into groups laughing at each other, necessitating new words to catch all its subtle nuances; and also how, whilst Hobbes and Descartes may be best known for talking about 'superiority' laughter, this type was far from being the preserve of intellectual discourse but was readily and commonly available to all[144].

Tous les spectateurs ne riaient probablement pas devant ces scènes et la nature de ce rire devait varier en fonction des sensibilités, mais l'expression d'un rire d'antagonisme et de supériorité reste une hypothèse de réception crédible devant les scènes qui dévoilent l'hypocrisie et, par là même, le ridicule des figures religieuses.

Mais si le rire de supériorité apparaît comme une réaction plausible, voire probable, face à ces scènes, certaines d'entre elles glissent vers une autre forme de comique, source d'un rire moins mordant. Les scènes de boisson présentes dans *The Spanish Fryar* et *Sir Patient Fancy* de Behn et la scène dans laquelle Tartuffe s'agenouille à répétition dans la pièce de Medbourne, déjà évoquées dans le chapitre 1 (*cf. supra* p. 81-83 et p. 90-91), opèrent un glissement du comique basé sur le dévoilement de l'hypocrisie (par le décalage entre les valeurs associées à la religion et le comportement des figures qui l'incarnent) vers un comique de geste et de répétition qui touche au mécanique, pour reprendre la formulation de Bergson :

[144] Mark Knights et Adam Morton, « Introduction » dans *The Power of Laughter and Satire in Early Modern Britain: Political and Religious Culture, 1500-1820*, dir. Mark Knights et Adam Morton (Woodbridge : The Boydell Press, 2017), p. 3.

> C'est que la vie bien vivante ne devrait pas se répéter. Là où il y a répétition, similitude complète, nous soupçonnons du mécanique fonctionnant derrière le vivant. […] Cet infléchissement de la vie dans la direction de la mécanique est ici la vraie cause du rire[145].

Bien que Bergson attribue aussi une fonction répressive au rire, qui vise selon lui à policer les comportements sociaux à travers l'humiliation[146], le rire provoqué par le comique répétitif et mécanique qui se développe au fil des trois scènes mentionnées diffère du rire de supériorité déjà évoqué. Ce n'est plus seulement le ridicule des hypocrites religieux qui cause le rire, mais aussi le sentiment d'absurdité face à la mécanisation du vivant. Au rire de supériorité viendrait alors se mêler un rire d'incongruité, autre forme de rire qui commence à être théorisée au dix-septième siècle :

> Although the incongruity theory reached maturation in the eighteenth century, it nevertheless had much older roots. 'Incongruous' was itself an early seventeenth-century coinage (OED, 1623), with 'incongruity' shortly preceding it (OED, 1597). Similar meanings were attached to humorous attributes of 'absurd' ('causing amusement or derision', OED, 1716) and 'ludicrous' (OED, 1619 – though in its humorous sense later in the seventeenth century)[147].

Le rire provoqué par ces scènes ne serait alors pas uniquement de nature agonistique mais exprimerait aussi une surprise et un plaisir causés par l'absurdité des comportements représentés sur scène. Attaque satirique et divertissement comique se mêleraient alors au sein d'une même scène. L'articulation entre satire et comique se fait ici sur un mode ambivalent : si le comique est vecteur d'une satire religieuse négative qui attaque et rejette les figures religieuses hypocrites et ridicules du corpus, il nourrit aussi une forme de divertissement plus comique que satirique, qui tendrait à distraire le public de la dimension satirique des pièces. Cette tension entre satire et divertissement innocent n'est pas à entendre en termes exclusifs, mais comme un spectre de réception sur lequel le rire hybride de chaque spectateur présente un équilibre différent entre supériorité et incongruité.

---

[145] Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Quadrige (Paris : Presses Universitaires de France, 2012), p. 26.

[146] « Toute petite société qui se forme au sein de la grande est portée ainsi, par un vague instinct, à inventer un mode de correction et d'assouplissement pour la raideur des habitudes contractées ailleurs et qu'il va falloir modifier. La société proprement dite ne procède pas autrement. Il faut que chacun de ses membres reste attentif à ce qui l'environne, se modèle sur l'entourage, évite enfin de s'enfermer dans son caractère ainsi que dans une tour d'ivoire. Et c'est pourquoi elle fait planer sur chacun, sinon la menace d'une correction, du moins la perspective d'une humiliation qui, pour être légère, n'en est pas moins redoutée. Telle doit être la fonction du rire. Toujours un peu humiliant pour celui qui en est l'objet, le rire est véritablement une espèce de brimade sociale. » *Ibid.*, p. 103.

[147] Knights et Morton, « Introduction », p. 7.

L'hypothèse de Peter Holland mentionnée en conclusion de première partie semblerait donc se confirmer : à la Restauration, si la farce est généralement considérée comme moins subversive que d'autres formes dramatiques et subit moins le poids de la censure, c'est parce qu'elle apparaît souvent comme un simple divertissement. L'analyse que fait Robert D. Hume de la satire dramatique sous Charles II rejoint cette idée d'une tension entre les modes satirique et purement comique, qu'il associe à une réduction de la charge satirique d'une grande partie des comédies de la période :

> Critics may define as they choose to include or exclude, but I suspect that for the Carolean audience a "satiric" play like Shadwell's *The Virtuoso* of 1676 (with its sniping at the Royal Society) was generally taken in a spirit of essentially harmless fun. You may call *A Fond Husband* a satire if you wish, but there is an enormous difference in tone and impact between farcical romps and the few plays that express serious disgust and revulsion at what they show—*The Plain-Dealer*, *Friendship in Fashion*, and *The Princess of Cleve* prominent among them[148].

Pourtant, la farce, avec ses schémas minimaux et fragmentaires et son recours quasi-systématique à la formule du dupeur dupé, s'avère être une forme plus propice au développement de la satire que la comédie régulière, dont le recours à une intrigue de type aristotélicien va à l'encontre de la répétition et de la fragmentation satiriques[149]. L'inclusion de scènes farcesques dans les *comedies of manners* du corpus pourrait alors remplir la double fonction paradoxale de permettre le développement d'une satire religieuse tout en la camouflant derrière une apparence de divertissement grossier. Le mode satirique, en ce qu'il vient se greffer à un genre présentant ses propres principes formels, coexiste avec d'autres modes de fonctionnement qui peuvent altérer son fonctionnement, tout comme il peut imposer certaines caractéristiques à une œuvre qui la font dévier de la norme du genre auquel elle appartient. Veine comique et veine satirique coexistent au sein des comédies du corpus, tout comme veine satirique et veine spectaculaire coexistent dans *The Libertine* (*cf. supra* 176-177). Si la satire peut s'en trouver affectée, comme le montre le phénomène d'hybridation du rire, la comédie (ou la tragédie dans le cas de la pièce de Shadwell) elle aussi en subit les conséquences. L'ambivalence générique des pièces, étudiée dans les deux premiers chapitres de ce travail, semble donc intrinsèquement liée à la présence d'une veine satirique dans les pièces. Certaines des comédies du corpus semblent mettre en place une forme de délimitation de leur part satirique qui participe à la préservation de leur identité générique. Dans *Sir Courtly Nice*, les

[148] Hume, « "Satire" in the Reign of Charles II », p. 360.
[149] Duval et Martinez, *La satire*, p. 244-245.

échanges entre Hothead et Testimony prennent souvent la forme de scènes de théâtre dans le théâtre qui sont observées par les autres personnages. Circonscrites par le regard des personnages-spectateurs, ces scènes semblent parfois se détacher de l'intrigue de la pièce pour constituer une comédie enchâssée, au sein de laquelle la satire religieuse a tout le loisir de se déployer. Dans *The Spanish Fryar*, la figure de Frère Dominic est cantonnée à l'intrigue comique et chassée hors de scène lors de la scène finale, qui voit justement l'unification des deux trames.

La relation entre comédie et mode satirique s'avère donc complexe et donne lieu à une hybridation non seulement du rire des spectateurs, mais aussi de l'identité générique des comédies. Cette coexistence de modes et de genres permet au corpus d'entretenir une incertitude quant à la charge satirique qu'il contient, incertitude encore renforcée par la démultiplication des cibles de la satire et le glissement constant des unes aux autres.

2. Un va-et-vient entre particulier et général[150]

Que les athées libertins de *The Libertine* n'effectuent pas de distinction entre les différentes confessions et les renvoient toutes à une même hypocrisie n'est pas étonnant : la pensée développée dans leurs discours s'oppose à toute croyance ou pratique religieuse dès lors qu'elle enferme l'humanité dans un carcan moral qui l'empêche de suivre ses appétits naturels[151]. Mais *The Libertine* n'est pas la seule pièce du corpus à mettre en scène des discours critiques transconfessionnels. Si Frère Dominic est un vecteur de satire anticatholique qui, par synecdoque, représente l'Église de Rome dans son ensemble[152], plusieurs répliques de *The Spanish Fryar* opèrent un glissement de l'anticatholicisme vers un anticléricalisme généralisé en associant l'hypocrisie religieuse à l'ensemble des ecclésiastiques :

> Lor. This may hit. 'tis more then barely possible: for Fryars have free admittance into every house. This Iacobin, whom I have sent to, is her Confessor; and who can suspect a man of such Reverence for a Pimp? I'll try for once: I'll bribe him high: for commonly none love Money better then they who have made a Vow of Poverty[153].

[150] Cette sous-partie s'appuie sur un article publié dans la revue *XVII-XVIII* en 2022 *:* Alice Marion-Ferrand, « "In the support and favour of our Religion and Liberties"°: interstices et intertextualité dans *The Spanish Fryar; or, the Double Discovery* (1680) de John Dryden » *XVII-XVIII. Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 79 (2022), en ligne, 8 mai 2024. https://journals.openedition.org/1718/10914.

[151] Voir le chapitre 1 (p. 133-139).

[152] Voir le chapitre 1 (p. 65-70).

[153] Dryden, *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery*, 2.3, p. 21.

Et :

> Lor. [...] you see, Madam, 'tis Interest governs all the World: [Friar Dominic] preaches against Sin; why? because he gets by't: he holds his tongue; why? because so much more is bidden for his silence[154].

Ou encore :

> Lor. (Aside.) […] there's no trusting this Fryar's Conscience; he has renounc'd me already more heartily then e'er he did the Devil, and is in a fair way to prosecute me for putting on these Holy Robes: this is the old Church-trick, the Clergy is ever at the bottom of the Plot, but they are wise enough to slip their own Necks out of the Coller, and leave the Laity to be fairly hang'd for it[155]—

À travers ces répliques, ce n'est pas seulement l'hypocrisie de Frère Dominic et, à travers lui, des ordres monacaux et de l'Église catholique qui est dénoncée, mais celle des ecclésiastiques en général. La mention du vœu de pauvreté oriente certes la satire vers l'anticatholicisme, la Réforme ayant critiqué les trois vœux de pauvreté, chasteté et obéissance[156], mais par le prisme très précis de l'anticléricalisme. La satire de l'hypocrisie s'étend ensuite au monde entier, que Lorenzo considère comme étant gouverné par l'intérêt, avant de se recentrer sur l'opposition entre le clergé et le laïcat, qui revient à plusieurs reprises dans la pièce, y compris dans l'épilogue[157]. La référence à la notion de complot renforce encore cette association : la pièce ayant été jouée puis publiée au cœur de la crise d'Exclusion, le mot « plot » évoque inévitablement le complot papiste, dont l'instigateur était un prêtre anglican converti par intérêt au catholicisme et dont les victimes laïques étaient principalement des catholiques, comme John Grove ou Richard Langhorn, qui furent traduits en justice puis exécutés suite aux accusations calomnieuses de Titus Oates[158]. Dans *The Spanish Fryar*, le *topos* de l'hypocrisie religieuse semble donc se faire le vecteur d'une satire équivoque qui vise à la fois le catholicisme, l'Église de Rome et, à travers eux, le cléricalisme sans distinction de confession.

Il est frappant de constater que *The Spanish Fryar*, comme le reste du corpus restreint, ne met pas en scène une figure centrale de la satire anticatholique : celle du jésuite. Ordre missionnaire présent de façon clandestine en Angleterre, la Compagnie de Jésus incarne aux yeux des Anglais le lien avec le continent catholique et la menace de la Contre-Réforme qui

[154] *Ibid*., 3.1, p. 30.
[155] *Ibid*., 3.1, p. 35.
[156] Pierre Gisel et Lucie Kaennel, dir., « Vœux », *Encyclopédie du protestantisme* (Paris : Presses universitaires de France, 2006).
[157] Voir l'analyse qui en est faite dans le chapitre 3 (p. 229-230).
[158] Alan Marshall, « Oates, Titus (1649–1705), informer », *Oxford Dictionary of National Biography*, 2008, en ligne, 18 sept. 2024. http://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-20437.

plane sur les croyants protestants, susceptibles d'être convertis à l'idolâtrie papiste par les manipulations des jésuites[159]. L'implication supposée de Henry Garnet, prêtre supérieur des jésuites entrés en Angleterre, dans la conspiration des Poudres de 1605 associe également la figure du jésuite à la trahison et au complot. Ce sont d'ailleurs les jésuites qui sont désignés par Titus Oates lors de sa dénonciation d'un pseudo-complot papiste en 1678. Au théâtre, cette association informe notamment *A Game at Chess* (1624) de Thomas Middleton, qui livre une satire mordante des Espagnols et des jésuites auxquels les premiers se seraient supposément alliés. Dans le corpus de la Restauration, *The Pragmatical Jesuit New-leven'd* (publiée entre 1660 et 1665 et probablement jamais représentée) de Richard Carpenter met en scène le diable se déguisant en jésuite et commandant tout un groupe de jésuites dont l'hypocrisie n'a d'égal que le ridicule. La pièce se conclut par un énième complot jésuite, qui prend cette fois la forme d'une rébellion en Enfer ayant pour but de renverser Lucifer[160].

D'autres éléments viennent nuancer la portée satirique de *The Spanish Fryar*. Si les exemples donnés plus haut encouragent le spectateur à percevoir dans le *topos* de l'hypocrisie religieuse une critique générale du corps ecclésiastique, d'autres passages suggèrent au contraire que Frère Dominic n'est qu'un exemple malheureux d'un prêtre dévoyé qui ne reflète en rien la norme de son institution. Le dénouement de la pièce en particulier encourage les spectateurs à distinguer Dominic de l'institution ecclésiale :

> Alphon. I have no secular Power to reward the Pains you have taken with my Daughter: But I shall do't by Proxy, Fryar, your Bishop's my Friend, and is too honest to let such as you infect a Cloister[161].

Au prêtre excommunié Dominic est opposée la figure de l'évêque honnête, gardien de la sainteté de l'Église. La métaphore médicale utilisée par Alphonso présente Dominic comme une gangrène qui menace de ronger le corps sain de l'Église de Rome plutôt que comme un symptôme de la corruption de l'ensemble de l'organisme. L'image de l'infection est reprise dans le dénouement de *The Assignation*, où l'abbesse Sophronia libère Lucretia de ses vœux de religieuse en avançant l'argument que si elle demeurait au couvent, son impiété risquerait

[159] Sandrine Parageau, « "Papists Make a Direct Profession of This Shamefull Sin": Denouncing Catholic Ignorance in Seventeenth-Century England » dans *Anti-Catholicism in Britain and Ireland, 1600-2000: Practices, Representations and Ideas*, dir. Claire Gheeraert-Graffeuille et Geraldine Vaughan (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2020), p. 99.

[160] Richard Carpenter, *A New Play Call'd The Pragmatical Jesuit New-leven'd* (Londres : Printed for N. R. and are to be sold at Westminster-Hall and the New-Exchange, &c., *c.* 1660-1665), 5.6, p. 65.

[161] Dryden, *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery*, 5.2, p. 82.

d'infecter le reste des religieuses[162]. *Sir Courtly Nice* aussi présente une instance de réduction de la portée générale de la satire anti-puritaine qui est déployée dans la pièce :

> Test. You are offensive.
> Hot. I will be more. I will watch you Sirrah, and know why my Lord feeds such Rascals.
> Test. I tarry not for his feeding, the Family is a sad Family, and I tarry out of pure Bowels.
> Hot. Out of empty Bowels, which you have a mind to fill, and it may be you may fill other empty bellys, I mean among the Wenches, some of you Godly Rogues play such tricks some times. I'le watch you Sirrah[163].

Alors que dans le reste de la pièce, Hothead n'hésite pas à mettre tous ceux qu'il considère comme des fanatiques dans le même panier et à énoncer des généralités sur les « godly rogues », ici, il prend la peine de nuancer son accusation en la limitant à plusieurs reprises : Testimony pourrait potentiellement (« it may be you may ») être la cause de grossesses que l'on suppose hors-mariage, une situation qui ne concerne que certains puritains (« some of you ») et ne se présente que parfois (« some times »). Enfin, le discours de Cleanthes dans *Tartuffe* 1.5 oppose la véritable dévotion à celle prétendue de Tartuffe et offre un véritable plaidoyer en faveur de la foi sincère qui présente l'hypocrisie de Tartuffe comme une déviance répandue, mais loin d'être majoritaire :

> Clean. We see too many bearing this false stamp.
> But honest hearts desire honest things.
> This age does offer many to our eyes,
> Whose glorious paterns [*sic*] we may safely follow[164].

Certains passages, et notamment le dénouement, des pièces tendent donc à circonscrire leur portée satirique, en les faisant osciller entre une critique de l'hypocrisie religieuse à consonance biblique, qui condamne les faux croyants et les dangers que ces derniers posent à l'institution ecclésiale, et une attaque plus générale qui repose sur un mouvement synecdochique, typique de la satire anticléricale qui se développe à partir de la fin du Moyen-Âge :

> [L]'hypocrisie religieuse avait depuis toujours été combattue par l'Église, soucieuse de dénoncer les serviteurs de Dieu insincères que, selon les Évangiles, le Christ appelait les « faux prophètes ». Toutefois, elle dénonçait non point quelque comportement malfaisant d'individus qui se seraient parés du voile de la religion (car il est facile de les percer à jour et de les chasser), mais une duplicité secrète que seul Dieu est à même de voir. Au sens de l'Église, l'hypocrite est donc celui qui affiche le contraire de ce qu'il ressent

[162] Dryden, *The Assignation, or, Love in a Nunnery*, 5.1, p. 59.
[163] Crowne, *Sir Courtly Nice, or, It Cannot Be*, 1.1, p. 5.
[164] Medbourne, *Tartuffe, or the French Puritan*, 1.5, p. 10.

> dans le cœur, sans même en avoir conscience : il est au plus profond de lui mené par l'intérêt ou « la vaine gloire », mais il tâche toujours de se convaincre lui-même que ses actes sont guidés par la seule dévotion. […] Or depuis la fin du Moyen-Âge la tradition satirique anticléricale, jouant sur la réputation de corruption d'une partie du clergé, s'était autorisé ce discours interne à l'Église pour prétendre que *tous* les hommes d'Église sont des hypocrites[165]

Cette équivocité de la portée satirique des pièces peut s'expliquer en partie par la nature polémique du sujet religieux. Pour reprendre les propos d'Adam Morton : « Laughing at religion itself (as opposed to its hypocritical practitioners) was condemned as a path to atheism[166] ». En utilisant des figures d'hypocrites religieux comme vecteurs de satire et en entretenant une ambivalence quant à la cible de cette satire religieuse, les dramaturges du corpus se prémunissent encore une fois contre de potentielles accusations d'impiété, motif de censure, voire de condamnation. L'équivocité de la portée satirique du corpus peut également être vue comme une conséquence du processus d'adaptation de sources européennes à l'origine des pièces. Pour la plupart issus d'un matériau étranger, souvent d'origine catholique, adapté à la scène anglaise, les hypocrites religieux du corpus restreint constituent un terreau fertile pour cultiver une hybridité confessionnelle qui nourrit l'équivocité de la satire dont ils sont les vecteurs. Cette conséquence du processus d'appropriation est mise en lumière à travers la comparaison avec d'autres pièces du corpus étendu qui ne sont pas des adaptations de sources étrangères et mettent en scène le sujet religieux dans une perspective de satire beaucoup plus topique. Ces pièces donnent naissance à une catégorie de personnage religieux absente du corpus restreint : le puritain bureaucrate.

3. Satire religieuse ou politique ? Le type du puritain bureaucrate

Nombre de comédies des années 1660 représentent de façon plus ou moins littérale la Restauration de la monarchie et, à travers elle, de l'ordre naturel[167]. Parmi ces comédies, plusieurs mettent en scène la chute du régime puritain. Dans *The Rump, or, The Mirrour of the Late Times* (1660, représentée en privé) de John Tatham, le spectateur suit les affrontements intrinsèques de divers puritains avides de pouvoir suite à la chute du Protectorat de Richard Cromwell en octobre 1659, qui se voient interrompus par l'arrivée des troupes du général Philagathus (nom dont l'étymologie signifie « qui aime le bien »), incarnation fictionnelle du

[165] Molière, *Le Tartuffe, ou l'Imposteur*, p. 367-1368.
[166] Morton, « Laughing at Hypocrisy », p. 335-336.
[167] Hughes, *English Drama, 1660-1700*, p. 30.

général Monck. *The Committee* (1662) de Robert Howard, quant à elle, met en scène deux Cavaliers s'étant vu confisquer leurs terres par les puritains, menés par le couple des Days. D'autres comédies encore comme *Cutter of Coleman-Street* (1661) d'Abraham Cowley, *The Cheats* (1663) de John Wilson ou *The Old Troop, or, Monsieur Raggou* (1664) s'attaquent aux thèmes de l'usurpation et de la restauration en plaçant leur intrigue pendant l'Interrègne[168].

Dans *The Rump* comme dans *The Committee*, les puritains sont présentés comme des antagonistes hypocrites et ridicules incapables de gouverner. Le dénouement des pièces voit la restauration de la monarchie par les royalistes et, à travers elle, d'un ordre politique et social présenté comme naturel. Les deux pièces mobilisent l'imaginaire et le vocabulaire du carnaval pour représenter l'Interrègne puritain, qui se voit relégué au rang de court interlude dont la réversibilité ne fait aucun doute. Dans *The Committee*, la chanson chantée par les Cavaliers dans l'acte 4 présente l'Interrègne comme un monde à l'envers dans lequel la hiérarchie sociale est subvertie :

> NOW the Vail is pull'd off, and this pitiful Nation
> Too late see the gull of a Kirk-Reformation,
> How all things that shou'd be
> Are turn'd tupsie turvy;
> The Freedom we have,
> Our Prince made a Slave,
> And the Masters must now turn the Waiters[169].

Dans *The Rump,* ce renversement carnavalesque de la hiérarchie sociale se retrouve dans plusieurs scènes. Dans 2.1, les femmes des baronnets ayant obtenu leurs titres de chevaliers d'Oliver ou Richard Cromwell décident de faire elles-mêmes leurs maris chevaliers lorsqu'elles apprennent que les Cromwell n'étaient pas habilités à conférer ce titre, puisqu'eux-mêmes n'étaient pas chevaliers. Dans 3.1, les serviteurs critiquent allègrement la corruption de leurs maîtres membres du comité, tandis que dans 4.1, Lady Bertlam dicte à son mari la marche à suivre afin de conserver le pouvoir, affirmant une ascendance féminine qui se retrouve aussi au sein du couple Days de *The Committee*. Le dénouement de la pièce marque la chute matérielle et sociale plutôt que spirituelle des puritains, qui se voient réduits à l'état de colporteurs et, dans le cas de la servante Prissila, à celui de vendeuse d'oranges[170], une profession associée à la fois

[168] Aparna Dharwadker, « The Comedy of Dispossession », *Studies in Philology*, 95.4 (1998) : p. 412.
[169] Robert Howard, *The Committee* dans *Five New Plays* (Londres : Printed for Henry Herringman, and are to be Sold by R. Bentley, J. Tonson, F. Saunders, and T. Bennet, 1692), 4.1, p. 93.
[170] John Tatham, *The Rump, or, The Mirrour of the Late Times* (Londres : Printed by W. Godbid for R. Bloome, 1660), 5.1, p. 65.

aux théâtres et à la prostitution dans l'Angleterre de la première modernité[171]. Dans *The Rump* et *The Committee*, ce sont non seulement les roturiers puritains qui se voient propulsés en haut de l'échelle sociale, mais les femmes et les serviteurs qui prennent l'ascendant sur leurs maris et leurs maîtres. Cette inversion est particulièrement évidente dans *The Rump*, où les différents prétendants au pouvoir sont sous le joug de leurs épouses ambitieuses et jalouses. Les chamailleries entre Lady Bertlam (verlan du général Lambert), Lady Woodfleet (verlan de Charles Fleetwood) et Mrs. Cromwell occupent quasiment l'ensemble des actes 2, 3 et 4. La mise en scène de ces rivalités féminines réduit l'affrontement entre les prétendants au pouvoir à une querelle intestine où les véritables enjeux politiques se voient remplacés par des questions matérielles et superficielles. Tatham reprend ici le motif satirique de l'inversion sexuelle comme marque du désordre politico-religieux de l'Interrègne, fondé sur l'analogie patriarcale entre structure familiale et structure étatique. Motif récurrent dans la littérature pamphlétaire des années 1640 à 1660, l'inversion sexuelle est utilisée par des satiristes de tous bords pour stigmatiser l'ennemi politique[172].

La représentation des puritains donnée par ces pièces s'appuie donc à la fois sur une tradition satirique récente, développée au cours de la période révolutionnaire, et sur une tradition plus ancienne, qui se construit en Angleterre à la fin du XVIIe siècle et forge le stéréotype du bouffon puritain carnavalesque et rebelle[173]. Fortes de cette rencontre, *The Rump* et *The Committee* donnent naissance à un nouveau type de puritain non pas tant caractérisé par sa religion que par son statut politique et social. Les deux comédies font mention de stéréotypes religieux associés aux puritains hypocrites : les Days sont tout de noir vêtus et appellent les membres du comité « brethren » mais n'hésitent pas à les trahir lorsque cela se révèle avantageux[174] ; Lockwhite et Bertlam font l'apologie du parjure ; et les croyances superstitieuses de Lady Bertlam ne se limitent pas au puritanisme puisqu'elle est en outre une adepte de l'astrologie[175]. Mais au-delà de ces quelques traits typiques de la satire anti-puritaine, la caractéristique principale des puritains de *The Committee* et *The Rump* est leur incapacité à gouverner correctement. Ils sont représentés comme des bureaucrates corrompus et

[171] Marion Wynne-Davies, « Orange-Women, Female Spectators, and Roaring Girls: Women and Theater in Early Modern England », *Medieval & Renaissance Drama in England*, 22 (2009) : p. 23.

[172] Claire Gheeraert-Graffeuille, « Inversion sexuelle et monde à l'envers dans la littérature pamphlétaire de la Révolution anglaise (1640-1660) », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 47.1 (1998) : p. 135.

[173] Robert Hornback, « Staging Puritanism in the Early 1590s: The Carnivalesque, Rebellious Clown as Anti-Puritan Stereotype », *Renaissance and Reformation*, 36.3 (2000) : p. 31-67.

[174] Howard, *The Committee*, 2.1, p. 71.

[175] Tatham, *The Rump, or, The Mirrour of the Late Times*, 1.1, p. 8 ; 2.1, p. 14 ; 3.1, p. 29-36 ; 2.1, p. 27.

incompétents qui préfèrent offrir des titres et des biens à leurs associés[176] ou, dans le cas des femmes, parler maquillage plutôt que gouverner le pays. La satire anti-puritaine prend alors un tour plus politique que religieux, le *topos* de l'hypocrisie religieuse étant relégué au second plan en faveur de celui du gouvernement incompétent et corrompu. Pour Aparna Dharwadker, ce type de représentation creuse l'écart entre le sujet politique et le sujet religieux en présentant le « puritain au pouvoir » avant tout comme un bureaucrate :

> [T]he primary identity of the Puritan-in-power is not religious but bureaucratic: he is essentially a willing collaborator in a coercive, secularized state machinery that has replaced older institutions of governance[177].

Pour elle, cette reconfiguration politique du stéréotype du puritain est une conséquence du bouleversement politique et social que constitue l'Interrègne :

> However useful they might be as models, the Jacobean city plays of Jonson, Marston, and Middleton cannot encompass the two great movements of the mid-seventeenth century-the ascent of the Puritan to a position of unprecedented political and social power, and the corresponding descent of the royalist into political obscurity, personal danger, and material loss. […] The Restoration playwrights […] view the Puritan Interregnum first and foremost as a radical transformation of the social order. Hence they use the realistic, materialist, satiric, and contemporary "matter" of comedy to recreate the Commonwealth as an unjust and unnatural social and material dispensation. The Puritan characters in these plays are no longer "fools who have gone mad on religion" but the "new gentry" who have unfairly gained access to a style of living entirely beyond their birth and breeding. Equally surprised and corrupted by this social advancement, they also exercise power solely for personal gain. The comedies therefore centralize the experience of royalist dispossession and disempowerment within a sweeping, reductive political critique. Puritan power is shown to be short-lived because it is an illegitimate appropriation of royal authority, and ludicrous because it violates the established social hierarchy. This transformation of political crises into social conflicts centering on class, property, and marriage is the distinctive method of early Restoration political comedy[178].

Le puritain bureaucrate se fait le vecteur d'une satire avant tout sociale et politique, qui s'appuie sur le *topos* de l'hypocrisie religieuse sans pour autant le placer au cœur de l'entreprise satirique. *The Rump* et *The Committee* présentent donc un ancrage topique beaucoup plus évident que celui des pièces du corpus restreint et déploient une satire anti-puritaine dont la cible semble moins équivoque. Les membres corrompus des différents comités sont opposés aux cavaliers héroïques qui rétablissent l'ordre social, politique et moral dans un mouvement qui peut clairement être lu comme une célébration de la Restauration. Le groupe de puritains à

[176] *Ibid*., 3.1, p. 29-36.
[177] Dharwadker, « The Comedy of Dispossession », p. 425.
[178] *Ibid.*, p. 418-19.

la tête du gouvernement pendant l'Interrègne est désigné comme le coupable de ce renversement temporaire, Oliver Cromwell le premier, que Tatham ne prend même pas la peine d'appeler par un autre nom comme il le fait pour Monck ou, dans une moindre mesure, pour Lambert et Fleetwood. En restreignant la cible de la satire au groupe des dirigeants puritains, les deux pièces adoptent une stratégie d'unification similaire à celle mise en place par Charles II dans la Déclaration de Breda puis avec l'*Act of Oblivion*, qui faisaient porter la responsabilité de la guerre civile et du régicide à une poignée de figures gouvernantes, évitant ainsi toute accusation collective qui aurait pu mettre en péril l'unité du pays et la monarchie à peine restaurée[179] :

> Designating a grotesque scapegoat driven by purely materialistic motivations is a convenient way to avoid collective guilt, and for the supporters and passive followers of the Parliamentary cause to join the "right" side by exposing and eliminating elements designated as disruptive[180].

Ces comédies du début de la période sont réadaptées au début des années 1680 : Behn adapte *The Rump* dans *The Roundheads, or, The Good Old Cause* (1681), Thomas Durfey fait de même avec *The Committee* dans *The Royalist* (1682) et la pièce anonyme *Mr. Turbulent* (*c.* 1681) reprend *The Committee*, *Cutter of Coleman-Street* et *The Cheats*. Pour Derek Hughes, ces adaptations font partie d'une vague de comédies à tendance pro-*Tory*[181] dont les accents triomphalistes font écho à la dissolution du Parlement d'Oxford du 28 mars 1681 et à la victoire imminente du camp *tory* dans la Crise d'Exclusion[182]. Mais si ces comédies naissent d'un certain sentiment de victoire *tory*, elles reflètent également l'angoisse populaire de voir l'avènement d'une nouvelle guerre civile et d'un second interrègne :

> The fear that history would repeat itself, and that the country would be torn apart by another civil war, haunted post-1660 England until (and beyond) the relatively bloodless revolution of 1688-9. Parallels between the recent past and the present were being obsessively drawn: during the Popish Plot and Exclusion

[179] Paulina Kewes, « Acts of Oblivion, Acts of Remembrance: Rhetoric, Law, and National Memory in Early Restoration England », p. 110-113.

[180] Clara Manco, « Comedy and the Politics of Memory », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 78 (2021), en ligne, 19 sept. 2024, §11. https://journals.openedition.org/1718/7084.

[181] Hughes va jusqu'à parler de « propagande *tory* » au sujet de ces pièces : « this clutch of plays represents the first concerted emergence of comedy as Tory propaganda ». Hughes, *English Drama, 1660-1700*, p. 230. Je choisis d'utiliser une expression plus nuancée, qui s'appuie sur une lecture ambivalente d'une partie de ces pièces. Voir par exemple Susan J. Owen, « "Suspect my loyalty when I lose my virtue": Sexual Politics and Party in Aphra Behn's Plays of the Exclusion Crisis », *Studies in English Literature, 1660-1700*, 18.1 (1994) : p. 37-47 ; Manco, « Comedy and the Politics of Memory » ; Marion-Ferrand, « "In the support and favour of our Religion and Liberties"° ».

[182] *Ibid*.

> Crisis the Whigs were accused of aping the seditious politics of the Puritan rebels; Charles II and in due course James II were denounced by their opponents as popish tyrants in the mould of Charles I[183].

Les pièces reprennent et nourrissent l'association entre *Whigs* et Têtes-Rondes caractéristique de la rhétorique anti-exclusionniste. Ce mécanisme est ouvertement revendiqué par Behn dans l'épître dédicatoire de *The Roundheads*, qui présente la pièce comme « un petit miroir des temps récents » :

> [F]earing the Cub of their old Bear of Reformation should be expos'd, to the scorn of the wicked, and dreading (tho but the faint shadow of their own deformity) their Rebellion, Murders, Massacres and Villanies, from 40 upwards, should be Represented for the better undeceiving and informing of the World, flock in a full Assembly with a pious design to Hisse and Rail it as much out of countenance as they would Monarchy, Religion, Laws, and Honesty; throwing the Act of Oblivion in our Teeths, as if that (whose mercy can not make them forget their Old Rebellion) cou'd hinder honest truths from breaking out upon 'em in Edifying Plays, where the Loyal hands ever out-do their venom'd Hisse; a good and happy omen, if Poets maybe allowd for Prophets as of old they were: and tis as easily seen at a new Play how the Royal Interest thrives, as at a City Election, how the good Old Cause is carried on; as a Noble Peer lately said, *Tho' the Tories have got the better of us at the Play, we carried it in the City by many Voyces, God be praysed*[184]*!*

Behn insiste sur la fonction édifiante de sa pièce, qui permet de révéler toute la déloyauté des *Whigs*, funestes héritiers des révolutionnaires des années 1640. Le prologue est même dit par le fantôme d'un puritain de l'Interrègne qui émerge de l'Enfer et se vante d'avoir activement participé aux méfaits qui ont caractérisé la période révolutionnaire :

> I, for all uses in a State was able
> Cou'd Mutiny, cou'd fight, hold forth, and Cobble.
> Your lazy State man, may sometimes direct
> But your small busie knaves the Treason Act[185].

À l'inverse de *The Rump*, le prologue de *The Roundheads* ne désigne pas une poignée de dirigeants comme étant les uniques responsables des bouleversements du milieu du siècle. Il donne une véritable formule de rébellion, insistant particulièrement sur la responsabilité des

[183] Kewes, « Acts of Oblivion, Acts of Remembrance: Rhetoric, Law, and National Memory in Early Restoration England », p. 103.

[184] Aphra Behn, *The Roundheads, or, The Good Old Cause* (Londres : Printed for D. Brown at the Black Swan and Bible without Temple bar and Benskin in St. Brides Church Yard, and H. Rhodes next door to the Bear Tavern neer Bride Lane in Fleetstreet, 1682), épître dédicatoire.

[185] *Ibid*, prologue.

prédicateurs non-conformistes, des témoins et des jurys des procès (en référence au complot papiste) ou encore des pamphlétaires *whigs* dans le retour des troubles des années 1640 :

> Look back on our success in Forty One,
> Was ever braver Villanies carryed on
> Or new ones now more hopefully begun.
> And shall our unsuccess our merit lose
> And make us quit the Glory of our Cause!
> No, Hire new Villains, Rogues without remorse
> And let no Law nor Conscience stop your course.
> Let Polititions [*sic*] order the Confusion
> And let the Saints pay Pious Contribution.
> Pay those that Rail, and those that can delude
> With scribling Nonsence the Loose Multitude.
> Pay well your Witnesses, they may not run
> To the right side and tell who set 'em on
> Pay 'em so well, that they may ne'r Recant
> And so turn Honest meerly out of want.
> Pay Juries that no formal Laws may harm us
> Let Treason be secur'd by Ignoramus.
> Pay Bully Whig, who Loyal writers bang
> And honest Tories in Effigie hang:
> Pay those that burn the Pope to please the fools
> And dayly pay Right Honourable Tooles
> Pay all the Pulpit knaves that Treason brew
> And let the zealous Sisters pay 'em too;
> Justices, bound by Oath, and obligation
> Pay them the utmost price of their Damnation
> Not to disturb our useful Congregation[186].

La rhétorique anti-puritaine et anti-*Whig* du prologue va à l'encontre de la stratégie d'apaisement par la désignation d'un bouc-émissaire mise en place par la couronne au début des années 1660 et reprise dans *The Rump* et *The Committee*. Le prologue tend au contraire à diviser l'ensemble de la société sur l'axe polarisant *Tory* loyal/*Whig* déloyal. Cette généralisation de l'attaque anti-*Whig* exprimée dans le prologue est reflétée dans la pièce par l'ajout d'un personnage qui ne figurait pas dans *The Rump* : le pasteur Ananias Gogle, qui n'appartient pas au type du puritain bureaucrate mais à celui du religieux hypocrite dont les

[186] *Ibid.*

discours faussement dévots sont une source d'amusement pour les autres personnages[187]. La pièce reprend tous les traits caractéristiques de l'hypocrisie religieuse identifiés dans les chapitres précédents. Gogle joue le rôle d'entremetteur entre Lady Desbro et son amant Freeman ; il insiste sur le caractère sacré et l'autorité de son habit ; il répand des croyances superstitieuses en vendant des almanachs ; et peine à cacher ses appétits libidineux, allant jusqu'à palper la poitrine de Lady Desbro dans 3.2. Cette promiscuité est d'ailleurs présentée comme endémique chez les prêtres puritains :

> Ana. Verily, the Sin lyeth in the Scandal; therefore, most of the discreet pious Ladies of the Age, chuse us, upright men, who make a Conscience of a secret, the Laiety being more regardless of their Fame.—In sober sadness, the Place—inviteth, the Creature tempting, and the Spirit very violent within me.
> *Takes and ruffles her.*
> L. Des. Who waits there? —I'm glad you have prov'd your self what I ever thought of all your pack of Knaves.
> An. Ah, Madam! Do not ruine my Reputation; there are Ladies of high Degree in the Commonwealth, to whom we find our selves most comforting; why might not you be one?— for, alas, we are accounted as able men in Ladies Chambers, as in our Pulpits; we serve both Functions[188]—

La pièce étend systématiquement l'hypocrisie de Gogle à l'ensemble de ses coreligionnaires, ne laissant aucun doute quant à la portée générale de la satire anti-puritaine : dans *The Roundheads*, tous les puritains et leurs héritiers *whigs* sont des hypocrites séditieux et dangereux. Ce point de vue se voit encore confirmé par l'épilogue, dans lequel Lady Desbro admoneste les *Whigs* en les désignant du pronom « you » qui ne joue pas sur la rhétorique « we/they » présente dans *The Rump* mais fait peser la suspicion sur l'ensemble du public.

Behn choisit donc de réinjecter des éléments de satire religieuse qui étaient absents de *The Rump*. Pour ce faire, la dramaturge a recours à une figure d'hypocrite religieux qui s'inscrit dans une tradition satirique européenne, héritée de la fin du Moyen-Âge et de la Renaissance. Le prénom d'origine biblique Ananias était d'ailleurs déjà celui d'un des puritains satirisés par Ben Jonson dans *The Alchemist* (1610, publiée en 1612). C'est à travers la figure de l'hypocrite religieux que Behn parvient à exprimer la critique généralisée annoncée par les paratextes. Là où, comme dans *The Rump*, le type du puritain bureaucrate fait avant tout la satire des politiciens (« Let Polititions order the Confusion », dit le prologue), la figure de l'hypocrite religieux permet d'élargir la portée de la satire à l'ensemble des puritains et, à travers eux, des *Whigs*.

[187] Le page de Lady Desbro s'exclame « Oh! Pray Madam hear him preach a little; 'tis the purest sport » lorsque sa maîtresse menace de refuser de laisser entrer Gogle. *Ibid*., 3.2, p. 29.
[188] *Ibid.*

L'utilisation que fait Behn du *topos* de l'hypocrisie religieuse souligne sa tendance à la généralisation, une idée qui se trouve encore renforcée par l'association de Gogle non seulement au puritanisme, mais aussi au catholicisme : dans 3.2, Lady Desbro le qualifie de « Pope of Presbytery ».

4. Un continuum entre puritains et catholiques sur scène[189]

L'expression « Pope of Presbytery » présente dans *The Roundheads* est symptomatique du rapport analogique entre non-conformisme et catholicisme qui se construit au fil du XVIIe siècle, y compris à travers le théâtre. Dès la fin du XVIe siècle, les courants protestants radicaux sont associés au « papisme »[190], terme qui, bien qu'étymologiquement associé au catholicisme, faisait l'objet d'emplois paradoxaux à la Restauration, notamment dans le climat de crise des années 1670-80 :

> [The catch- all label "popery"] had the immediacy of a clarion call and the imprecision of a mirage. "Popery" could mean papal power, or, slightly wider, all Catholic practice, or, stretching beyond Catholicism, episcopacy or any aspect of doctrine and liturgy in any denomination, and, stretching farther still, any belief (religious or otherwise) deemed unreasonable or "superstitious." "Popery" was also used in contradictory ways. […] "Popery" was used by Whigs in the later 17th century to damn Stuart "absolutism" as a "popish" emulation of Louis XIV and an affront to the "Protestantism" of parliamentary liberty, and by Tories who labeled those Whigs "popish" because their drives for parliamentary reform fundamentally undermined the monarchy, as popes had throughout history[191].

L'imprimé *The Committee or Popery in Masquerade* (1680) de L'Estrange mentionné en introduction illustre cette utilisation polémique et rhétorique du terme « papisme » qui crée une équivalence entre le catholicisme et le non-conformisme. L'œuvre associe ouvertement les sectes dissidentes de l'Interrègne et, à travers elles, les *Whigs*, à la figure du Pape, qui apparaît comme un soutien indéfectible des sectes et est décrit comme étant « à moitié puritain » dans l'explication initialement publiée avec l'image. L'imprimé, à travers son titre, souligne également l'importance du *topos* de l'hypocrisie religieuse dans l'association du non-conformisme et du catholicisme. Dans la rhétorique antipapiste, l'hypocrisie religieuse prêtée

[189] Cette sous-partie s'appuie sur un article récemment publié : Alice Marion-Ferrand, « Purging the Past and Gauging the Future: Stage Puritans as Manifestations of Religious Trauma in Restoration Comedies Adapted from European Sources (1660-1689) », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 81 (2024), en ligne, 21 juill. 2025. http://journals.openedition.org.ezpupv.scdi-montpellier.fr/1718/13637.

[190] Jonathan Scott, *England's Troubles: Seventeenth-Century English Political Instability in European Context* (Cambridge : Cambridge University Press, 2000), p. 164.

[191] Morton, « Anti-Catholicism: Catholics, Protestants, and the "Popery" Problem », p. 410.

aux catholiques et aux non-conformistes se traduit par une propension à la dissimulation et au jeu de rôle qui renforce encore l'analogie entre les deux groupes. Derrière les non-conformistes se cache en réalité l'ennemi catholique, dont les intrigues menacent de causer une nouvelle guerre civile, voire un second interrègne. « Il se tient en embuscade, comme un Jésuite derrière un *Quaker*, » écrit Dryden dans *The Wild Gallant*, cité en épigraphe de ce chapitre.

Sur scène, cette association se voit renforcée par les nombreux traits et signes visuels partagés par les figures de l'ecclésiastique catholique et du dévot puritain, principale incarnation du non-conformisme dans le corpus, qui peuvent s'expliquer par leurs origines littéraires communes[192]. L'hypocrisie, l'avarice, la promiscuité sexuelle, l'habit noir et blanc ainsi que la coupe courte partagés par des personnages comme Frère Dominic, Tartuffe (qu'il s'agisse de celui, catholique, de Molière ou de celui, puritain, de Medbourne), Sir Patient et Testimony renforcent le parallèle entre les types dramatiques du catholique et du puritain. Ce parallèle se voit encore accentué par la nature « hantée » de la représentation dramatique, pour reprendre l'expression de Marvin Carlson. Ce dernier insiste notamment sur l'importance de la mémoire associée au corps de l'acteur dans le processus de réception d'une pièce :

> In the operations of traditional theatre, East and West, in which audiences are normally accustomed to relatively stable companies of actors who offer the same plays over and over again, they become accustomed to seeing certain actors appearing again and again in specific roles or in specific types of closely related roles and soon come to associate those actors with those roles or types of roles. Before we too hastily condemn the apparent folly and vanity of an aging actor still playing youthful roles, we must recall that every new performance of these roles will be ghosted by a theatrical recollection of the previous performances, so that audience reception of each new performance is conditioned by inevitable memories of this actor playing similar roles in the past[193].

Lorsqu'Anthony Leigh, connu pour ses rôles comiques, incarne Frère Dominic lors des premières représentations de *The Spanish Fryar* en 1680, son interprétation est hantée par le souvenir de celle qu'il effectue deux ans auparavant, lorsqu'il incarne le puritain Sir Patient Fancy dans la pièce éponyme de Behn[194]. Pour les spectateurs ayant assisté aux deux pièces, la performance de Leigh dans le rôle de Frère Dominic devait raviver le souvenir de Sir Patient, qui en influençait alors la réception, renforçant l'analogie entre catholiques et puritains en

[192] À ce sujet, voir le chapitre 7 (p. 424-435).

[193] Marvin Carlson, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine* (Ann Arbor : University of Michigan Press, 2001), p. 58.

[194] Deborah Payne Fisk, « Leigh, Anthony (d. 1692) », *Oxford Dictionary of National Biography*, 2008, en ligne, 14 sept. 2023. https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-16374.

scène. Dans le corpus, la relation entre figures puritaines et catholiques n'est pas à comprendre en termes d'évolution linéaire ou d'interchangeabilité. Chaque confession reste clairement identifiable ; puritains et catholiques coexistent sur la scène de la Restauration tout au long de la période. Mais dans un contexte où l'association rhétorique et polémique entre non-conformisme et catholicisme est bien établie, les traits caractéristiques, les signes dramatiques et la grammaire comique partagés par les figures puritaines et catholiques du corpus mènent à l'établissement d'un continuum entre ces deux types, chacun invoquant le souvenir de l'autre.

En évoquant le catholicisme à travers le puritanisme et inversement, ce continuum contribue à l'équivocité de la portée satirique des pièces. Le corpus construit un jeu de reflets, d'associations et de glissements qui multiplie les cibles de la satire et met en exergue toute la plasticité du sujet religieux. Transformé en matière de comédie, le fait religieux donne lieu à des représentations au ridicule exacerbé, dont le potentiel corrosif ne fait aucun doute, d'autant qu'elles s'inscrivent dans une tradition satirique européenne qui utilise le *topos* de l'hypocrisie religieuse comme fer de lance d'attaques anticléricales. Mais si ce potentiel corrosif peut donner lieu à des interprétations satiriques des pièces, l'identification des cibles précises de la satire et la perception de son intensité se voient obscurcies par différents phénomènes d'hybridation et de démultiplication. L'encodage satirique des pièces apparaît ainsi difficilement déchiffrable, tout comme l'intention des satiristes. Dryden, Shadwell ou Behn ont beau annoncer avoir pour ambition l'édification des spectateurs dans les paratextes, la structure de leurs pièces ne reflète pas cette affirmation rhétorique. Les contraintes du genre dramatique et de la comédie régulière en particulier compliquent l'établissement de la *persona* du satiriste, caractérisée par le bon sens moral, l'humour et l'esprit critique[195]. L'absence « d'instance énonciative directe et centralisée » caractéristique du théâtre entre en conflit avec la présence d'une telle *persona*. Cette dernière constitue pourtant un élément central non seulement du genre satirique, mais aussi du mode, qui lui aussi « met en place trois actants : la cible, le satiriste et le destinataire[196] ». Mais par quel moyen s'exprime la voix du satiriste dans la comédie ? Duval et Martinez soulignent l'existence de « personnages relais », comme la figure du raisonneur, qui sont porteurs d'une norme morale et fonctionnent comme médiateurs entre la scène et la salle, incarnant « une instance morale extérieure »[197]. Ils soulignent cependant l'incertitude qui entoure toujours le discours de ces « personnages relais », rien ne prouvant qu'ils aient bel et

[195] Duval et Martinez, *La satire*, p. 184.
[196] *Ibid.*
[197] *Ibid.*, p. 214.

bien la caution du dramaturge[198]. La vaste majorité des comédies du corpus va encore plus loin dans la déconstruction de la norme morale, on l'a vu, en supprimant toute instance normative stable. Lorsqu'elle adapte *Le Malade imaginaire* dans *Sir Patient Fancy*, Behn choisit d'ailleurs de supprimer le personnage de Béralde, l'une des plus grandes figures de raisonneur du corpus moliéresque.

Si la veine satirique des comédies apparaît assez clairement, leur(s) cible(s) et l'intention des satiristes demeurent donc source d'incertitude. Lorsqu'il assiste à une représentation de *The Libertine*, le scientifique Robert Hooke ne saisit d'ailleurs pas l'intention satirique morale de la pièce, que Shadwell présente dans les paratextes comme une critique de la tendance immorale et irréligieuse de la *comedy of manners*. Hooke qualifie au contraire *The Libertine* de « pièce vicieuse et athée »[199]. Cette incertitude entourant la satire déployée par le corpus est encore renforcée par les liens particuliers qu'entretiennent le théâtre et le motif de l'hypocrisie. Deux facteurs supplémentaires pourraient nuancer la portée satirique du *topos* de l'hypocrisie religieuse : la nature imperceptible de la véritable dévotion et l'omniprésence de l'hypocrisie dans la comédie de la Restauration.

II. L'hypocrisie, un phénomène indissociable de la religion au théâtre ?

1. « Il n'y en a qu'une vraie » et « quantité de fausses et vaines[200] » : l'impossibilité de représenter la véritable dévotion sur scène

L'hypocrisie religieuse partage les artifices du théâtre : comme les faux dévots et les prêtres impies du corpus, les hypocrites religieux décrits dans Matthieu 6 et 23 affichent leur piété au vu et au su de tous et font de leur dévotion un spectacle destiné avant tout à leurs pairs. La fausse dévotion hypocrite est érigée au rang d'impiété aux conséquences funestes contre laquelle tout bon chrétien doit se prémunir. Mais qu'est-ce que la véritable dévotion ? On l'a vu : le corpus ne met pas en scène de personnage à dimension religieuse sur lequel ne pèse aucun soupçon d'hypocrisie. De même, tous les discours religieux des pièces sont empreints

[198] *Ibid.*, p. 245.
[199] « Atheistical wicked play ». Robinson et Adams, *The Diary of Robert Hooke, 1672-1680*, entrée du 25 juin 1675, p. 166.
[200] François de Sales, « Introduction à la vie dévote » dans *Œuvres*, dir. André Ravier (Paris : Gallimard, 1969), p. 131 ; cité dans Christian Belin, « L'aporie dévote dans *Tartuffe* », *Revue Bossuet*, 14 (2023) : p. 61.

d'hypocrisie et aucun contre-discours ne leur est opposé. Pour David Fletcher, cette absence de représentation positive relève d'un choix de la part des dramaturges :

> Dramatists could have included more examples of honest, decent religious characters to counterbalance the many negative portrayals, and this might have been expected if they themselves held religious beliefs and were not writing with the intention of undermining religion. Since they did not do this, it seems plausible that they did not care about the effect their works were having on religion in general. Their remorseless use of the religious hypocrite in their plays presents an impression of a society that goes beyond Wycherley's evocation of a masquerading age, and shows us instead a profoundly hypocritical one[201].

L'insistance de la plupart des pièces du corpus sur la nature hypocrite des personnages à dimension religieuse et sur le ridicule qui leur est associé semble bien relever d'un choix de la part des dramaturges. Dans *The Spanish Fryar*, Dryden combine un patchwork de sources pour décupler les dimensions comiques et ridicules associées à Frère Dominic (*cf. infra* p. 437-438), tandis que dans *The Law Against Lovers*, Davenant fait le choix opposé, transformant Angelo en faux puritain et supprimant ou réduisant les tirades dans lesquelles le personnage de Shakespeare se justifie à lui-même l'attirance qu'il ressent pour Isabella et révèle toute l'impiété camouflée derrière son apparence dévote (*cf. supra* p. 164). L'absence de figures religieuses dénuées d'hypocrisie, en revanche, pourrait être due à un facteur indépendant de toute volonté dramaturgique : l'impossibilité de représenter la véritable dévotion sur scène. La nature secrète et silencieuse de la véritable dévotion décrite dans Matthieu 6 est notamment développée dans l'*Introduction à la vie dévote* (1609) de François de Sales, dans laquelle il définit la dévotion comme « un vrai amour de Dieu[202] ». Loin de rester confinée à la France, l'*Introduction à la vie dévote* rencontre un succès certain dans le monde chrétien, y compris outre-Manche où elle est traduite dès 1613[203] et republiée plusieurs fois au fil du XVIIe siècle, notamment en 1662[204] et 1673[205]. La véritable dévotion se devant d'être secrète et intérieure, elle devient suspecte dès lors qu'elle peut être perçue, ce qui la rend irreprésentable :

[201] David Fletcher, « 'A Herd of snivelling, grinning Hypocrites': Religious Hypocrisy in Restoration Drama », *Studies in Church History*, 60 (2024) : p. 311.

[202] de Sales, « Introduction à la vie dévote », p. 131 ; cité dans Belin, « L'aporie dévote dans *Tartuffe* », p. 61.

[203] François de Sales, *An Introduction to a Devoute Life Composed in Frenche by the R. Father in God Francis Sales, Bishop of Geneva, and Translated into Englisg* [*sic*]*, by I. Y.* (Douai : Printed by G. Patté for John Heigham, 1613).

[204] François de Sales, *An Introduction to a Devout Life by Francis Sales Bishop and Prince of Geneva* (Paris, 1662).

[205] François de Sales, *An Introduction to a Devout Life* (Dublin : Printed by Benjamin Tooke, Printer to the King's Most Excellent Majesty, And are to be sold by Joseph Wilde, 1673).

> La vraie dévotion est inaccessible ; elle ne peut s'expérimenter que sur un modèle inchoatif, et demeurer en permanence invisible, inaudible, et profondément non-représentable. La vraie dévotion se réduit à un non-lieu[206].

Pour Christian Belin, cette imperceptibilité de la vraie dévotion mène à la remise en question de son existence même :

> La vraie dévotion reste si inaccessible que l'on peut très bien en conclure que la dévotion n'existe pas et qu'il n'y a jamais que des dévotions particulières. Assimilée à l'amour de Dieu, la dévotion reste une aporie. L'échec d'un essentialisme fantasmé se manifeste à travers la diversité prismatique des pratiques dévotionnelles qui reflètent la singularité de chaque courant spirituel. […] Il s'avère impossible en effet de concevoir la dévotion sans mettre en parallèle les contrefaçons de la fausse dévotion. Mais en réalité, le mot porte en lui-même son propre ferment autodestructeur. Le XVIIe siècle a définitivement transformé le syntagme « fausse dévotion » en pléonasme[207].

L'absence de discours dénués d'hypocrisie chez les personnages religieux ou de contre-discours à leur hypocrisie émanant d'autres personnages serait alors un choix par défaut, conséquence de la nature même de la dévotion qui la confine au hors-scène. L'omniprésence du *topos* de l'hypocrisie religieuse dans le corpus peut alors être conçue à la fois comme un outil de satire et comme la conséquence de la nature irreprésentable de la véritable dévotion (si elle existe). Seuls modèles de dévotion représentables, les contrefaçons hypocrites mises en scène dans le corpus seraient alors le reflet déformé et déformant de la pluralité des dévotions particulières. Paradoxalement, l'absence de représentation de la « vraie dévotion » pourrait permettre d'entretenir en creux l'illusion de son existence. La critique des dévotions hypocrites et la mention (et non la représentation) de prêtres et dévots « honnêtes », comme l'évêque qui excommunie Frère Dominic, suggère l'existence de la vraie dévotion, dont l'illusion ne persiste que grâce à son absence de la scène. La seule représentation possible de la véritable dévotion serait alors une représentation en creux, inscrite dans les marges de la représentation conventionnelle. Suggérée mais non figurée, la vraie dévotion devient une entité plastique, capable d'épouser la forme fantasmée par chaque spectateur.

[206] Belin, « L'aporie dévote dans *Tartuffe* », p. 71.
[207] *Ibid.*, p. 67.

2. La comédie de la Restauration, un écosystème de l'hypocrisie

Malgré les nuances apportées à l'idée de choix des dramaturges avancée par Fletcher, je rejoins sa conclusion : la haute société de la Restauration et la comédie qui s'en fait le miroir déformant sont caractérisées par l'hypocrisie dans son sens étymologique de « jeu de rôles ». Pour parler avec Florence March :

> La haute société de la Restauration nourrit avec le théâtre de son époque une relation privilégiée. Fascinée par le phénomène théâtral de l'illusion, elle lui emprunte ses artifices : jeux de rôle, masques et déguisements. Dans le contexte du second XVIIe siècle anglais, la métaphore du théâtre du monde devient donc réalité. Il en découle une contamination des codes social et théâtral qui s'exprime de manière flagrante au théâtre, tant sur la scène que dans la salle[208].

Une question centrale de la comédie de la Restauration est celle de la maîtrise de ces codes sociaux et théâtraux, et en particulier de la *Town*, qui fait figure de « point de repère auquel les différentes classes sociales s'identifient ou s'opposent[209] » dans le Londres et sur la scène de la Restauration. Cette maîtrise sépare les *wits* des autres personnages : capables d'adhérer sans difficulté aux codes sociaux de la *Town*, les *wits* font également montre d'une conscience accrue de l'artificialité de ces codes. Dans *The Man of Mode* (1676) de George Etherege, Harriet, l'une des plus éminentes *wits* de la comédie de la Restauration, porte un regard critique pénétrant sur les codes sociaux de la *Town* qu'elle maîtrise à la perfection alors même qu'elle vient juste de déménager de la campagne à Londres. Elle critique l'affectation de son prétendant Dorimant, pourtant considéré par les autres personnages comme un parangon de *wit* et de naturel :

> Y. Bell. On the contrary, have you not observed something
> Extream delightful in his Wit and Person?
> Har. He's agreeable and pleasant I must own, but he
> Does so much affect being so, he displeases me.
> Y. Bell. Lord Madam, all he does and says, is so easie,
> And so natural.
> Har. Some Mens Verses seem so to the unskilful,
> But labour i'the one, and affectation in the other
> To the Judicious plainly appear.
> Y. Bell. I never heard him accus'd of affectation before[210].

[208] March, *La comédie anglaise après Shakespeare*, p. 15.
[209] *Ibid.*, p. 35.
[210] George Etherege, *The Man of Mode, or, Sr. Fopling Flutter* (Londres : H. Herringman, 1676), 2.3, p. 45.

Dans l'acte 3, scène 1, les codes sociaux sont ouvertement associés aux codes théâtraux. Harriet et Young Bellair jouent une scène de séduction à l'intention de leurs parents, se donnant mutuellement des indications de jeu. Les codes sociaux de la séduction sont décomposés, réduits à une partition jouée par des acteurs dont l'habileté décide de l'efficacité de la manœuvre. Les *wits* ne sont pas caractérisés par l'absence d'hypocrisie et de faux-semblant, bien au contraire. Ce sont des hypocrites qui ont conscience d'évoluer dans un écosystème théâtral et jouent leur rôle à la perfection. La distinction entre les *wits* et les autres personnages, notamment religieux, s'effectue en termes d'habileté de jeu. En un mot, il y a les bons et les mauvais hypocrites. Incapables de maîtriser les codes de sociabilité de la *Town*, de camoufler leurs dérèglements et d'offrir une performance de dévotion qui échappe à la sagacité des autres personnages, les hypocrites religieux sont traités comme des figures profondément ridicules par les pièces. En ce sens, leur statut au sein de l'économie dramatique se rapproche de celui des autres *witwouds* qui s'efforcent de se conformer aux codes sociaux sans y parvenir. Dans l'écosystème fondé sur l'hypocrisie de la comédie de la Restauration, l'hypocrisie religieuse apparaît comme une expression parmi d'autres du jeu de rôle et de la dissimulation inhérents à la vie en société telle que la concevait la haute société londonienne. Ce ne serait alors pas le vice moral de l'hypocrisie religieuse qui serait la cible de l'attaque, mais le manque d'habileté sociale rendant les personnages à dimension religieuse incapables de feindre le naturel. Cette interprétation va dans le sens d'une conception de la *comedy of manners* comme comédie amorale défendue par un certain nombre de critiques[211]. Le système de valeurs implicite suggéré par les dramaturges-satiristes est de nature avant tout sociale, reléguant les considérations morales au second plan. Contrairement à la comédie de Molière par exemple, qui rejette l'hypocrisie au profit du naturel et de l'honnêteté – cultivant ce que Patrick Dandrey appelle une « éthique de l'authenticité, de l'évidence lumineuse, de l'intuition du beau et du bien[212] » – la comédie de la Restauration dissout la dichotomie apparence/nature. Seul subsiste l'ensemble de signes qui compose le code social.

Cette inscription du *topos* de l'hypocrisie religieuse dans un écosystème plus large n'efface cependant pas sa corrélation avec la tradition littéraire de la satire anticléricale et les implications morales et spirituelles dont elle est porteuse. Elle participe, en revanche, du brouillage des frontières entre catégories d'hypocrites évoqué plus haut et pourrait offrir une

[211] Voir par exemple Thomas Hikaru Fujimura, *The Restoration Comedy of Wit* (Princeton : Princeton University Press, 1952) ; Jean Dulck, Jean Hamard, et Anne-Marie Imbert, *Le théâtre anglais de 1660 à 1800* (Paris : Presses Universitaires de France, 1979) ; ou encore March, *La comédie anglaise après Shakespeare*.

[212] Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule* (Paris : Klincksieck, 2002), p. 145.

opportunité au public de relativiser la portée satirique du *topos* de l'hypocrisie religieuse, entretenant ainsi la plasticité interprétative des pièces du corpus. Les prêtres et les dévots sont hypocrites, et alors ? Tout le monde l'est dans la comédie de la Restauration.

Conclusion

Ainsi, la relation étroite entre hypocrisie et comédie de la Restauration participe de la plasticité interprétative du sujet religieux. Comme les signes associés aux espaces-temps religieux étudiés dans le chapitre 2, les signes de l'hypocrisie religieuse se confondent avec les signes dramatiques. Ils font tout autant figure de marqueurs d'une déviance morale et spirituelle que de signes dramatiques qui s'inscrivent dans un écosystème de comédies reposant sur le jeu de rôle et la duplicité. Cette théâtralité exacerbée du *topos* de l'hypocrisie religieuse ne réduit pas nécessairement sa charge satirique, mais se mélange à d'autres effets qui peuvent contribuer à détourner le spectateur d'une interprétation satirique. L'identification de la cible de cette satire s'avère également ardue. Les va-et-vient entre le particulier et le général, la dimension avant tout politique de certains stéréotypes religieux comme celui du puritain bureaucrate et l'association entre figures puritaines et catholiques contribuent à brouiller les pistes. De ce brouillage découlent de multiples possibilités d'interprétation de la dimension satirique des pièces. En proie à des processus d'hybridation du rire, de démultiplication des cibles et d'absence de norme morale due notamment à la greffe du mode satirique sur des comédies principalement régulières, la satire exprimée dans le corpus s'avère particulièrement instable et difficile à décoder.

Plus que le vecteur d'une attaque formelle envers une cible précise, le *topos* de l'hypocrisie religieuse apparaît comme le reflet de l'instabilité et des préoccupations contemporaines, en particulier des tensions religieuses et politiques ainsi que de l'omniprésence des accusations d'hypocrisie dans la rhétorique polémique qui les entoure. La montée des tensions au fil des années 1660 et 1670, qui culmine avec le complot papiste et la crise d'Exclusion, puis la Glorieuse Révolution, est reflétée par les différents choix adaptatifs effectués par les dramaturges du corpus. Là où en 1663, Davenant choisit de réduire l'importance du *topos* de l'hypocrisie religieuse par rapport à ses sources shakespeariennes, Dryden et Crowne effectuent le choix opposé : Dryden développe de façon conséquente la figure de Frère Dominic et son potentiel corrosif, tandis que Crowne crée de toutes pièces les figures de Hothead et Testimony, qu'il vient greffer sur le canevas de *comedia* fourni par *No*

puede ser. Le *topos* de l'hypocrisie religieuse et la satire dont il est le vecteur pourraient alors être vus comme un moyen de répondre (et de faire face) à un contexte de crise religieuse et politique. La fortune de *The Spanish Fryar* tend à encourager cette interprétation : la pièce est l'une des premières à être jouées après la Glorieuse Révolution et la première à laquelle assistent les nouveaux monarques ; et elle est reprise tout au long du XVIIIe siècle, notamment lors des rébellions jacobites de 1715 et 1745, années au cours desquelles elle est jouée pas moins de six fois[213].

Enfin, l'équivocité de la satire religieuse déployée par le corpus pourrait être symptomatique d'une période de rupture épistémologique qui verrait la remise en question de l'ordre établi, y compris la subjugation à l'autorité ecclésiale et la croyance en Dieu :

> It has been said that post-structuralist theory signals a turn in critical thinking from mimesis to semiosis; I believe that a reverse shift occurred at the end of the seventeenth century – that is, from semiosis to mimesis. With the collapse of medieval/Renaissance epistemology, literary art became [...] self-reflexive and semiotic. [...] And particularly does Restoration *satire* become a deconstructive enterprise. Whether verse, drama, or prose, this satire is not concerned to hold up models for emulation. Rather it signals the collapse of all order; it erases all constructs; it exposes as illusory all that we perceive or conceive. [...] There is no comforting, reassuring "I" at the heart of a Restoration satire, no good man of common sense speaking to us and assuring us of our community in the empire of reason[214].

Pour Rose Zimbardo, la satire des années 1660 à 1689 est caractérisée par une instabilité sémiotique qui remet en question la notion d'une réalité unique, stable et cohérente. Elle lit ces années comme la période de transition entre deux *épistémè*, concept emprunté à Foucault qui renvoie aux « processus inconscients » qui déterminent la façon dont une société conçoit et représente la réalité[215]. Au discours littéraire et satirique de la Restauration, qui déconstruit la notion de réalité en insistant sur la nature contingente et conventionnelle des signes qui la constituent, répond un discours rationaliste, qui devient dominant après la Glorieuse Révolution :

> Pointedly antimetaphoric, the new discourse conceives of writing as a second-order construct, referring to, and entirely dependent upon, a first-order empirical realm of things as they are–and, by implication, have always been and will always be: stable, unchanged, unchangeable. The old "discourse of patterning"

[213] Alan Roper et Vinton A. Dearing, dir., « Notes to The Spanish Fryar, or, the Double Discovery » dans *The works of John Dryden,* vol. 14, Oxford Scholarly Editions Online (Berkeley : University of California Press, 2015), en ligne, 4 avr. 2022. https://ezproxy-prd.bodleian.ox.ac.uk/login?url=http://dx.doi.org/10.1093/actrade/9780520075610.book.1.

[214] Rose A. Zimbardo, « At Zero Point: Discourse, Politics, and Satire in Restoration England », *ELH*, 59.4 (1992) : p. 794-795.

[215] Michel Foucault, *Les mots et les choses* (Paris : Gallimard, 1966), p. 391.

> wherein terrestrial signs (things as well as words) exist by analogy to celestial ideas and all signs refer always and inevitably to other signs, revealing by their very nature "that other which is forever absent," has disappeared[216].

Dans cette perspective, la satire religieuse déployée par le corpus pourrait être lue non pas seulement comme une attaque plus ou moins polémique envers divers groupes confessionnels et représentants d'institutions ecclésiales, mais comme une remise en question des fondements révélés de la tradition chrétienne[217], et donc de son autorité et sa légitimité. Appropriés par le théâtre, les signes religieux, au même titre que les codes sociaux, apparaissent comme un ensemble de constructions arbitraires. Plutôt que de signifier par analogie le divin comme dans l'*épistémè* médiévale et renaissante, ils viennent nourrir l'écosystème de l'hypocrisie sur lequel repose la comédie de la Restauration et sont partie prenante du processus de déconstruction qui la caractérise. Seule, la théâtralisation des signes religieux principalement catholiques et non-conformistes pourrait se lire comme une attaque ciblée envers des doctrines et pratiques qui sont rejetées par l'Église d'Angleterre. Mais intégrée à l'écosystème de l'hypocrisie, cette théâtralisation semble participer à un processus de déconstruction plus général, de nature épistémique plus qu'idéologique, comme le souligne Zimbardo. Tout est construction dans la comédie de la Restauration, et la religion, quelle qu'elle soit, ne fait pas exception. Le discours satirique déployé par les comédies du corpus pourrait alors être lu comme essentiellement irréligieux. C'est cette idée que le chapitre 5 a pour but d'explorer : quelles traces d'irréligion peut-on identifier dans le corpus ? En quoi ces pièces reflètent-elles une possible montée de l'athéisme dans l'Angleterre de la Restauration et, le cas échéant, ont pu servir de caisse de résonnance à des idées considérées comme irréligieuses ?

[216] Zimbardo, « At Zero Point », p. 787.

[217] Au sujet de l'interrelation entre révélation et tradition, voir Claude Geffré, « Chapitre V. Esquisse d'une théologie de la Révélation » dans *La révélation*, dir. Emmanuel Levinas *et al*., Collection générale (Bruxelles : Presses universitaires Saint-Louis Bruxelles, 1977), p. 171-205, en ligne, 6 nov. 2024. https://books.openedition.org/pusl/9447.

Chapitre 5

« To call everything into question[218] » : des comédies athées ?

M. W. But are these Stage-playes such lewd things
as you make them?

—John Wilson, *The Cheats* (1663), 1.5, p. 13.

[218] « Sermon III. The Advantages of Religion to Societies » dans *The Works of the Most Reverend Dr. John Tillotson* (Londres : Printed for B. Aylmer, at the Three Pigeons against the Royal Exchange in Cornhill and W. Rogers, at the Sun against St. Dunstan's Church in Fleetstreet, 1696), p. 43.

De nombreux pamphlets, sermons, discours et ouvrages visant à discréditer l'athéisme sont publiés entre 1660 et 1689 : l'évêque Gryffith Williams publie *Truth Vindicated, Against Sacriledge, Atheism, and Prophaneness, and Likewise Against the Common Invaders of the Rights of Kings, and Demonstrating the Vanity of Man in General* en 1666 ; le baronet Charles Wolseley *The Unreasonablenesse of Atheism Made Manifest* en 1669 ; le théologien Ralph Cudworth *The True Intellectual System of The Universe: The First Part; Wherein, All the Reason and Philosophy of Atheism Is Confuted; and Its Impossibility Demonstrated* en 1678 ; le recteur Joshua Bonhome *The Arraignment and Conviction of Atheism, or, An Exact and Clear Demonstration by Natural Arguments, that There Is a God* en 1679 ; le pamphlet *The Counter-Plot, or, The Close Conspiracy of Atheism and Schism Opened and So Defeated and the Doctrine and Duty of Evangelical Obedience or Christian Loyalty Thereby Asserted* est publié anonymement en 1680 par « un veritable membre de l'Église protestante d'Angleterre » ; tout comme le pamphlet *The Atheist Unmasked, or, A Confutation of Such as Deny the Being of a Supream Deity, That Governs Heaven and Earth* est publié anonymement par « une personne d'honneur » en 1685, pour ne citer que quelques exemples. De même, des traces de sermons contre l'athéisme subsistent, certains ayant été publiés[219] et d'autres consignés dans des journaux comme celui de John Evelyn, qui assiste à un sermon dénonçant de façon « honnête et pragmatique » l'athéisme le 11 juillet 1669[220]. La figure de l'athée est également présente dans les *Characters* de Samuel Butler, où elle est caractérisée par l'ignorance et la déraison :

> An Atheist is a bold Disputant, that takes upon him to prove the hardest Negative in the whole World, and from the Impossibility of his Attempt may be justly concluded not to understand it: for he that does not understand so much as the Difficulty of his Undertaking, can know nothing else of it; and he, that will venture to comprehend that, which is not within his reach, does not know so far as his own Latitude, much less the Extent of that which lies beyond it[221].

[219] Pour ne citer que quelques exemples : Ignatius Fuller, *Peace and Holiness in Three Sermons upon Several Occasions* (Londres : Printed by Evan Tyler, and Ralph Holt, for R. Royston, Book-Seller to the King's most Excellent Majesty, 1672) ; Edward Stillingfleet, *A Sermon Preached on the Fast-Day, November 13, 1678, at St. Margarets Westminster, before the Honourable House of Commons* (Londres : Printed by Margaret White, for Henry Mortlock at the Ph. St. Paul's Church-Yard, and at the White Hart in Westminster Hall, 1678) ; S. Rich, *A Sermon Preached at Chard, June 21, 1685 before the Right Honourable John Lord Churchhill, and His Majesty's Forces* (Londres : Printed by R. N. for Charles Brome at the Gun in St. Paul's Church-Yard, 1685) ; ou encore le sermon de Tillotson cité dans le titre de ce chapitre.

[220] « The Act sermon was this forenoon preached by Dr. Hall, in St. Mary's, in an honest, practical discourse against atheism ». John Evelyn, *The Diary of John Evelyn*, dir. William Bray, vol. 2 (Londres : J. M. Dent, 1907), entrée du 11 juillet 1669, p. 44.

[221] Samuel Butler, *Characters and Passages from Note-Books*, dir. A. R. Waller (Cambridge : Cambridge University Press, 1908), p. 112.

À la Restauration, l'athéisme est présenté par ses détracteurs comme étant opposé à la raison et à la science, faisant écho à la conception d'une « religion rationnelle » qui se popularise en réaction à l'Interrègne puritain, perçu comme une période de rejet de la raison[222]. L'Église ne se sent pas fatalement menacée par les avancées scientifiques et l'intérêt que leur porte le public :

> At the end of the seventeenth century, in both Catholic and Protestant countries, the relationship between science and religion was marked by a certain ambiguity. Scientific progress aroused considerable interest among the general public, as demonstrated by the birth of a specialist press after the 1660s (in England, *The Philosophical Transactions*; in France the *Journal des savants*; and in Germany the *Acta Eruditorum*). Catholic and Protestant ecclesiastics usually encouraged this curiosity, considering it the best defence against scepticism, atheism, or simple religious indifference, and feeling that the wonders waiting to be discovered could lead only to the Creator. However, there came a moment towards the end of the seventeenth century and the beginning of the next, when the advances in the scientific movement and the honing of new research techniques did not lead quite so obviously towards God. Certain people felt that the prodigious development of the human mind might be sufficient to account for everything[223].

Loin de s'opposer aux enseignements de l'Église, les membres de la *Royal Society*, fondée en 1660, voient en leur travail un moyen de répandre la foi véritable en rendant le pouvoir absolu de Dieu visible aux yeux de chacun. L'évêque Thomas Sprat, qui devient membre de la société en 1663 avec pour mission d'en écrire une histoire qui expliciterait ses objectifs, méthodes et réalisations[224], défend la société contre d'éventuelles accusations d'irréligion, arguant que l'étude des choses matérielles mène naturellement à la croyance en Dieu :

> 'Tis true [the scientist's] *employment* is about *material things*. But this is so far from drawing him to oppose invisible *Beings*, that it rather puts his thoughts into an excellent good capacity to believe them. In every *work* of *Nature* that he handles, he knows that there is not only a gross substance, which presents itself to all mens eies; but an infinit subtilty of *parts*, which come not into the sharpest sense. So that what the *Scripture* relates of the Purity of *God*, of the Spirituality of his *Nature*, and that of *Angels*, and the *Souls* of men, cannot seem incredible to him, when he perceives the numberless particles that move in every mans *Blood*, and the prodigious streams that continually flow unseen from every *Body*: Having found that his own senses have been so far assisted by the *Instruments* of *Art*, he may sooner admit, that his mind ought

[222] Au sujet de la « religion rationnelle » et des débats qui entourent la question de la relation entre raison et religion à la Restauration, voir John Spurr, « "Rational Religion" in Restoration England », *Journal of the History of Ideas*, 49.4 (1988) : p. 563.

[223] Louis Châtellier, « Christianity and the rise of science, 1660-1815 » dans *The Cambridge History of Christianity, Volume 7: Enlightenment, Reawakening and Revolution 1660–1815*, dir. Stewart J. Brown et Timothy Tackett, vol. 7, Cambridge History of Christianity (Cambridge : Cambridge University Press, 2006), p. 255.

[224] John Morgan, « Sprat, Thomas (bap. 1635, d. 1713), bishop of Rochester », *Oxford Dictionary of National Biography*, 2008, en ligne, 10 oct. 2024. https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-26173.

> to be rays'd higher, by a Hevenly light, in those things wherein his *senses* do fall short. If (as the *Apostle* says) the invisible things of *God* are manifested by the visible; then how much stronger Arguments has he for his belief, in the *eternal power*, and *Godhead*, from the vast number of Creatures, that are invisible to others, but are expos'd to his view by the help of his Experiments[225]?

De même, le physicien et chimiste Robert Boyle, l'un des membres fondateurs de la *Royal Society*[226], considère ses recherches comme une forme de mission apostolique contre l'athéisme[227], allant jusqu'à établir un fonds pour encourager les prêtres à prêcher « expressément » contre « les athées, les libertins, les sociniens et les juifs[228] ». Sa répugnance pour l'athéisme le pousse même à embrasser une forme de tolérance envers les non-conformistes et les catholiques : il considère que les chrétiens trinitaires devraient mettre leurs différends de côté et s'unir contre l'ennemi commun que sont les athées[229]. Cette conception fait écho à l'idée selon laquelle ce seraient la Réforme et la multiplication des disputes religieuses qu'elle engendre qui seraient à l'origine de la montée de l'athéisme, une idée avancée à la fois par certains auteurs de la Restauration, Richard Baxter par exemple[230], et des critiques comme David Wootton[231]. Mais si le divin occupe une place bien établie dans les démarches scientifiques de Boyle et de la *Royal Society* telle que Sprat la présente, il n'en va pas de même pour tous les intellectuels de la période. Le besoin que ressentent Boyle et Sprat de justifier la religiosité de la démarche scientifique montre que cette dernière posait déjà question à l'époque. Le long XVIIIe siècle voit une sécularisation progressive de la science, qui

[225] Thomas Sprat, *The History of the Royal-Society of London for the Improving of Natural Knowledge* (Londres : Printed by T. R. for I. Martyn at the Bell without Temple-bar, and I. Allestry at the Rose and Crown in Duck-lane, Printers to the Royal Society, 1667), p. 348-349.

[226] Michael Hunter, « Founder members of the Royal Society (*act*. 1660–1663) », *Oxford Dictionary of National Biography*, 2006, en ligne, 10 oct. 2024. https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-59221.

[227] Châtellier, « Christianity and the rise of science, 1660-1815 », p. 253.

[228] « At the funeral of Mr. Boyle, at St. Martin's, Dr. Burnet, Bishop of Salisbury, preached on Eccles. ii. 26. He concluded with an eulogy due to the deceased, who made God and religion the scope of all his excellent talents in the knowledge of nature, and who had arrived to so high a degree in it, accompanied with such zeal and extraordinary piety, which he showed in the whole course of his life, particularly in his exemplary charity on all occasions,—that he gave £1,000 yearly to the distressed refugees of France and Ireland; was at the charge of translating the Scriptures into the Irish and Indian tongues, and was now promoting a Turkish translation, as he had formerly done of Grotius "on the Truth of the Christian Religion" into Arabic, which he caused to be dispersed in the eastern countries; that he had settled a fund for preachers who should preach expressly against Atheists, Libertines, Socinians, and Jews ». Evelyn, *The Diary of John Evelyn,* vol. 2, entrée du 6 janvier 1692, p. 318-319.

[229] Michael Hunter, « Boyle, Robert (1627–1691), natural philosopher », *Oxford Dictionary of National Biography*, 2015, en ligne, 10 oct. 2024. https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-3137.

[230] Michael Hunter, *Atheists & Atheism Before the Enlightenment* (Cambridge : Cambridge University Press, 2023), p. 13.

[231] « The Reformation, it might be argued, presented people for the first time with the opportunity of choice in matters of religion. Obliged to choose between faiths, some may have realised that they had no faith at all, a realisation they would have been spared had the issue never arisen. » David Wootton, « Unbelief in Early Modern Europe », *History Workshop Journal*, 20.1 (1985) : p. 88.

se détache du divin pour mettre l'individu au centre de ses préoccupations[232]. À la Restauration, si le processus de sécularisation de la science commence à peine, des ouvrages philosophiques amorcent déjà cette remise en question de la place centrale accordée au divin. La philosophie de Hobbes en particulier est souvent interprétée en termes libertins et athées, comme il a été vu lors de l'étude des discours de Don John et ses acolytes dans *The Libertine* (*cf. supra* p. 133-139). La perspective matérialiste développée dans le *Léviathan* contribue à la construction d'un discours qui remet en cause de plus en plus ouvertement les doctrines religieuses[233].

La question de l'athéisme semble donc préoccuper non seulement les ecclésiastiques et théologiens de la Restauration, mais aussi les scientifiques, les intellectuels et les élites sociales. L'idée d'athéisme est suffisamment répandue à la Restauration pour que la figure de l'athée soit traitée comme un type par Butler, au même titre que celles du catholique, du *quaker*, de l'anabaptiste ou de l'hypocrite. Les nombreux textes qui dénoncent l'athéisme et réfutent la logique athée dévoilent l'inquiétude de leurs auteurs vis-à-vis de la montée perçue de l'athéisme. Plusieurs titres de pamphlets font d'ailleurs référence à l'idée d'une montée de l'athéisme dans l'Angleterre de la Restauration : *A Discourse of the Judgments of God Composed for the Present Times Against Atheism and Prophaneness*, publié en 1668 ; ou encore *The Voice of the Nation, or, An Humble Address to the High and Honourable Court of Parliament for Their Just Severity to Repress the Growing Boldness of Atheism and Profaneness in the Land*, publié en 1675. Ce dernier pamphlet s'adresse au parlement, qui rédige plusieurs propositions de loi contre l'irréligion, notamment en 1666 et en 1677, lesquelles ne sont toutefois pas adoptées[234]. Le pamphlet salue les tentatives des ecclésiastiques pour ramener les athées sur le droit chemin, mais déplore leur échec et demande à ce que le parlement prenne des mesures pour faire arrêter les athées et les punir.

Mais que désigne exactement le terme « athéisme » à l'époque ? Contrairement à aujourd'hui, au XVIIe siècle, être considéré comme athée ne signifie pas nécessairement rejeter toute croyance en une puissance divine :

> The defining characteristic of an atheist was not that he or she denied the existence of God, but that he or she did not believe in a divine economy of rewards and punishments, in heaven and hell. [...] The term "atheist" was normally employed to refer to people who denied the existence of a law enforced by God– people who either directly denied the existence of a divine providence, or whose actions and belief were taken to imply such a disbelief. The link between atheism and immorality was believed to be so close that

[232] Châtellier, « Christianity and the rise of science, 1660-1815 », p. 261.

[233] Michael Hunter et David Wootton, « Introduction » dans *Atheism from the Reformation to the Enlightenment*, dir. Michael Hunter et David Wootton (Oxford : Clarendon Press, 1992), p. 6.

[234] David Berman, *A History of Atheism in Britain: From Hobbes to Russell* (Londres : Routledge, 1988), p. 48.

> it was almost universally assumed that anyone who denied God's providence must be immoral, and that, for the most part, immoral people were unbelievers–"practical atheists" as they were called–for otherwise fear of punishment would restrain them from evildoing[235].

Plutôt que d'être uniquement associé à une absence de croyance, le terme « athée » est employé pour désigner des personnes dont les croyances apparaissent comme un dévoiement de la véritable foi chrétienne, ce qui inclut les déistes, mais aussi les non-conformistes et les catholiques. L'athéisme, au même titre que le catholicisme ou le non-conformisme, est présenté comme une source de division nationale ainsi qu'un danger pour la monarchie et l'ordre établi. Comme le non-conformisme, il est désigné en termes médicaux, comme une maladie qui gangrène le corps social, religieux et politique anglais :

> WE cannot but acknowledge with our best thankfulness, your Wise and Godly Care to continue, and firmly to establish the Heavenly blessing of PROTESTANT RELIGION among us, and to strengthen this English Monarchy against the pretended Title and the unwearied Attempts of the Papal Tyranny. A greater danger calls now upon your Zeal towards God, and Love to your Countrey, even to put a stop by your Wisdom and Authority, to the growing Disease of Domineering Atheism, and both Actual and Doctrinal Blasphemy[236].

L'athéisme est également parfois associé au « papisme » et est présenté comme une alternative qui sert les mêmes objectifs :

> But in effect it is the old Popish Plot; for it is known that the first Task of the Emissaries of Rome sent into England is to instil into the minds of Protestants the Principles of Popery; and when these will not take, then the Principles of Atheism. The Zeal of Religion being once taken away, these Craftsmen may with little contradiction work their Politick Interest. Which, though it be represented as different from that of Religion, yet it is most evidently true, that the Promoters of Atheism (or they by whom they are acted) are Agents of the Common Enemy of England, the Court of Rome[237].

La notion d'athéisme revêt donc un sens protéen à la Restauration. Comme le « papisme » et l'hypocrisie, l'athéisme fait figure d'élément rhétorique employé dans les polémiques religieuses de la période afin de discréditer un adversaire :

> The quintessence of atheism was believed to be a combination of Epicureanism and Machiavellism: the pursuit of pleasure and power without fear of divine retribution. Given this definition of the term, however, other groups could also be accused of atheism. Protestantism and Catholicism were both believed by their

[235] Wootton, « Unbelief in Early Modern Europe », p. 87.
[236] *The Voice of the Nation, or, An Humble Address to the High and Honourable Court of Parliament for Their Just Severity to Repress the Growing Boldness of Atheism and Profaneness in the Land* (Londres : Printed for Henry Brome, 1675), n. p.
[237] *Ibid.*

> opponents to be tantamount to atheism, so dangerously did they misrepresent God's providence, the one saying that one can do nothing to earn salvation, the other hoping to turn aside the wrath of God with superstitious ceremonies[238].

Les discours, pamphlets et ouvrages mentionnés montrent donc l'inquiétude de leurs auteurs vis-à-vis de l'athéisme. Ils montrent également la plasticité de la notion ainsi que la fonction rhétorique et polémique que servait l'accusation d'athéisme. Ces textes constituent un ensemble de traces négatives ; une supposée conséquence et un miroir déformant de ce qu'ils présentent comme un phénomène prévalent. Se pose alors la question des traces positives d'une potentielle diffusion de l'athéisme dans la société de la Restauration : à quel point les craintes des auteurs cités précédemment étaient-elles fondées ?

L'évaluation du taux d'athéisme dans la population de la Restauration se heurte à deux principaux problèmes : d'une part, la nécessaire circonspection de potentiels athées dans un contexte de criminalisation de l'athéisme, et donc le peu de traces qui en découle, d'autre part, la plasticité du terme, qui couvre un vaste spectre de croyances et de pratiques. Les mœurs dissolues d'une partie de la haute société sont considérées non seulement comme amorales, mais aussi comme irréligieuses par les membres les plus pieux de la société :

> The fear of drifting disbelief which raged from the mid-seventeenth century well into the eighteenth was made all the stronger by the shock administered to the more puritan of consciences by the drift in social mores and standards of behaviour. It was difficult in a Christian society to justify whoring, roguery, trickery and unconscionable display, drunkenness and swearing[239].

L'athéisme servirait de justification *a posteriori* à une conduite immorale, qui permettrait aux pêcheurs de se soustraire aux conséquences de leur actes en réfutant l'existence d'un jugement divin. Comme cela a été évoqué précédemment, il ne serait pas le produit de la raison mais de l'intérêt et de la domination des sens sur l'esprit[240]. Selon ses détracteurs, l'athéisme ne serait pas seulement encouragé par les comportements immoraux, il conduirait à ces derniers naturellement. La relation entre athéisme et immoralité serait alors de nature réversible, voire symbiotique[241]. Cette association entre libertinage de mœurs et athéisme, qui est au cœur de *The Libertine*, encourage à penser que l'athéisme domine la haute société de la Restauration. Tous les *rakes* aux tendances libertines seraient des athées en pratique (« practical atheists »),

[238] Wootton, « Unbelief in Early Modern Europe », p. 86-87.
[239] John Redwood, *Reason, Ridicule and Religion: The Age of Enlightenment in England* (Londres : Thames and Hudson, 1996), p. 12.
[240] Hunter, *Atheists & Atheism Before the Enlightenment*, p. 11-12 et p. 16.
[241] *Ibid.*, p. 16.

notion répandue à l'époque qui désigne des personnes qui prétendent croire en Dieu tout en agissant comme si ce dernier n'existait pas[242]. Il est beaucoup plus difficile, en revanche, de trouver des traces de personnes annonçant clairement ne pas croire en Dieu à la Restauration. L'exemple le plus célèbre est celui de John Wilmot, comte de Rochester, dont le libertinage ne fait aucun doute. Dans le récit que fait l'évêque Gilbert Burnet de la vie de Rochester après son décès en 1680, le comte exprime un vaste scepticisme à l'égard de l'économie divine de la récompense et de la punition et se montre critique à l'encontre des prêtres et de la doctrine de la Révélation[243]. Mais si ces éléments font de Rochester un athée selon la définition contemporaine, son irréligion n'est pas sans ambiguïtés. Le récit de Burnet met en scène le repentir de Rochester sur son lit de mort. Si ce repentir peut sembler une invention de Burnet, les écrits de Rochester entretiennent une certaine ambivalence en matière de foi entre agnosticisme, déisme et liberté de penser qui conçoit la religion comme un ciment social et moral nécessaire à la vie en communauté[244]. De même, Charles Blount, accusé d'athéisme pour ses publications critiques envers l'orthodoxie chrétienne et sa diffusion des idées de Hobbes et Spinoza, nie (ce qui ne surprendra pas) être un athée et la nature précise des opinions religieuses exprimées dans ses écrits demeure sujette à controverse[245]. Seuls deux cas probants de discours qui, sur le vaste spectre de l'athéisme tel qu'il se conçoit à la Restauration, se rapprochent d'un rejet complet de la foi sont identifiés par Michael Hunter dans son étude de l'athéisme à la Restauration : l'étudiant écossais Thomas Aikenhead, exécuté pour blasphème le 8 janvier 1697, et l'intellectuel écossais Archibald Pitcairne, à qui est attribué le manifeste athée *Pitcairneana*[246]. Les traces positives d'une montée de l'athéisme à la Restauration demeurent donc équivoques, d'autant que des cas similaires à ceux d'Aikenhead et Pitcairn sont déjà recensés dans les années 1590, le plus célèbre étant celui du dramaturge Christopher Marlowe[247].

Si les traces de discours athées dans le sens où on entend aujourd'hui le terme demeurent évanescentes à la Restauration, plusieurs indices plaident tout de même en faveur d'une montée de l'athéisme au cours de la période. L'absence de publications ouvertement athées ne constitue

[242] Berman, *A History of Atheism in Britain*, p. 2.

[243] Gilbert Burnet, *Some Passages of the Life and Death of the Right Hon. John, Earl of Rochester Who Died the 26th of July, 1680* (Londres : Printed for Richard Chiswel, at the Rose and Crown in St. Pauls Church-Yard, 1680), p. 53-54 et p. 72.

[244] À ce sujet, voir le chapitre 1 dans Sarah Ellenzweig, *The Fringes of Belief: English Literature, Ancient Heresy, and the Politics of Freethinking, 1660-1760* (Stanford: Stanford University Press, 2008).

[245] Hunter, *Atheists & Atheism Before the Enlightenment*, p. 79 ; Ellenzweig, *The fringes of belief*, p. 46-48.

[246] Voir le chapitre 6 au sujet d'Aikenhead et les chapitres 7 et 8 en ce qui concerne Pitcairne dans Hunter, *Atheists & Atheism Before the Enlightenment*.

[247] Voir *Ibid*, chapitre 2.

pas un frein à la diffusion des idées irréligieuses, laquelle peut passer à la fois par l'oral (ce qui pousse d'ailleurs certains auteurs anti-athées cités précédemment à se méfier des *coffeehouses* et autres lieux sociaux) et par les publications anti-athées elles-mêmes. Selon David Berman, ces publications, en essayant de réfuter ce qu'elles considèrent comme étant des arguments et idées athées, comme celles d'Hobbes dans le *Léviathan*, contribuent à la diffusion de ces idées au sein de la société[248]. Pour peu que les arguments athées soient plus convaincants que la réfutation, les auteurs anti-athées courent le risque d'œuvrer contre leur camp et d'être à l'origine d'une forme de prophétie autoréalisatrice, une idée partagée par Alan Kors au sujet de la France de la même époque[249] ainsi que par Dryden, qui écrit que Cudworth « formule des objections si fortes à l'encontre de l'existence de Dieu et de la Providence que beaucoup pensent que sa contre-argumentation est insuffisante[250] ». Pour certains contemporains, la fonction sociale du lieu théâtral et les relations étroites entre la comédie de la Restauration et la haute société aux tendances libertines manifestes font du spectacle et de la comédie en particulier un medium privilégié d'expression d'idées athées. *The Assignation* est accusée d'être blasphématoire et Dryden déplore la prolifération de dénonciations anti-athées qui s'attaquent aux *wits* dans la préface de la pièce, comme évoqué précédemment (*cf. supra* p. 166-168). Dans l'entrée du 18 octobre 1666 de son journal, John Evelyn explique avoir assisté à la tragédie *Mustapha* du comte d'Orrery mais juge nécessaire de préciser qu'il ne se rend que peu dans les théâtres publics car ce sont des lieux de « liberté athée », qu'il associe à un relâchement des mœurs dû à la présence d'actrices sur scène :

> This night was acted my Lord Broghill's tragedy, called "*Mustapha*," before their Majesties at Court, at which I was present; very seldom going to the public theatres for many reasons now, as they were abused to an atheistical liberty; foul and indecent women now (and never till now) permitted to appear and act, who inflaming several young noblemen and gallants, became their misses, and to some, their wives[251].

Il s'agira dans ce chapitre d'étudier dans quelle mesure les pièces du corpus peuvent être considérées comme un espace d'expression d'idées athées, dans toute la diversité des acceptions du terme à la Restauration. Pour ce faire, quatre points de tension seront analysés et confrontés aux discours contemporains de détracteurs du théâtre : la problématique des références païennes héritées de l'Antiquité ; l'emploi parodique du *topos* littéraire de l'amour

[248] Berman, *A History of Atheism in Britain*, p. 62.
[249] Alan Kors, *Atheism in France, 1650-1729. Volume 1: The Orthodox Sources of Disbelief* (Princeton: Princeton University Press, 1990), p. 81 ; cité dans Hunter, *Atheists & Atheism Before the Enlightenment*, p. 5.
[250] Berman, *A History of Atheism in Britain*, p. 63.
[251] Evelyn, *The Diary of John Evelyn* vol. 2, entrée du 18 octobre 1666, p. 19.

divin ; le questionnement de l'ordre socioreligieux à travers le motif du mariage ; et le développement de réseaux métaphoriques entre théâtre et religion. Il s'agira également d'analyser comment le corpus se fait le reflet des questionnements qui entourent la problématique de l'athéisme à la Restauration et s'insère dans les débats qu'elle suscite.

I. « such Men seek to turn Religion again into Paganism[252] » : la problématique des héritages antiques

Les références chrétiennes et protestantes, comme la notion déjà étudiée de Providence (*cf. supra* p. 184-190), ne sont pas les seules à être mobilisées par les pièces du corpus. Paradoxalement, ces dernières font également appel à des notions profanes qui vont à l'encontre de la théologie calviniste et qui pourraient être considérées comme participant d'un discours irréligieux. Pour les ecclésiastiques et théologiens protestants, les notions de destin et de hasard appartiennent au paganisme et éloignent les croyants de la doctrine protestante et donc de la véritable spiritualité :

> Protestant divines confronted a context in which 'heathenish' concepts of fate and fortune seemed to be disturbingly prevalent. There was a general consensus that the greater part of the laity, learned as well as ignorant and poor, had yet to abandon a vestigial belief in chance, 'haphazard', and luck[253].

Ces notions font non seulement concurrence à la doctrine de la Providence, mais engagent les croyants sur une pente glissante qui risque de les mener à la superstition et l'idolâtrie, notamment à travers la figure de la déesse Fortuna, personnification de la chance dans la mythologie romaine[254]. Croire au hasard revient à lire les évènements du monde comme des accidents plutôt que l'expression de la volonté divine et s'oppose donc directement à la notion de Providence. De même, les notions de destin et de fatalité vont à l'encontre de la logique de punition divine, dans laquelle les épreuves que traversent les croyants ne sont pas dues à une irrémédiable fatalité mais constituent une sanction en réponse à leur conduite immorale[255]. Mais si les théologiens et les ecclésiastiques protestants considèrent les notions profanes de destin,

[252] George Ridpath, *The Stage Condemn'd* (Londres : Printed for Iohn Salusbury, at the Angel in St. Paul's Church-Yard, 1698), p. 83.
[253] Alexandra Walsham, *Providence in Early Modern England* (Oxford : Oxford University Press, 1999), p. 20-21.
[254] *Ibid.*, p. 22.
[255] *Ibid*.

fatalité et hasard incompatibles avec celles de Providence et de châtiment divin, il n'en va pas de même pour les laïcs :

> The pessimism of preachers and ministers was at least in part a function of the unrealistically high standards by which they judged 'sincere' profession of the Protestant faith. In their view, only a small minority, a tiny remnant truly understood the doctrine of providence and applied it to their lives. The rest preferred causal theories which allowed them to save face by finding an external scapegoat for their misfortunes, such as the stars, a local sorceress, or the pagan goddess Fortuna. And rather than submit patiently to the trials which God had predestined them to undergo, they turned to concrete and tangible sources of consolation and relief like white magic and astrology, which were incompatible with Calvinist belief. These tendencies and attitudes were symptoms of residual Catholicism and 'superstition', relics of a religious culture which the reformers regarded it as their foremost duty to remould and eradicate[256].

Les pièces du corpus reflètent cette coexistence de notions appartenant à des systèmes de croyances différents au sein de la culture anglaise de la première modernité. L'intrigue sérieuse de *The Spanish Fryar* met en scène l'opposition entre interprétation profane et protestante des évènements de la pièce :

> Torrismond. A Statue, for a Battel blindly fought
> Where Darkness and Surprise made Conquest cheap!
> Where Virtue borow'd but the Arms of Chance,
> And struck a random blow! 'Twas Fortune's work;
> And Fortune take the praise.
> Bertr. Yet Happiness
> Is the first Fame: Vertue without Success
> Is a fair Picture shown by an ill light:
> But lucky men are Favorites of Heaven:
> And whom should Kings esteem above Heaven's Darlings[257]?

Torrismond voit la défaite de l'armée maure comme une fausse victoire, qui n'est pas due à sa bravoure et son génie militaire mais à un coup du sort qui a permis à son armée de trouver le camp maure par hasard et de l'attaquer de nuit, par surprise, conduisant à la victoire. À cette lecture païenne des évènements, Bertran oppose une perspective chrétienne, dans laquelle le ciel est responsable du succès militaire de Torrismond. Il pourrait paraître étonnant de voir l'usurpateur Bertran, et non l'héritier légitime Torrismond, défendre la perspective chrétienne. Mais la pièce met justement en scène la conversion de Torrismond à la perspective chrétienne

[256] *Ibid.*, p. 31.
[257] Dryden, *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery*, 1.1, p. 8.

et s'achève avec la domination de la Providence sur le destin et le hasard. Avant d'apprendre qu'il est le fils du roi dont le trône a été usurpé par Leonora, Torrismond remet en doute le choix effectué par Dieu de lui donner « une âme de monarque » :

> Torr. […] Good Heav'ns, why gave you me a Monarch's Soul,
> And crusted it with base Plebeian Clay!
> Why gave you me Desires of such extent,
> And such a Span to grasp 'em? Sure my lot
> By some o'er hasty Angel was misplac'd
> In Fate's Eternal Volume[258]!—

La notion de destin coexiste avec celle de divine Providence dans le discours de Torrismond, qui remet en question l'omniscience et la toute-puissance de Dieu en suggérant qu'une erreur aurait été commise. De même, lorsque Torrismond découvre qu'il est le fils du roi prétendument assassiné sur ordre de Leonora alors qu'il vient tout juste d'épouser cette dernière, il accuse le « cruel destin » de lui ôter le bonheur que, comme la fortune, il avait réussi à saisir et déclare que « les bontés que le ciel lui accorde sont en réalité des malédictions »[259]. Incapable de comprendre les intentions de Dieu, Torrismond en vient à douter de la Providence et de la bonté divine. Mais le dénouement de la pièce remet en question la perspective païenne et tragique exprimée dans le discours de Torrismond. Lorsqu'il est révélé que l'ancien roi est encore en vie et que Leonora est donc innocente, les notions de destin et de chance disparaissent du discours des personnages au profit de la bonté et de la toute-puissance du ciel :

> Raym. Heaven guided all to save the Innocent[260].

Et quelques lignes plus loin, en conclusion de la pièce :

> Tor. But let the bold Conspirator beware,
> For Heaven makes Princes its peculiar Care[261].

Le dénouement subordonne les notions de destin et de chance à la volonté divine, qui permet de résoudre la tension tragique au cœur de l'intrigue et contribue ainsi à consolider la nature tragicomique de la pièce. Les perspectives païenne et chrétienne n'apparaissent pas comme concurrentes mais complémentaires dans la pièce de Dryden. Les princes, héros tragiques, y

[258] *Ibid*., 2.2, p. 20.
[259] « there's the utmost Malice of my Fate » ; « Heav'n has giv'n me Blessing for a Curse. » *Ibid*., 4.2, p. 63-64.
[260] *Ibid*., 5.2, p. 82.
[261] *Ibid*., 5.2, p. 83.

sont soumis aux affres du destin, mais ce dernier participe *in fine* de l'économie divine de la Providence qui accorde un souci particulier aux monarques et garantit la fin heureuse de la pièce. Il en va de même dans *The Law Against Lovers*, où les références païennes sont démultipliées par rapport aux sources shakespeariennes. Alors qu'Isabella vient de l'informer de la survie de Claudio qu'il pensait pourtant avoir fait exécuter, le Angelo de Davenant, dépouillé de son masque de puritain, développe la même double perspective que Torrismond, convoquant la notion de destin tout en la subordonnant à l'ordre divin chrétien :

> *Ang*. What may this mean? Virgins so soft as she
> Can never pleasure take in cruelty.
> Heav'n oft in wonders does propitious grow,
> Fortune no faster ebbs than it can flow[262].

Comme dans la pièce de Dryden, c'est le ciel qui est tenu responsable de la suppression de l'obstacle tragique et de la fin heureuse de la pièce. Les notions païennes ne semblent donc pas servir de fins irréligieuses dans *The Spanish Fryar* et *The Law Against Lovers*. Elles rejoignent au contraire le point de vue défendu par Saint Augustin dans sa *Doctrine chrétienne*. Loin de rejeter catégoriquement les cultures des société païennes, il enjoint les chrétiens à s'approprier tout ce qui, dans ces cultures, « est propre à servir la vérité » et n'a pas été créé par les païens mais « tiré des trésors de la divine Providence ». Selon Saint Augustin, les éléments des cultures païennes ne sont pas nécessairement mauvais en eux-mêmes mais mal utilisés. Il appartient aux chrétiens de se les approprier et d'en faire un usage juste[263]. En mobilisant les notions de destin et de hasard tout en les replaçant dans un système chrétien, Dryden semble suivre le précepte d'appropriation énoncé par Saint Augustin tout en honorant les héritages classiques qui informent ses pièces.

Mais si la coexistence entre croyances païennes et protestantes ne pose pas problème dans les deux exemples étudiés précédemment, il n'en va pas de même pour toutes les pièces du corpus. Selon Derek Hughes, *The Assignation* interprète l'ordre cosmique en termes matériels et païens, en attribuant les évènements de la pièce au hasard plutôt qu'à la volonté divine[264]. Il est vrai que contrairement à l'intrigue sérieuse de *The Spanish Fryar*, aucune perspective chrétienne ne vient encadrer la notion de hasard dans *The Assignation*. Le monde de la pièce

[262] Davenant, *The Law Against Lovers*, 5.1, p. 325.
[263] Saint Augustin, « De la doctrine chrétienne » dans *Œuvres complètes*, trad. Jean-Joseph-François Poujoulat et Jean-Baptiste Raulx, vol. IV (Bar-le-Duc : Louis Guérin, 1866), livre 2, chapitre XL.
[264] Derek Hughes, *English Drama, 1660-1700*, p. 128.

est régi par l'amour, conçu en termes charnels, et le hasard, notions sur lesquelles se conclut la pièce :

> Luc. to Fred. I am so fearful,
> That, though I gladly run to your embraces,
> Yet, ventring in the World a second time,
> Methinks I put to Sea in a rough storm,
> With shipwracks round about me.
> Fred. My Dear, be kinder to your self, and me,
> And let not fear fright back our coming joyes;
> For we, at length, stand reconcil'd to fare:
> And now to fear, when to such bliss we move,
> Were not to doubt our Fortune, but our Love[265].

L'image de la navigation sur une mer houleuse est également employée par Leonora dans *The Spanish Fryar* pour parler de son destin[266] et semble ainsi liée à un système de références païennes chez Dryden. L'absence de système de croyance chrétien surplombant les références païennes pourrait être l'une des raisons pour lesquelles *The Assignation* a été taxée d'athéisme. Les origines païennes du théâtre et les références à un système de croyance païen sont d'ailleurs utilisées comme arguments contre le théâtre au cours de la polémique sur la moralité du théâtre déclenchée par la publication de *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage* de Jeremy Collier en 1698. Dans une autre attaque envers le théâtre publiée la même année que le texte de Collier intitulée *The Stage Condemn'd* et généralement attribuée à George Ridpath, les références à des divinités païennes antiques présentes dans les « pièces modernes » sont interprétées comme un outil de prosélytisme anti-chrétien :

> How in our modern Plays in most Addresses, Wishes and Imprecations, the Heathen Deities are brought in, I need not tell you. The Actors swear by God in the singular number, but in their Entire Harangues or Witty Sentences, which they intend shall move most, the Gods are call'd in, and that's the Grace of their part.— The Truth is, such Men seek to turn Religion again into Paganism, and the Stile they use in their respective Speeches about things above, is fitted for that purpose[267].

Cependant, cette coexistence de références païennes et chrétiennes s'inscrit dans une tradition littéraire et culturelle héritée du Moyen-Âge et de la Renaissance qui vise à instaurer une filiation entre l'Angleterre et le monde antique. Au XIIe siècle, Geoffroy de Monmouth écrit

[265] Dryden, *The Assignation, or, Love in a Nunnery*, 5.4, p. 75.
[266] Dryden, *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery*, 3.3, p. 41.
[267] Ridpath, *The Stage Condemn'd*, p. 83.

une histoire des rois de l'île de Bretagne. Le premier, Brutus, arrière-petit-fils d'Énée, fonde la ville de *Troia Nova*, la nouvelle Troie, qui devient Londres. Si le mythe de Brutus et de la fondation du royaume est remis en question par les historiens de la Renaissance, la représentation de Londres comme la nouvelle Troie perdure dans le théâtre des XVIe et XVIIe siècles[268]. Mais si les théâtrophobes[269] rejettent une partie de l'héritage antique, ils s'approprient aussi certaines autorités, dont les arguments peuvent parfois être renversés pour servir à la fois l'attaque et la défense du théâtre[270]. Les théâtrophobes tentent d'inscrire leur critique du théâtre dans un double héritage antique, à la fois patristique et païen, qui fonctionne comme autorité légitimante :

> [N]ot only the Antient Fathers, but even the Heathen Roman Historians, charge the Play-houses with all Manner of Lewdness, and Augustus himself (as I have already said) banished the Stage-Players out of Rome because of the Mischiefs they occasioned. […] [The Stage] is charg'd with the height of Impiety and Vice, superfluous prodigality of Apparel, unlawful disguising of the Sex, and obscene and uncomly postures, not only by the Fathers of the Church, but even by *Ovid, Iuvenal, Horace,* and other Heathen Poets and Historians of those times[271].

L'hétérogénéité de l'héritage antique et sa valeur d'autorité donnent donc lieu à des réappropriations contrastées. Source de prestige et argument en faveur d'une supériorité nationale anglaise, il peut également s'avérer suspect aux yeux des protestants les plus fervents et des détracteurs du théâtre, d'autant plus lorsqu'il n'est pas explicitement rattaché à une perspective chrétienne. Mais si elle a pu être lue comme irréligieuse par certains ecclésiastiques, théologiens ou théâtrophobes, la coexistence entre notions païennes et chrétiennes, y compris au sein du corpus, semble avant tout être un symptôme de la diversité des influences qui informent la culture religieuse et la littérature anglaises de la première modernité.

---

[268] Francesca Rayner et Janice Valls-Russell, « Why Troy Matters: A Dual Perspective » dans *Engaging with Troy: Early Modern and Contemporary Scenes*, dir. Francesca Rayner et Janice Valls-Russell, Transcript 27 (Cambridge : Legenda, 2026), p. 10-14.

[269] Ce terme est emprunté au projet « La haine du théâtre » du LabEx OBVIL (Observatoire de la vie littéraire), porté par François Lecercle et Clotilde Thouret de 2013 à 2018, qui a rassemblé plus de 70 chercheurs français et étrangers autour de la numérisation et de l'exploration du corpus des controverses sur le théâtre en Europe du XVIe au XIXe siècle. Le projet a donné lieu à plusieurs publications, dont deux numéros de la revue *Littératures classiques* : *La haine du théâtre. Controverses européennes sur le spectacle. Vol 1 : Controverses et polémiques*, 98 (2019) et *La haine du théâtre. Controverses européennes sur le spectacle. Vol 2 : Discours et arguments*, 99 (2019). L'historique du projet est disponible à l'adresse suivante : https://obvil.sorbonne-universite.fr/projets/la-haine-du-theatre.

[270] À ce sujet, voir le chapitre III, « L'Antiquité polémique », dans Clotilde Thouret, *Le théâtre réinventé. Défenses de la scène dans l'Europe de la première modernité* (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2019).

[271] Ridpath, *The Stage Condemn'd*, p. 143-145.

II. Parodie du *topos* de l'amour divin

La référence à des notions païennes et, à travers elle, un système de croyance préchrétien n'apparaît donc pas comme fondamentalement irréligieuse dans le corpus. D'autres types de discours, en revanche, présentent un potentiel disruptif non négligeable. Ils ne proviennent pas des personnages à dimension religieuse, dont les discours ont déjà été analysés, mais des *wits*. Ces derniers emploient le vocabulaire, les images et les références religieuses dans des contextes profanes, souvent amoureux, dévoyant ainsi leur sens. L'emploi de métaphores religieuses pour parler d'amour n'est pas irréligieux en lui-même. Hérité de de la littérature médiévale et renaissante, ce *topos* présente l'amour charnel humain comme un prolongement sur terre de l'amour divin et de la puissance créatrice de Dieu :

> In poems written in the courtly love tradition the praise of sexual love as a manifestation of God's creative energy is unqualified; in other works the praise of sexual love among human beings is restricted to love within marriage. Common to both, however, is the idea that a cosmic love, permeating the universe and finding expression in sexual love, works against the chaos which would otherwise prevail. [...] The power of love holds together the universe, which is constantly threatening to get out of order. It brings about universal and social harmony, reconciling the elements, which would otherwise be at war with each other, and doing the same for men[272].

La passion amoureuse acquiert alors une dimension transcendantale, élevant ainsi le charnel vers le spirituel. Roméo appelle ainsi Juliette « sainte adorée » dans la scène du balcon et la décrit comme un « ange resplendissant » qui plane au-dessus de lui. En retour, Juliette qualifie Roméo de « dieu qu'elle idolâtre »[273]. Paul N. Siegel lit le dénouement de la pièce de Shakespeare comme le triomphe de l'ordre et de la concorde face à la haine qui divise les Capulet et les Montaigu. C'est à travers l'amour de Roméo et Juliette et leur sacrifice que la paix est rétablie à Vérone[274]. Loin de menacer l'ordre divin, l'amour passionnel exprimé en termes religieux dans la pièce agirait alors comme un agent de la Providence.

Mais si les comédies de la Restauration empruntent elles aussi le vocabulaire religieux pour parler d'amour, elles ne semblent pas s'inscrire dans la même perspective transcendantale que la plupart des œuvres médiévales et renaissantes. Plutôt que d'élever le charnel au niveau

[272] Paul N. Siegel, « Christianity and the Religion of Love in *Romeo and Juliet* », *Shakespeare Quarterly*, 12.4 (1961) : p. 383-384.

[273] « dear saint » (2.2.55) ; « bright angel » (2.2.26) ; « swear by thy gracious self, / Which is the god of my idolatry » (2.2.113-114). William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, dir. G. Blakemore Evans, The New Cambridge Shakespeare (Cambridge : Cambridge University Press, 1984).

[274] Siegel, « Christianity and the Religion of Love in *Romeo and Juliet* », p. 385.

du spirituel, les comédies du corpus suggèrent le mouvement inverse. Dans *The Spanish Fryar*, les scènes de badinage amoureux entre Lorenzo et Elvira multiplient les allusions religieuses :

> Lor. Nay, if you talk of considering; let us consider why we are alone. Do you think the Fryar left us together to tell Beads? Love is a kind of penurious God, very niggardly of his opportunities, he must be watch'd like a hard-hearted Treasurer, for he bolts out on the sudden, and, if you take him not in the nick, he vanishes in a twinkling.
> Elvi. Why do you make such haste to have done loving me? [...]
> Lor. How, Madam! Do you invite me to a Feast, and then preach Abstinence?
> Elvi. No, I invite you to a Feast where the Dishes are serv'd up in order: [...] trust my management, good Colonel; and call not for your Dessert too soon: believe me, that which comes last, as it is the sweetest, so it cloies the soonest.
> Lor. I perceive, Madam, by your holding me at this distance, that there is somewhat you expect from me: what am I to undertake or suffer e'er I can be happy?
> Elvi. I must first be satisfied that you love me.
> Lor. By all that's Holy: By these dear Eyes.
> Elvi. Spare your Oaths and Protestations; I know you Gallants of the time have a mint at your tongues end to coin them.
> Lor. You know you cannot marry me: but, By heavens, if you were in a condition—
> Elvi. Then you would not be so prodigal of your Promises, but have the Fear of Matrimony before your eyes: in few words, if you love me, as you profess, deliver me from this Bondage, take me out of *Egypt*, and I'll wander with you as far as Earth, and Seas, and Love can carry us.
> Lor. I never was out at a mad Frolick, though this is the maddest I ever undertook; have with you, Lady mine; I take you at your word; and, if you are for a merry Jaunt, I'll try for once who can foot it farthest: there are Hedges in Summer, and Barns in Winter to be found: I, with my Knapsack, and you, with your Bottle at your back: we'll leave Honour to Madmen, and Riches to Knaves; and travel till we come to the Ridge of the World, and then drop together into the next.
> Elvi. Give me your Hand, and strike a Bargain.
> [He takes her Hand, and kisses it.
> Lor. In sign and token whereof the Parties interchangeably, and so forth—when should I be weary of Sealing upon this Soft-wax[275]?

Dans cette scène, les allusions religieuses sont systématiquement subverties. L'action de prier à l'aide d'un chapelet (« to tell beads ») est présentée comme une perte de temps par Lorenzo, qui n'a visiblement pas manigancé ce rendez-vous pour enfiler des perles. Le chapelet faisant partie de la liturgie catholique, la critique des pratiques dévotionnelles qui lui sont associées pourrait être lue comme de la satire anticatholique plutôt qu'une attaque envers la religion en général. Mais la représentation de l'amour comme « une sorte de dieu miséreux » qui suit prend,

[275] Dryden, *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery*, 3.2, p. 30-32.

quant à elle, un sens plus large. La comparaison reprend le *topos* de l'amour divin, mais lui donne un tour pécuniaire qui le rabaisse au plan matériel. L'amour est présenté non seulement comme un trésorier, mais comme un trésorier avare, un trait traditionnellement ridicule dans la comédie, y compris dans *The Spanish Fryar* où il est associé au vieux barbon Gomez, mari impotent d'Elvira. L'emploi du syntagme « a kind of » déconstruit d'autant plus le *topos* de l'amour divin en instaurant un décalage entre l'amour et Dieu : la relation entre les deux ne coule plus de source, l'analogie bat de l'aile. L'amour charnel est également associé à un autre plaisir des sens et thème farcesque, la nourriture, associée à l'abondance (« feast ») et à l'excès (« cloies »). La métaphore alimentaire redouble le thème du bas corporel déjà suggéré par l'amour charnel (et adultère) qui motive la scène, entraînant le *topos* de l'amour divin vers une bassesse farcesque. Le mouvement vers le bas se retrouve également dans la promesse de Lorenzo de « voyager jusqu'au bout du monde puis se laisser tomber dans le suivant ». L'amour n'est pas une source d'élévation spirituelle et d'harmonie, il mène au contraire au rejet du lien social et à la chute. Le *topos* de l'amour divin n'est pas le seul dont les codes sont repris et subvertis. L'ensemble de la scène fonctionne sur un mode parodique. L'épisode biblique de l'Exode d'Israël hors d'Égypte emprunté par Elvira pour décrire son désir de fuir sa situation matrimoniale se voit transformé en épisode pastoral à consonance comique (« mad Frolick », « merry Jaunt ») par Lorenzo. Enfin, l'échange des vœux amoureux initialement conçu comme échange sacré devant Dieu se transforme en échange financier (Elvira décrit les vœux comme étant « frappés par les langues des galants » comme de la monnaie) régulé par un contrat juridique, une conception de l'union amoureuse et maritale souvent présente dans les comédies de la Restauration qui sera étudiée plus avant dans la sous-partie suivante. Loin de donner une vision transcendantale de l'amour, cette scène l'entraîne vers le bas corporel et le matériel. L'utilisation d'un vocabulaire et d'images religieux inscrit cette scène dans le *topos* de l'amour divin, qui est subverti et parodié. L'amour charnel n'est pas élevé vers le spirituel mais rabaissé, entraînant avec lui les images et références religieuses qui lui sont associées.

Cette subversion du *topos* de l'amour divin se retrouve dans plusieurs comédies de la Restauration. Les *wits* de *An Evening's Love* associent fornication, adultère et inconstance religieuse :

> Wild. I beseech you, Madam, trouble not your self for my Religion; for though I am a Heretick to the men of your Country, to your Ladies I am a very zealous Catholick: and for fornication and adulterie, I assure you I hold with both Churches[276].

L'association entre zèle et copulation est également employée pour subvertir les promesses d'amour, qui prennent une dimension comique :

> Wild. I have engag'd my heart with so much zeal and true devotion to your divine beauty, that—
> Alon. What means this Cavalier?
> Jac. Some zealous ejaculation.
> Alon. May the Saint-hear him[277].

De même, les *wits* de *The Man of Mode* entretiennent un rapport distancié avec le *topos* de l'amour divin. La métaphore filée de la religion sous-tend le thème des relations amoureuses dès l'ouverture de la pièce, où Dorimant compare sa réticence à l'idée de devoir rédiger un billet doux à son amante Mrs. Loveit à celle d'un fanatique devant se rendre à l'Église[278]. Les *wits* conservent cependant toujours une distance ironique avec la métaphore religieuse, se moquant de ceux qui l'emploient trop sérieusement. Lorsque Dorimant abandonne le badinage au profit d'une déclaration d'amour sincère, Harriet emploie la métaphore religieuse pour calmer les ardeurs de ce dernier :

> Har. In men who have been long harden'd in Sin,
> We have reason to mistrust the first signs of repentance.
> Dor. The prospect of such a Heav'n will make me
> Persevere, and give you marks that are infallible.
> Har. What are those?
> Dor. I will renounce all the joys I have in friendship
> And in Wine, sacrifice to you all the interest
> I have in other Women—
> Har. Hold —Though I wish you devout,
> I would not have you turn Fanatick[279]—

Ici, la métaphore religieuse ne sert pas à exprimer la passion amoureuse mais à la tempérer. Dans la réplique suivante, Harriet propose d'ailleurs à Dorimant de quitter Londres pour la campagne quelque temps afin d'éprouver leurs sentiments plutôt que de se marier

[276] Dryden, *An Evening's Love, or, the Mock Astrologer*, 1.2, p. 9.
[277] *Ibid.*, p. 11.
[278] Etherege, *The Man of Mode, or, Sr. Fopling Flutter*, 1.1, p. 1.
[279] *Ibid*., 5.2, p. 87.

immédiatement. La comédie se conclut par le mariage d'un autre couple, Young Bellair et Emilia, célébré sur scène, et non par celui de Harriet et Dorimant. Cette utilisation distanciée de la métaphore religieuse a été interprétée de différentes façons par la critique. Pour David Fletcher, l'utilisation du langage religieux pourrait être perçue comme blasphématoire par certains spectateurs, mais servirait avant tout à montrer la prééminence de sa relation avec Harriet sur celles qu'il entretient avec Bellinda et Mrs. Loveit[280]. Mais comme le montre l'exemple du billet doux cité plus haut, Dorimant recourt aussi à une image religieuse pour qualifier sa relation avec Mrs. Loveit, et d'autres personnages de la pièce en font de même pour qualifier leurs relations amoureuses[281]. J. Douglas Canfield quant à lui considère que le langage religieux présent dans *The Man of Mode*, *The Country Wife, The Relapse* et *The Beaux' Stratagem* est à la fois désinvolte et délibéré, ironique et littéral :

> [Religious language] is typically casual and ironic in the mouths of the characters but purposeful and ultimately literal in the pen of the author. It forms patterns of signification, the typical pattern being twofold: Christian-courtly language is at first parodied and mocked, but then reinvigorated to suggest the possibility of transcendent love; moral and metaphysical terms, such as "sin" and "repentance," "heaven" and "hell," "devil" and "providence," also acquire denotative meaning as they accumulate and as they are seen to be actually appropriate. In short, religious language retains or regains religious meaning, and it serves to establish the values in these plays, which values turn out to be quite traditional[282].

Si le langage religieux semble effectivement « suggérer la possibilité d'un amour transcendantal », le traitement distancié et ironique des références religieuses par les *wits* tend à interroger plutôt qu'à corroborer les valeurs chrétiennes. Je rejoins ainsi l'analyse de Nadia Rigaud, qui lit dans l'utilisation des métaphores religieuses une « structuration mentale » plus qu'un « cadre moral »[283] :

> La dérision du langage religieux est réservée aux gens d'esprit dont on vante aussi le jugement, le « sense », le « bon sens » de Descartes. Qu'en déduire ? À mon sens que ces jeunes gens ont <u>besoin</u> des images religieuses. Non qu'ils y voient un modèle contraignant de conduite, et encore moins parce que, comme le veut Canfield, Etherege désire placer sa comédie dans un cadre moral chrétien. Ils ont besoin des images religieuses parce que, bon gré mal gré, elles leur fournissent une armature, un système de référence, qu'ils

[280] David Fletcher, « Religion and Restoration Drama. The New Plays of 1660-1720 » (Thèse de doctorat, Université de Warwick, 2023), p. 35.

[281] C'est notamment le cas de Medley et Young Bellair, comparses de Dorimant. Etherege, *The Man of Mode, or, Sr. Fopling Flutter*, 1.1, p. 11.

[282] J. Douglas Canfield, « Religious Language and Religious Meaning in Restoration Comedy », *Studies in English Literature, 1500-1900*, 20.3 (1980) : p. 385.

[283] Nadia Rigaud, « Contribution au débat sur le vocabulaire religieux dans *The Man of Mode* » dans *Miroirs de l'être :* Macbeth*,* The Man of Mode, dir. Yves Peyré et Jean-Paul Debax (Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1987), p. 215.

> refusent certes, dont ils pervertissent le sens, mais qui demeure stable au milieu du tourbillon de leur vie. […] Ils ne peuvent supporter que la référence, stable depuis leur enfance, du Christianisme s'abolisse. Alors ils l'utilisent, par dérision puisqu'ils sont des esprits forts, mais ils l'utilisent[284].

Le traitement ironique et distancié des références religieuses et leur utilisation dans un contexte sexuel font partie des reproches formulés à l'encontre des pièces de la Restauration par Jeremy Collier dans *A Short View*[285]. L'archevêque de Canterbury, John Tillotson, prêche quant à lui un sermon intitulé « The Folly of Scoffing at Religion » dans lequel il met en garde contre les dangers inhérents au rire qui cible les affaires religieuses :

> As the later Stuart divine John Tillotson wrote, the proper use of laughter was 'to expose the Vices and Follies of men, such things as are in themselves truly ridiculous; But if it be apply'd to the Abuse of the greatest and most serious Matters, it then loses its Commendation'. Tillotson and others grew increasingly worried about 'scoffing at religion', which shaded into irreligion and atheism[286].

Tillotson rejoint ici le théologien et mathématicien Isaac Barrow (dont il publie les œuvres en 1683), dont un des sermons publiés en 1678, un an après sa mort, érige le rire visant la religion en interdit fondamental[287]. L'humour employé par les *wits* dans leur traitement du sujet religieux présente un véritable potentiel disruptif pour Barrow, Tillotson et Collier. Leur position est caractéristique de la méfiance qui accompagne la notion de rire à l'époque moderne, laquelle tend à effectuer une distinction entre rire légitime et rire malveillant[288]. Dans cette perspective, les références religieuses mobilisées par les *wits* dans la comédie de la Restauration ne représenteraient pas seulement un questionnement des valeurs et de l'ordre religieux, mais pourraient, à travers un rire malveillant et destructeur, activement participer à la montée de l'athéisme. Dès lors, il ne paraît pas étonnant que le théâtre de la Restauration soit taxé d'athéisme par des croyants fervents comme John Evelyn.

---

[284] *Ibid.*, p. 214.

[285] Voir notamment le chapitre 1 intitulé « The Immodesty of the Stage ».

[286] John Tillotson, *The Works of the Most Reverend Dr. John Tillotson*, p. 40 ; cité dans Knights et Morton, « Introduction », p. 11.

[287] Isaac Barrow, *Several Sermons Against Evil-Speaking* (Londres : Printed for Brabazon Aylmer, at the Three Pigeons over against the Royal Exchange in Cornhill, 1678), p. 39-86 ; cité dans Baudouin Millet, « Le rire interdit : portraits d'hommes d'Église chez Fielding, Smollett, Sterne et Goldsmith », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 70 (2013) : p. 142, en ligne, 24 juin 2024. http://journals.openedition.org/1718/516.

[288] Millet, « Le rire interdit », p. 136-137.

III. Questionner l'ordre socioreligieux : le cas du mariage

Le questionnement de l'ordre social et religieux par les *wits* s'exprime également à travers un motif central de la comédie : le mariage. À la Restauration, le mariage représente une source d'instabilité et de confusion. Avant 1653, trois types de mariage existent aux yeux de l'Église : le mariage public, le mariage clandestin et le mariage contractuel. Le mariage public, reconnu par l'État, doit être célébré à l'église, dans la paroisse de l'un des époux, par un prêtre, pendant les heures canoniques. Il doit également être proclamé publiquement trois dimanches de suite, à moins que les époux n'aient acheté une licence de mariage[289]. Le mariage clandestin est également célébré par un ecclésiastique (ou du moins quelqu'un prétendant être un ecclésiastique) et suit le rituel décrit dans le *Book of Common Prayer*, mais va à l'encontre du droit canonique en étant secret, en ne respectant pas la publication des bans ou l'achat d'une licence, en étant célébré ailleurs que dans l'église de la paroisse d'un des deux mariés et hors des heures canoniques, en n'étant pas enregistré officiellement, ou encore en impliquant un mineur dont le gardien n'a pas donné son accord[290]. Mais s'il dévie du droit canonique de plusieurs façon, le mariage clandestin est tout de même reconnu par le droit civil anglais, ce qui n'est pas le cas du mariage contractuel. Le mariage contractuel naît au XIIIe siècle sur l'initiative du pape Innocent III, qui déclare que le libre consentement des deux époux suffit à consacrer une union :

> Consequently a valid and binding marriage was created by a mere verbal contract, performed by an exchange of vows to this effect between a man and a woman over the age of consent (14 and 12), witnessed by two persons, and expressed in the present tense. A promise in the future tense, however, was only binding if it was followed by consummation, which was taken to be evidence of consent in the present[291].

Mais si ce type de mariage est valide aux yeux de l'Église, il ne l'est pas en droit civil et ne donne donc aucun droit aux époux et à leurs enfants en matière de propriété et d'héritage. Avant les années 1650, le mariage concentre donc déjà des tensions entre droit canonique, droit civil et pratiques populaires. Ces tensions s'exacerbent au cours de l'Interrègne, où la cérémonie de mariage à l'église est accusée d'être « papiste », menant à une multiplication des cérémonies clandestines suivant des règles diverses et variées[292]. Ce désordre mène au vote d'une loi en

[289] Lawrence Stone, *Uncertain Unions and Broken Lives. Marriage and Divorce in England 1660-1857* (Oxford : Oxford University Press, 1995), p. 25.
[290] *Ibid.*, p. 25-26.
[291] *Ibid.*, p. 20.
[292] *Ibid.*, p. 22-23.

1653 interdisant toute forme de mariage autre que le mariage civil devant un juge de paix, transférant ainsi l'une des prérogatives de l'Église au domaine juridique laïc :

> The legislation ordered each parish to elect a 'register', whose job it was to keep a record of all marriages. Prospective marrying couples were instructed to declare their intentions to the register; to have banns read three times in church; to produce a certificate from the register that there had been no objections; and if under 21 to provide proof of parental consent. Armed with these documents, the couple were to present themselves to a JP, who would perform a simple secular ceremony in a private house. All other forms of marriage were declared illegal, especially any performed by clergymen or in a church[293].

Plutôt que de simplifier le mariage, cette loi mène à un éclatement encore plus grand des pratiques cérémoniales. Certains se conforment à la nouvelle loi, d'autres suivent la tradition et se marient à l'église, devant un prêtre ou leur congrégation, ou s'en tiennent à un contrat verbal. D'autres encore cumulent plusieurs cérémonies afin d'assurer leurs arrières[294]. À la Restauration, les tribunaux ecclésiastiques cherchent à rétablir le mariage public à l'église, mais sont confrontés à une explosion des mariages clandestins causée en grande partie par la sécularisation du mariage au cours de l'Interrègne et l'éclatement des pratiques individuelles qui s'en suit[295]. Ce n'est qu'avec le *Marriage Act* de 1753 que les mariages clandestins sont interdits et que commence un processus de stabilisation de la cérémonie de mariage.

Dans les comédies de la Restauration aussi, le motif du mariage et de la cérémonie nuptiale s'avèrent problématiques. Comme dans sa source shakespearienne, l'opposition entre mariage contractuel et mariage public constitue le cœur de l'intrigue de *The Law Against Lovers*. Mais là où *Measure for Measure* se conclut par un rétablissement de l'ordre traditionnel et de l'harmonie sociale à travers le mariage (le duc force Angelo à honorer sa parole et à considérer Mariana comme son épouse ; il décrète aussi que Lucio devra épouser la prostituée qu'il a mise enceinte), les dernières répliques de *The Law Against Lovers* offrent un contrepoint à cette perspective :

> *Duke*. I have a good occasion, Benedick,
> To thank you now for your successful toils
> [...] I give you but
> The heart, which I perceive you had before.
> The witty war, which you so long have had
> With virtuous Beatrice, now must gently end,

[293] *Ibid.*, p. 23.
[294] *Ibid.*
[295] *Ibid*., p. 33 ; Gustav Ungerer, « Thomas Shadwell's "The Libertine": A Forgotten Restoration Don Juan Play », *SEDERI*, 1 (1990) : p. 233.

In joyful triumphs of a nuptial peace.
Beat. Take heed! our quarrel will begin again;
And th' end of this long treaty will but bring
The war home to your own doors. [...]
Luc. Fool, I've a mind to marry your grandmother.
Fool. She stays for you in the church, and will prove
A sweet bed-fellow, for she has not been
Buried above a month[296].

La perspective harmonique développée par le duc est immédiatement contredite par Beatrice, qui maintient la vision antagoniste des relations entre sexes développée tout au long de la pièce[297], ainsi que par Lucio et le fou, qui tournent la perspective du mariage en plaisanterie douteuse. Beatrice n'accepte d'ailleurs pas explicitement le mariage proposé par le Duc, confirmant ainsi le commentaire métadramatique dont elle est à l'origine quelques répliques plus haut :

Beat. [...] There's your pardon!
Gives him a paper seal'd.
Ben. I hope you will not undo me.
Beat. How so, sir?
Ben. I am afraid 'tis a licence for marriage.
Beat. No, sir, plays that end so begin to be
Out of fashion[298].

Davenant semble bien répondre à une tendance générale de la comédie de l'époque qui relègue les rares cérémonies de mariage au hors-scène et privilégie des fins ouvertes qui reflètent le scepticisme à l'égard du mariage exprimé tout au long des pièces :

> La structure ouverte de la comédie de la Restauration, au sens où l'entend Umberto Eco, tend à démontrer que la mise en scène de la satire du mariage n'a pas seulement fonction d'exutoire des tensions sociales. Elle ne peut se concevoir comme une parenthèse carnavalesque, un processus contrôlé célébrant le retour à l'ordre établi, puisque le dénouement reflète le scepticisme qui imprègne le texte[299].

The Law Against Lovers n'est pas la seule pièce du corpus à refléter ce scepticisme. Aucun mariage n'est célébré sur scène dans le corpus restreint. Leonora et Torrismond se marient au

[296] Davenant, *The Law Against Lovers*, 5.1, p. 328-329.
[297] Voir notamment 1.1 et 2.1, où Benedick, Balthazar et Lucio critiquent allègrement le mariage et jurent que jamais on ne les y prendra.
[298] Davenant, *The Law Against Lovers*, 5.1, p. 326.
[299] Florence March, « La mise en scène du mariage dans la comédie de la Restauration : vide rituel et anti-rites », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 62 (2006) : p. 55.

cours de l'intrigue sérieuse de *The Spanish Fryar*, mais la cérémonie a lieu hors-scène. Lorsque l'union n'est pas impossible comme dans l'intrigue comique de *The Spanish Fryar* (Elvira est non seulement déjà mariée, mais s'avère être la sœur de Lorenzo), les pièces se concluent par une proposition de mariage, souvent soumise à conditions. La cérémonie se voit reléguée à un futur hypothétique, dont le spectateur peut légitimement douter de la réalisation au vu de la vision négative du mariage exprimée par les *wits*. Ainsi, selon Florence March :

> [D]ans la comédie de la Restauration, la promesse de mariage donne l'illusion de la clôture du texte. Cette convention dramatique ne se substitue pas, dans les pièces comiques de l'époque, au rituel du mariage. Certes, la cérémonie nuptiale n'est guère plus représentée dans les comédies antérieures. Mais il semble que la promesse d'union ait alors un caractère performatif qui lui fait défaut dans la comédie de la fin du XVIIe siècle, de sorte qu'on ne peut parler à leur encontre de vide rituel[300].

Même lorsque des mariages sont célébrés au cours des pièces, ils ne représentent jamais vraiment un retour à l'ordre qui viendrait clôturer le texte. Pas moins de deux couples s'unissent dans *Sir Courtly Nice*, qui fait figure d'exception au *topos* de la promesse d'union : Sir Courtly épouse la vieille tante ; et Leonora son amant Farewel. Mais ces unions présentent chacune une dimension subversive. Sir Courtly croit épouser Leonora et n'apprend qu'*a posteriori* qu'il a en réalité épousé la vieille tante dont l'identité était cachée derrière un masque. Lorsque la véritable identité de son épouse est révélée, il la rejette et quitte la scène seul[301]. Le mariage se voit réduit à une fourberie comique fondée sur le travestissement et le quiproquo qui vise à rire aux dépens de personnages ridicules. La cérémonie ne consacre pas une union dans le cas de Sir Courtly, mais une désunion : il est chassé de scène par les moqueries des autres personnages et ne participe pas à la réunion finale conventionnelle de la comédie. Le mariage entre Leonora et Farewel, quant à lui, est de nature clandestine. Il n'est pas célébré à l'église mais chez Violante, devant un prêtre et deux témoins à la fiabilité plus que douteuse : le rusé, voire crapuleux Crack et l'hypocrite Testimony. La cérémonie a lieu sans l'accord du tuteur de Leonora, son frère Bellguard, lequel est mis devant le fait accompli lorsque les panneaux s'ouvrent pour dévoiler les participants à la cérémonie, qui vient juste de se conclure[302]. Le mariage de Leonora et Farewel marque un renversement de l'autorité au sein du foyer qui est appuyé par la conclusion de la pièce, dans laquelle Violante impose à Bellguard (qu'elle n'a pas encore épousé) de se comporter comme un « mari anglais » et de laisser sa femme « se

[300] *Ibid.*, p. 55.
[301] Crowne, *Sir Courtly Nice, or, It Cannot Be*, 5.4, p. 57.
[302] *Ibid*., 5.4, p. 56.

promener, jaser, jouer, s'habiller, rendre visite, jacasser, reluquer et embrasser[303] » en toute liberté. Dans un contexte où l'institution du mariage fait souvent figure de métaphore de l'ordre politique, le renversement de sa hiérarchie intrinsèque est loin d'être anodin. La pièce ne représente pas de rétablissement de l'ordre traditionnel et la scène enchaîne sur la bastonnade de Testimony par Hothead (*cf. supra* p. 85-86). Contrairement à sa source espagnole, *Sir Courtly Nice* ne se conclut pas par une promesse de mariage entre Lord Bellguard/Don Pedro et Violante/Doña Ana :

> *D. An.* Viendo esto, que direis?
> ¿Puede una muger guardarse?
> *D. Pe*. Digo que no puede ser
> y que miente el que lo piensa.
> *D. An*. Pues como eso confesseis,
> ya podeis ser mi marido.
> Esta es mi mano tambien[304].

Là où Doña Ana donne sa main à Don Pedro dans un geste performatif qui scelle leur union, Violante prétend vouloir épouser un autre personnage, Surly, et fait mine de l'embrasser devant Bellguard, avant de le rejeter, ce qui cause l'hilarité générale[305]. L'institution du mariage fait de nouveau figure de mécanisme comique et la fin laisse en suspens la question de l'union entre Bellguard et Violante. Il en va de même dans *The Man of Mode*, où le mariage est repoussé à la faveur d'un séjour à la campagne qui a pour vocation de tester la résolution des amants, ou encore dans *An Evening's Love*, où la période du carême suivant le carnaval au cours duquel se déroule la pièce justifie de retarder le mariage. Cette suspension du mariage à la fin des comédies peut être lue comme le reflet du rapport troublé qu'entretient la société de la Restauration avec l'institution du mariage, notamment du fait de l'instabilité qui entoure les pratiques cérémoniales :

> Dans ce contexte, le vide rituel qui caractérise la comédie peut se lire comme la métaphore *in absentia* des vides juridiques et autres défauts de la législation sur le mariage. Cette stratégie d'évitement ne remet pas tant en cause l'institution que ses manques et invite le public à inscrire dans le dénouement paradoxalement inachevé les réformes auxquelles il aspire[306].

[303] « Ramble, Rant, Game, Dress, Visit, Prate, Ogle, Kiss » *Ibid*., 5.4, p. 58.
[304] Augustín Moreto, *No puede ser* (Madrid : Por Domingo Garcia y Morràs : a costa de Domingo Palacio y Villegas, 1661), jornada tercera, p. 23.
[305] Crowne, *Sir Courtly Nice, or, It Cannot Be*, 5.4, p. 58.
[306] March, « La mise en scène du mariage dans la comédie de la Restauration : vide rituel et anti-rites », p. 56.

La comédie de la Restauration semble ici fonctionner comme une chambre d'écho des préoccupations contemporaines. La subversion du motif du mariage n'apparaît donc pas en elle-même comme irréligieuse. Mais associée à la critique ouverte de l'institution du mariage à laquelle se livrent les *wits* aux tendances libertines (et donc athées dans la pensée du XVIIe siècle), cette subversion des codes de la comédie apparaît suspecte aux yeux des théâtrophobes, qui accusent la scène de mener à la « destruction du mariage » :

> Are not these Plays the Subversion of Life, the Corruption of Manners, the Destruction of Marriage, the Cause of Wars, of Fightings and Brawls in Houses? When thou returnest from the Stage more Dissolute, Wanton and Effeminate, the sight of thy Wife will be less pleasing to thee, let her be what she will. What do I speak of a Wife or Family, when as afterward thou wilt be less willing to come to Church, and wilt hear a Sermon of Modesty and Chastity with Irksomness[307].

La comédie de la Restauration apparaît comme un théâtre d'instabilité, d'ouverture et de questionnement qui offre au public un espace pour interroger les préoccupations contemporaines sans offrir de réponse didactique. Dès lors, il n'est pas étonnant que, confrontés à sa plasticité interprétative, des croyants, clercs et moralistes parmi les plus fervents y lisent le reflet de leurs propres inquiétudes vis-à-vis de l'athéisme.

IV. « a Stage-Sermon, or a Pulpet-Play[308] » : réseaux métaphoriques entre théâtre et religion

Si la querelle au sujet du théâtre n'éclate ouvertement qu'à la fin des années 1690 avec la publication de Collier, les premières décennies de la Restauration ne sont pas pour autant dépourvues de tensions. La querelle entre le théâtre et les forces ecclésiales traverse la première modernité de la seconde moitié du XVIe siècle au début du XIXe et les moments de crise où les publications se répondent et se multiplient ne sont que la « partie émergée d'une querelle bien plus diffuse, en grande partie orale[309] ». À la Restauration, le théâtre jouit de la faveur royale, ce qui lui assure une certaine assise. La crise des années 1690 intervient à un moment où le pouvoir royal est bien moins complaisant avec le théâtre. Les écrits théâtrophobes de Collier lui valent d'ailleurs d'être pardonné d'avoir refusé de jurer allégeance aux nouveaux souverains

[307] Ridpath, *The Stage Condemn'd*, p. 55.

[308] John Caryll, *Sir Salomon, or, The Cautious Coxcomb* (Londres : Printed for H. Herringman, at the Blew Anchor, in the Lower Walk of the New Exchange, 1671), prologue.

[309] Clément Scotto Di Clemente, « "Autel contre autel". La rivalité entre le théâtre et les Églises en France et en Angleterre, XVIe-XVIIe siècles » (Thèse de doctorat, Sorbonne Université, 2021), p. 16.

après la Glorieuse Révolution. Mais même avec le soutien de Charles II puis Jacques II/VII, le théâtre reste sujet aux aléas politiques, économiques et naturels. En 1665, l'activité théâtrale est interrompue par la grande peste de Londres, tandis que le grand incendie qui survient une année plus tard ravage la *City,* empêchant beaucoup de se rendre au théâtre, ce qui réduit quasiment de moitié le nombre de spectateurs pendant les mois qui suivent[310]. De même, les conflits armés vident les théâtres de leurs jeunes spectateurs. Les prologues et épilogues de 1672, année où éclate la guerre de Hollande, montrent les conséquences économiques de la disparition de cette partie du public pour les théâtres, qui cherchent à attirer d'autres spectateurs pour compenser cette perte[311]. Le sentiment d'instabilité politique qui monte au fil de la période nourrit celui d'une instabilité de l'art dramatique et le souvenir de son interdiction au cours de l'Interrègne agit comme un douloureux rappel de la précarité institutionnelle du théâtre, dépendant de la bonne volonté des dirigeants. L'assaut lancé par Collier à la fin des années 1690 s'inscrit d'ailleurs dans le processus de réforme des mœurs engagé par Guillaume III/II, qui présente le théâtre comme « la cause de l'apostasie nationale » et « l'emblème de la débauche ayant succédé à la rigueur puritaine »[312].

L'ordonnance de février 1648 imposant la suppression de l'activité théâtrale présente le théâtre comme une pratique à la fois immorale et anti-chrétienne, qui nuit à l'ordre social et provoque la colère de Dieu[313]. L'argument n'est pas nouveau : il est déjà présent dans les premières publications théâtrophobes de la seconde moitié du XVIe siècle elles-mêmes inspirées des écrits des Pères de l'Église, en particulier du *De Spectaculis* de Tertullien, écrit à la fin du IIe siècle. De même, la réponse élaborée par les dramaturges de l'Interrègne reprend des arguments déjà présents dans les apologies de la fin du XVIe siècle[314]. Les plaidoyers pour la réhabilitation du théâtre l'inscrivent dans une économie chrétienne et édificatrice qui s'oppose à la conception impie du théâtre développée par ses détracteurs. *A Proposition for Advancement of Moralitie, By a New Way of Entertainment of the People*, rédigé par Davenant et publié anonymement en 1653 (bien que l'édition soit datée de 1654) défend l'établissement d'un divertissement scénique dont la fonction serait d'enseigner la vertu civique aux plus

[310] Pepys, *Diary of Samuel Pepys*, entrée du 12 février 1667.
[311] Botica, « Audience, Playhouse and Play in Restoration Theatre, 1660-1710 », p. 84.
[312] Thouret, *Le théâtre réinventé*, p. 34.
[313] C. H. Firth et R. S. Rait, dir., « February 1648: An Ordinance for the utter suppression and abolishing of all Stage-Plays and Interludes, within the Penalties to be inflicted on the Actors and Spectators therein expressed » dans *Acts and Ordinances of the Interregnum, 1642-1660* (Londres, 1911), en ligne, 30 oct. 2024. https://www.british-history.ac.uk/no-series/acts-ordinances-interregnum/pp1070-1072.
[314] Pour une analyse diachronique approfondie des querelles au sujet du théâtre et des arguments qu'elles mobilisent, voir Scotto Di Clemente, « "Autel contre autel". La rivalité entre le théâtre et les Églises en France et en Angleterre, XVIe-XVIIe siècles » ; Thouret, *Le théâtre réinventé*.

pauvres[315]. Le pamphlet est amené devant le parlement dans le but d'obtenir l'autorisation d'ouvrir un théâtre public réformé qui aurait le monopole des représentations théâtrales. Le théâtre fonctionnerait comme les paraboles bibliques, enseignant une morale essentielle à la catéchèse[316]. Son enseignement serait d'autant plus efficace que, contrairement à l'instruction religieuse qui peut paraître abstraite et trop théorique, le théâtre charme les sens des spectateurs en représentant des choses qui leur sont familières[317]. Richard Flecknoe déploie une argumentation similaire dans la préface de *Love's Dominion*, pièce publiée en 1654 et dédiée à Elizabeth Claypole, la fille d'Oliver Cromwell :

> Whence we may justly hope to see [the stage] restored again, with the qualification of an humble coadjutor of the Pulpit, to teach Morality, in order to the others Divinity, and th' moulding and tempering mens minds for the better receiving the impressions of Godliness. Devotion, (like gilding to matter) cleaving not, nor sticking to rough and unpolish'd minds, unlesse they be first prepared with politeness of manners, and the tincture of good education, for the receiving it; which is best taught on the Theater, by how much those precepts move the mind more forcibly and efficaciously, which besides the allowance of the Ear, have a powerfull recommendation of the Eye; And sure that Antient meant somewhat like the Stage, when he said, That could Virtue be seen but by mortal Eyes, it would ravish all with its love and admiration, &c[318].

Flecknoe présente le théâtre comme un adjuvant indispensable dans l'enseignement de la piété. Ce n'est qu'après une réforme des mœurs, que le théâtre est le plus à même d'impulser, que les enseignements religieux seront efficaces. En cantonnant le théâtre à l'enseignement moral laïc tout en présentant ce dernier comme indispensable à l'enseignement religieux, Flecknoe mobilise l'argument traditionnel de l'utilité du théâtre et le subordonne à la religion. Le théâtre ne remplace ni la catéchèse, ni le culte ; il les favorise simplement. Théâtre et religion seraient alors en parfaite harmonie. Flecknoe esquive ainsi l'idée d'une équivalence entre la scène et la chaire, qui peut s'avérer problématique :

> Recourir à l'homologie entre le théâtre et l'Église, et plus particulièrement entre la représentation et le sermon, relève d'un pari rhétorique hasardeux pour deux raisons. La première est d'ordre religieux : le praticien de théâtre ne peut s'octroyer le droit de prêcher qui appartient exclusivement à l'homme d'Église. La seconde raison, qui découle de la première, est plus concrète : en revendiquant que le théâtre puisse être

[315] James R. Jacob et Timothy Raylor, « Opera and Obedience: Thomas Hobbes and *A Proposition for Advancement of Moralitie* by Sir William Davenant », *The Seventeenth Century*, 6.2 (1991) : p. 205.

[316] William Davenant, *A Proposition for Advancement of Moralitie, by a New Way of Entertainment of the People* (Londres, 1653), p. 23.

[317] *Ibid.*, p. 11-13.

[318] Richard Flecknoe, *Love's Dominion, A Dramatique Piece, Full of Excellent Moralitie; Written as a Pattern for the Reformed Stage* (Londres, 1654), préface.

> l'équivalent d'un sermon, le dramaturge empiète sur le terrain de l'Église, et exacerbe la rivalité entre les deux institutions[319].

Toutefois, la défense du théâtre par Flecknoe n'est pas entièrement consensuelle pour autant. Elle s'accompagne d'une critique du clergé, qui se voit accusé de prêcher non seulement contre le théâtre, mais contre les autorités :

> And now having reformed the Stage, we may justly expect they should reform the Pulpit too, who preach so much against it, whereof late there has been uttered more scandalous and libellous stuff, than ever yet was uttered on the Stage, (especially against those in Authority, I know not from what spirit, but I am sure not from the Spirit of God, who commands us to obey our Superiours, without exceptions) a spirit so much the more dangerous, by how much it pretends more Scripture and Religion, than the Stage, for what it does[320].

La défense de Flecknoe se transforme en offense, introduisant une dimension anticléricale et anti-puritaine dans un discours qui se voulait jusque-là conciliant. Le texte écrit par Alexander Brome pour l'édition des œuvres de Richard Brome de 1653 entretient une ambivalence similaire à la préface de Flecknoe :

> Time was, when Playes were justly valu'd, when
> Poets could laugh away the Crimes of men.
> And by Instructive Recreations teach
> More in one houre, then some in ten do preach.
> But Times are chang'd; and tis worth our note,
> Bishops, and Players both suffer'd in one Vote.
> And reason good, for they had cause to feare 'em,
> One did suppresse their Schismes, and tother jeere.
> Bishops were guiltiest, for they swell'd with Riches,
> Tother had nought, but Verses, Songs, & Speeches[321].

Les vers de Brome conjuguent homologie et antagonisme. Ils associent l'interdiction de l'épiscopat à celle du théâtre, mais dénigrent la capacité d'instruction des prêtres au profit de celle des poètes. Ils évoquent également le stéréotype anticlérical de l'opulence, qui prend une connotation comique à travers l'emploi du participe passé « swell'd » qui rappelle le *topos* du

[319] Scotto Di Clemente, « "Autel contre autel". La rivalité entre le théâtre et les Églises en France et en Angleterre, XVIe-XVIIe siècles », p. 295.

[320] Flecknoe, *Love's Dominion, A Dramatique Piece, Full of Excellent Moralitie; Written as a Pattern for the Reformed Stage*, préface.

[321] Richard Brome, *Five New Plays* (Londres : Printed for Humphrey Moseley, Richard Marriot, and Thomas Dring, and are to be sold at their Shops, 1653), « Upon the Ingenious Comedies of Mr. Richard Brome ».

ventre religieux[322]. En comparant les comédiens aux évêques, l'argumentation de Brome présente l'interdiction du théâtre comme absurde : ce dernier n'est qu'humour et divertissement aux effets bénéfiques et a pourtant été puni au même titre que les évêques qui amassent des richesses et oppressent les croyants. Mais les vers de Brome ne sont pas seulement anti-épiscopaux. Ils s'en prennent aussi aux puritains, dont le désir de réforme est qualifié de schismatique. Les défenses du théâtre de Flecknoe et Brome entretiennent une tension entre concorde et discorde qui fait écho à la relation compliquée qu'entretiennent théâtre et Église(s) à l'époque moderne. Selon Clotilde Thouret, cette inscription dans des enjeux politico-religieux plus vastes, qui dépassent les questions poétiques ou morales, est caractéristique des débats sur le théâtre :

> Les désaccords sur les usages de ce divertissement offrent en fait un espace de substitution pour l'expression des tensions d'un autre ordre (politique et/ou religieux), ou reconduisent ces tensions et les utilisent dans la polémique – les deux « options » n'étant pas exclusives l'une de l'autre, et il n'est parfois pas possible de démêler l'une de l'autre[323].

Les apologies de Brome et Flecknoe renvoient donc aux tensions politico-religieuses qui animent la période révolutionnaire, ce qui explique en partie l'ambivalence de leurs textes.

À la Restauration, les dramaturges semblent encore accentuer la liminalité déjà suggérée par les vers de Brome. Dans la préface de la tragédie *Tyrannick Love, or, The Royal Martyr* (1670), Dryden se défend contre des accusations de « blasphème et d'irréligion[324] » de la manière suivante :

> I considered that pleasure was not the only end of Poesie; and that even the instructions of Morality were not so wholly the business of a Poet, as that the Precepts and Examples of Piety were to be omitted. For to leave that employment altogether to the Clergie, were to forget that Religion was first taught in Verse (which the laziness or dulness of succeeding Priesthood, turned afterwards into Prose:) and it were also to grant, which I never shall, that representations of this kind may not as well be conducing to Holiness, as to good Manners. Yet far be it from me, to compare the use of Dramatique Poesie with that, of Divinity: I only maintain against the Enemies of the Stage, that patterns of piety, decently represented, and equally removed from the extremes of superstition and Prophaneness, may be of excellent use to second the Precepts of our Religion. By the Harmony of words we elevate the mind to a sense of Devotion, as our solemn Musick, which is inarticulate Poesie, does in Churches; and by the lively images of piety, adorned by action, through

[322] Au sujet du ventre religieux, voir le chapitre 1 (p. 74-78) et le chapitre 7 (p. 430-435).
[323] Thouret, *Le théâtre réinventé*, p. 22.
[324] « But many times it happens, that Poets are wrongfully accused; as it is my own Case in this very Play; where I am charged by some ignorant or malicious persons, with no less Crimes than Prophaneness and Irreligion ». John Dryden, *Tyrannick Love, or, The Royal Martyr* (Londres : Printed for H. Herringman, at the Sign of the Blew Anchor in the Lower Walk of the New Exchange, 1670), préface.

> the senses allure the Soul: which while it is charmed in a silent joy of what it sees and hears, is struck at the same time with a secret veneration of things Celestial, and is woond up insensibly into the practice of that which it admires. Now, if, instead of this, we sometimes see on our Theaters, the Examples of Vice rewarded, or at least unpunished; yet it ought not to be an Argument against the Art, any more than the Extravagances and Impieties of the Pulpit in the late times of Rebellion, can be against the Office and Dignity of the Clergie[325].

Comme Brome et Flecknoe, Dryden inscrit sa défense du théâtre dans un contexte politique et religieux récent, qui participe à la défense du théâtre en venant renforcer l'argument classique de la distinction entre un théâtre bon et utile et des spectacles immoraux et obscènes[326]. En voyant des images de piété qui, grâce aux artifices du théâtre, charment l'âme, le spectateur est amené à « vénérer les choses célestes » et à les imiter. Dryden soutient que la valeur d'instruction du théâtre ne concerne pas uniquement la morale profane mais aussi la piété chrétienne. Il dévie ici du point de vue de Flecknoe, qui s'appuie sur la distinction entre morale et piété pour justifier la subordination du théâtre à la religion. Dryden semble conscient des implications de cette absence de distinction entre instruction morale et instruction religieuse puisqu'il affirme tout de même que le théâtre vient en soutien à la religion sans pour autant s'y substituer. Mais si Dryden prend le temps de préciser que le théâtre n'a pas pour vocation de remplacer la religion, c'est bien parce que son argumentation suggère une homologie problématique entre les deux. La nécessité de la circonspection dont fait preuve Dryden est confirmée par la virulence des argumentaires théâtrophobes publiés à la fin des années 1690. Le texte attribué à Ridpath rejette radicalement toute association entre théâtre et religion qui se ferait sur la base d'une fonction réformatrice commune, en affirmant que l'instruction aussi bien morale que religieuse est la prérogative des ecclésiastiques et que le théâtre, si tant est qu'il ait effectivement une fonction d'instruction, est donc intégralement inutile[327].

Ce glissement d'un théâtre adjuvant à un théâtre concurrent de l'entreprise ecclésiale se réalise pleinement dans d'autres paratextes de la Restauration. L'homologie suggérée mais non assumée par Dryden dans la préface de *Tyrannick Love* est exprimée plus ouvertement dans le prologue de *The Assignation* déjà cité plus haut (*cf. supra* p. 181). Le prologue de *Sir Salomon, or, The Cautious Coxcomb* (1671) de John Caryll établit un parallèle à consonance anticléricale entre poète et prêtre, chacun donnant des « sermons sur scène ou des pièces depuis la chaire[328] » ; et l'épître dédicatoire de *The Feign'd Curtezans* (1679) de Behn, adressé à l'actrice

[325] *Ibid.*
[326] Thouret, *Le théâtre réinventé*, p. 116.
[327] Ridpath, *The Stage Condemn'd*, p. 46-48.
[328] « When either carries on the *Work oth' Day*,

Nell Gwyn fait de cette dernière une prophétesse auprès de laquelle les hommes se bousculent pour écouter les saints oracles[329]. Cette représentation analogue du théâtre et du fait religieux ne se cantonne pas aux paratextes des pièces, elle trouve également une expression dans l'attitude d'une certaine frange de la société londonienne habituée du théâtre. La haute société se comporte à l'église comme au théâtre, comme le montre l'entrée du 25 décembre 1662 du journal de Pepys :

> By and by down to the chappell again where Bishopp Morley preached upon the song of the Angels, "Glory to God on high, on earth peace, and good will towards men." Methought he made but a poor sermon, but long, and reprehending the mistaken jollity of the Court for the true joy that shall and ought to be on these days, he particularized concerning their excess in plays and gaming, saying that he whose office it is to keep the gamesters in order and within bounds, serves but for a second rather in a duell, meaning the groom-porter. Upon which it was worth observing how far they are come from taking the reprehensions of a bishopp seriously, that they all laugh in the chappell when he reflected on their ill actions and courses. He did much press us to joy in these publique days of joy, and to hospitality. But one that stood by whispered in my ear that the Bishopp himself do not spend one groat to the poor himself[330].

Selon Pepys, la cour rit devant les remontrances de l'évêque comme devant une comédie mettant en scène les frasques de membres de la haute-société. Pepys lui-même adopte une attitude de spectateur plutôt que de croyant. Il donne son avis sur la qualité et la longueur du sermon, comme il le fait régulièrement au sujet des pièces qu'il va voir ; et le commentaire au sujet de la parcimonie de l'évêque en matière de charité rapproche ce dernier d'une figure de comédie dont l'hypocrisie est apparente aux yeux de tous les spectateurs. Le parallèle entre représentation dramatique et sermon est ici aussi teinté d'anticléricalisme. Ce type de comportement provocateur nourrit l'image athée de la haute société et du théâtre de la Restauration dans l'imaginaire populaire. Les spectateurs de théâtre ne rient plus seulement des incarnations de la religion sur scène, mais également des véritables prêtres et cérémonies protestantes, niant de fait les prétentions du théâtre à une réforme des mœurs. Les craintes de Barrow, Tillotson ou Collier quant au potentiel disruptif du rire qui cible l'Église et ses représentants trouve confirmation dans l'attitude des courtiers à l'église. Si l'association entre théâtre et religion fonctionne au départ comme un argument en faveur du christianisme de l'art

---

'Tis a Stage-Sermon, or a Pulpet-Play:
Both *Trade* in Lofty-Sounds, and can Dispense
With the Formalities of *Wit* and *Sense* ». Caryll, *Sir Salomon, or, The Cautious Coxcomb*, prologue.

[329] « and when you speak, men crowd to listen with that awfull reverence as to Holy Oracles or Divine Prophesies ». Aphra Behn, *The Feign'd Curtezans, or, A Night's Intrigue* (Londres : Printed for Jacob Tonson at the Judges Head in Chancery-Lane near Fleet-street, 1679), épître dédicatoire.

[330] Pepys, *Diary of Samuel Pepys*, entrée du 25 décembre 1662.

dramatique, le glissement à la Restauration d'un rapport de subordination à une homologie teintée d'anticléricalisme la traduit en signe d'athéisme de la scène et de ses publics.

Cette homologie s'avère d'autant plus problématique qu'elle nourrit l'association entre le théâtre et le « papisme » et rattache ainsi la question de la moralité du théâtre à des polémiques interconfessionnelles et internationales. La liminalité problématique du théâtre et de la religion affirmée par les dramaturges et confirmée par la haute société de la Restauration réactive l'association protestante entre catholicisme et théâtre fondée sur les notions d'hypocrisie et d'idolâtrie qui nourrit d'abord les discours anticatholiques avant d'être reprise dans les discours théâtrophobes[331]. Le théâtre comme la liturgie catholique ne seraient que simulacres diaboliques servant à tromper les fidèles et les détourner de Dieu, ainsi que les reliquats d'une culture païenne qui aurait dû disparaître avec la Réforme[332]. Le parallèle est d'autant plus efficace en Angleterre qu'à la fin du XVIe siècle, les compagnies récupèrent parfois des objets liturgiques catholiques pour en faire des objets théâtraux[333]. Tous les éléments sont réunis pour faire du théâtre une Église du diable, antithèse parfaite de l'Église de Dieu. L'association de la théâtrophobie et de l'anticatholicisme se retrouve notamment dans *Plays Confuted in Five Actions* (1582) de Stephen Gosson, *Histrio-Mastix* (1632) de William Prynne, ainsi que dans *The Stage Condemn'd*. Le rejet conjoint du théâtre et du catholicisme participe d'un discours nationaliste qui fait des hommes et femmes de théâtre des ambassadeurs d'une religion satanique et d'une influence politique et cultu(r)elle étrangère[334]. À travers l'idée de liminalité entre la scène et la chaire, le théâtre et ses publics nourrissent donc une image irréligieuse qui n'est pas seulement associée à l'impiété prise dans un sens de mépris de la religion, mais à une impiété caractérisée, assimilée au catholicisme et à l'étranger.

Conclusion

Revenons-en à la question centrale de ce chapitre : dans quelle mesure les comédies de la Restauration constituent-elles un espace d'expression d'idées athées ? Il est certain que la tendance du corpus à mêler les systèmes de référence chrétien et païen, à traiter le *topos* de

[331] Marie-Hélène Goursolas Lavril, « "La société des idolâtres" : L'idolâtrie dans la polémique contre le théâtre en France et en Angleterre, XVIe-XVIIe siècles » (Thèse de doctorat, Sorbonne Université, 2020), p. 178.

[332] *Ibid.*, p. 26.

[333] Elizabeth Williamson, *The Materiality of Religion in Early Modern English Drama* (Farnham : Ashgate, 2009), p. 3.

[334] Scotto Di Clemente, « "Autel contre autel". La rivalité entre le théâtre et les Églises en France et en Angleterre, XVIe-XVIIe siècles », p. 253.

l'amour divin, les références religieuses et le motif du mariage de façon parodiée et distanciée, ainsi qu'à encourager une homologie entre la scène et la chaire a pu alarmer les plus pieux et les plus méfiants envers le théâtre. À mon sens, les comédies analysées ici interrogent plus qu'elles ne sapent les fondements religieux de la société qui les produit. Mais pour certains contemporains de la Restauration, ce questionnement est amplement suffisant pour considérer ces pièces comme impies. Les comédies contribuent ainsi à nourrir l'imaginaire de l'athéisme et son association au libertinage de mœurs de la haute-société, qui conforte certains spectateurs ou lecteurs dans l'idée que l'athéisme est en hausse significative. Du point de vue de la critique, l'historiographie *whig*, elle aussi, contribue à cette perception des règnes de Charles II et Jacques II/VII comme une période de dégénérescence intellectuelle, morale, politique et religieuse dont les comédies de la Restauration seraient la sordide expression. La nature principalement comique du corpus joue un rôle central dans cette interprétation, car le rire présente une puissance disruptive non négligeable. Déjà à l'époque moderne, les contemporains font la part belle au rire, à la satire et à la dérision dans la dissémination des idées athées dans l'Europe de la première modernité, une perspective à laquelle font écho les ouvrages récents sur l'athéisme[335]. Le théâtre pourrait contribuer à la diffusion de l'athéisme en étant à l'origine d'un rire destructeur qui saperait les fondations de la croyance en Dieu et de l'obéissance aux préceptes de l'Église. Cependant, en l'absence de sources plus précises sur la réception des pièces et sur l'athéisme à la Restauration, on ne peut que se contenter de constater que les pièces du corpus n'ont pas été censurées, ce qui plaide en faveur d'une perception des pièces comme étant si ce n'est inoffensives, du moins pas assez impies pour inciter les autorités à intervenir.

De plus, replacer les attaques de la fin du siècle envers les pièces de la Restauration dans une perspective diachronique permet de constater que ce corpus ne fait pas figure d'exception. Les arguments brandis par les théâtrophobes sont des variations sur des motifs récurrents des controverses sur le théâtre, qui reviennent de façon cyclique dans toute l'Europe occidentale à partir de la seconde moitié du XVIe siècle. Certains de ces arguments mettent en lumière les tensions interconfessionnelles et internationales qui parcourent la société anglaise post-Réforme et qui trouvent une expression privilégiée dans le corpus des comédies adaptées de sources européennes et traitant de sujets religieux.

[335] « We have as yet no sure knowledge of the social distribution of unbelief. What we do know is that unbelief was often disseminated, sometimes with what seems to have been care and forethought, as in the lectures attended by Pighino, and often carelessly, in tavern conversation. If one tries to trace these routes of dissemination the first thing that strikes one, I think, is the importance, not of intellectual debate, but of blasphemy and mockery ». Wootton, « Unbelief in Early Modern Europe », p. 96 ; « Again and again Boyle, like other contemporaries, deprecated wit and satire as the chief weapons used by atheists in their assault on Christianity ». Hunter, *Atheists & Atheism Before the Enlightenment*, p. 21.

Enfin, la croisée des influences à l'origine du corpus a des implications en ce qui concerne la question de l'athéisme. Pour Wootton, l'un des prérequis de la diffusion d'idées athées est l'accès à une diversité culturelle et intellectuelle qui pousse à s'interroger sur les fondements de chaque tradition[336]. En ce sens, la nature même du corpus pourrait contribuer à la propagation de l'athéisme. Mais au-delà de la question de l'athéisme, le dialogue interculturel et interconfessionnel au cœur du corpus et de ses processus de création participe à la construction d'une anglicité caractérisée par le rapport – souvent conflictuel – à l'étranger. C'est l'analyse de ce mouvement qui fera l'objet de la troisième partie de ce travail.

[336] Wootton, « Unbelief in Early Modern Europe », p. 94.

Conclusion de partie

La dramaturgie de l'ambivalence analysée dans la première partie de ce travail s'avère un terrain propice au développement de la plasticité, notamment interprétative, qui caractérise le corpus. Ce dernier multiplie les stratégies d'ouverture du sens, les processus de déconstruction et de déstabilisation, ainsi que les questionnements au potentiel disruptif. Les pièces du corpus tendent à déconstruire sans reconstruire, à renverser sans rétablir, à mettre en perspective sans résoudre. Elles expriment bien des idées anticatholiques, anti-puritaines, anticléricales ou irréligieuses, mais ces dernières sont systématiquement déstabilisées, concurrencées ou subverties. Le corpus ménage ainsi un espace conséquent pour l'interprétation individuelle de chaque spectateur ; cela lui permet de flatter des sensibilités diverses et d'éviter de liguer une partie de la salle contre la pièce, ce qui risquerait de mener à son échec[337].

Mais la plasticité du corpus n'est pas seulement la conséquence de la précarité de l'institution théâtrale et de ses acteurs. Elle reflète aussi l'instabilité du fait religieux et du vocabulaire qui lui est associé : le fait religieux apparaît à la fois comme une source de cohésion sociale et de déstabilisation de l'ordre sociopolitique à la Restauration. D'une part, le fait religieux contribue à l'unification la société anglaise dans une perspective protestante nationaliste naissante, en opposition notamment à l'ennemi catholique intérieur et continental. D'autre part, la question de la nature de cette identité protestante et de son expression politique participe d'un mouvement de polarisation de la société visible dès les conflits des années 1640[338]. Elle informe l'opposition entre *Whigs* et *Tories* et contribue à la consolider au fil de la période, chacun des deux camps reprenant à son compte les mêmes thèmes et arguments polémiques, comme l'hypocrisie ou le « papisme ». Au niveau religieux, cette polarisation s'exprime à travers la structuration de différents courants théologiques, liturgiques et ecclésiologiques au sein de l'Église d'Angleterre, mais aussi en dehors de cette dernière[339]. L'Édit de Tolérance de 1689 vient consacrer une pluralité protestante et marque, dans une certaine mesure, un aveu d'échec du projet élisabéthain d'une Église d'Angleterre placée sous le signe du rassemblement, qui s'appuie sur une confession de foi minimaliste et

[337] Cela ne signifie pas cependant que les pièces de la Restauration cultivent ouvertement le consensus. Les prologues en particulier jouent de la différence de différents groupes sociaux et politiques dans la salle en feignant de les dresser les uns contre les autres, comme pour remettre en question la division salle/scène et permettre de mieux contrôler le public. Au sujet de la relation complexe entre scène et salle à la Restauration, voir March, « Le rapport scène/salle dans les théâtres de la Restauration anglaise, ou le spectateur réinventé ».

[338] Steven N. Zwicker, *Lines of Authority. Politics and English Literary Culture, 1649-1689* (Ithaca et Londres : Cornell University Press, 1993), p. 36.

[339] À ce sujet, voir l'introduction du chapitre 1 (p. 50-58).

conciliatrice[340]. Les comédies du corpus répondent à un contexte complexe dans le sens défini par Edgar Morin et repris par Guillaume Cot dans sa définition du « complexe théâtral » :

> Qu'est-ce que la complexité ? Au premier abord, la complexité est un tissu (complexus : ce qui est tissé ensemble) de constituants hétérogènes inséparablement associés : elle pose le paradoxe de l'un et du multiple. Au second abord, la complexité est effectivement le tissu d'événements, actions, interactions, rétroactions, déterminations, aléas, qui constituent notre monde phénoménal. Mais alors la complexité se présente avec les traits inquiétants du fouillis, de l'inextricable, du désordre, de l'ambiguïté, de l'incertitude[341]...

Les comédies se font le reflet déformé des relations sociales, politiques et religieuses complexes de la Restauration, ainsi que de l'instabilité linguistique qui les accompagne. Elles répondent à divers ensembles matériels, humains, économiques ou encore culturels hétérogènes qui constituent le « complexe théâtral » de la Restauration et apparaissent sous les traits de l'ambivalence et de la plasticité dans le corpus.

Comme la complexité telle que Morin la définit, la plasticité du corpus ouvre un espace de questionnement qui pourrait bien, lui aussi, contribuer à cette instabilité du fait religieux. Selon Umberto Eco, les œuvres « ouvertes » confèrent une liberté au lecteur idéal en le confrontant à divers choix interprétatifs, l'invitant par-là à reproduire les processus de déconstruction sur lesquels elles reposent[342]. En offrant un espace de questionnement du fait religieux, les pièces du corpus pourraient encourager leurs spectateurs et lecteurs à déconstruire par eux-mêmes différents aspects du fait religieux et ainsi remettre en question des structures à l'origine d'une certaine stabilité sociale. Elles entreraient alors dans une relation de rétroaction positive, où l'instabilité du fait religieux nourrit la tendance déconstructrice des comédies qui à son tour alimente cette instabilité.

Malgré la tendance du corpus à la déconstruction et aux questionnements laissés sans réponse, il ne représente pas une entreprise entièrement négative. À travers divers processus, notamment ceux d'adaptation et d'appropriation, les pièces du corpus opèrent une forme de négociation des tensions interconfessionnelles et internationales qui agitent la période. C'est ce phénomène que la dernière partie de ce travail a pour vocation d'étudier.

---

[340] Rémy Bethmont, « L'anglicanisme : un christianisme de la contradiction », Conférence organisée conjointement par l'Association France-Grande-Bretagne et le Centre de Recherches en Civilisation Britannique (CRECIB), 2024, en ligne, 6 nov. 2024. https://www.youtube.com/watch?v=F65bfsE5zHE&t=1436s.

[341] Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe* (Paris : Éditions du Seuil, 2005), 21 ; Cot, « La Scène et la Loi : les dramaturgies du droit (1789-1794) », p. 306.

[342] Umberto Eco, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts* (Bloomington : Indiana University Press, 1979), p. 40.

PARTIE 3

LA COMEDIE DE LA RESTAURATION,

ESPACE DE NEGOCIATIONS CONFESSIONNELLES ET CULTURELLES

> *Feth*. Nay, as for that, Madam, we are English, a Nation, I thank God, that stands as little upon Religion as any Nation under the Sun, unless it be in contradiction[1];

La caractérisation de la nation anglaise effectuée par Fetherfool dans *The Second Part of The Rover* (1681) reflète un mouvement qui parcourt l'ensemble du corpus : celui de la définition de la communauté nationale, qui ne peut se concevoir qu'en relation avec les nations étrangères. Mais contrairement à ce que la réplique caustique de Fetherfool prétend, le fait religieux joue un rôle central dans la définition de la communauté nationale anglaise à la Restauration. Le terme de « nation » est ici à entendre comme une « communauté culturelle et sociale à laquelle des personnes s'identifient et envers laquelle elles éprouvent un sentiment de loyauté politique[2] ». Cette définition donnée par Joep Leerssen met l'accent sur la nature culturelle de la communauté nationale et va à l'encontre de la conception de la nation comme étant une construction avant tout politique et verticale. Leerssen défend l'idée d'une articulation entre les domaines politique, matériel, intellectuel et poétique qui serait à l'origine de la construction et des transformations de la communauté nationale :

> In this book, I would like to [...] trace nationalism as something that emanates from the way people view and describe the world – in other words, as a cultural phenomenon, taking shape in the constant back-and-forth between material and political developments on the one hand, and intellectual and poetical reflection and articulation on the other[3].

Bien que Fetherfool emploie le terme de « nation » pour désigner l'Angleterre, la question de l'existence de nations avant l'avènement des mouvements nationalistes de la fin du XVIIIe siècle est source de débats dans la communauté scientifique. Le courant « moderniste » considère la nation comme un phénomène moderne avant tout politique, dont les racines prémodernes seraient une invention rhétorique d'idéologues nationalistes en quête d'historicité[4]. Le courant « traditionnaliste », au contraire, met l'accent sur les racines culturelles de la nation, qui remontent jusqu'à la Renaissance voire, dans certains cas (dont l'Angleterre), jusqu'au Moyen-Âge[5]. Le choix d'adhérer à la définition de Leerssen, qui inscrit

[1] Aphra Behn, *The Second Part of The Rover* (Londres : Printed for Jacob Tonson at the Judges-Head in Chancery-Lane, 1681), 3.1, p. 35.

[2] « a cultural and social community that people identify with and feel political loyalty towards ». Joep Leerssen, *National Thought in Europe. A Cultural History* (Amsterdam : Amsterdam University Press, 2018), p. 20.

[3] *Ibid*., p. 21.

[4] Lotte Jensen, « Introduction » dans *The Roots of Nationalism. National Identity Formation in Early Modern Europe, 1600-1815*, dir. Lotte Jensen (Amsterdam : Amsterdam University Press, 2016), p. 10. Voir la suite de l'introduction pour un historique précis de l'évolution des débats entre modernistes et traditionnalistes.

[5] À ce sujet, voir C. V. Weeda, « Images of Ethnicity in Later Medieval Europe » (Thèse de doctorat, Universiteit van Amsterdam, 2012) ; Adrian Hastings, *The Construction of Nationhood. Ethnicity, Religion and*

la nation dans le domaine culturel et le temps long, est motivé par le corpus. Les comédies de la Restauration montrent un sens aigu des différences nationales, opposant Anglais, Français, Espagnols, Hollandais ou Italiens à la fois sur scène et dans les paratextes. Si ces différences s'articulent en termes culturels, avec des références appuyées aux pratiques vestimentaires, à la langue, ou au « caractère national », elles s'entendent aussi en termes religieux. Plus qu'aucune autre à l'époque, la question religieuse interroge la nature de la « communauté politique imaginée », pour reprendre la célèbre définition de la nation énoncée par Benedict Anderson[6]. Les pièces du corpus posent la question de l'inclusion – ou non – dans la communauté nationale des membres des différentes confessions non-conformistes, ainsi que des récusants, participant de fait aux débats sur la tolérance religieuse qui gagnent en intensité avec les bouleversements de l'Interrègne et trouvent une résolution temporaire par le biais de l'Édit de Tolérance de 1689[7]. À travers les différentes formes de représentation qu'elles proposent (et l'ambivalence et la plasticité qui les caractérisent), les pièces du corpus contribuent à circonscrire et définir la communauté nationale, mais aussi à en interroger la nature :

> Quels lieux plus propices à ce travail d'imagination, de visualisation, de mise en parole et en gestes, de mise en scène que les (multiples) espaces théâtraux ? Le théâtre ne se contente pas de proposer une représentation de la nation. Il participe activement soit à la conceptualisation, voire même à la création de celle-ci, soit à sa remise en question, sa déconstruction, sa dé-légitimation. C'est alors que les rôles s'inversent et que le théâtre devient lieu de façonnage des conceptions d'une « nation » ainsi exhibée comme un produit culturel[8].

Face à l'instabilité et la fragmentation de la communauté nationale, les comédies du corpus interrogent le rôle de matrice de construction nationale joué par le fait religieux. Dans le chapitre 6, il s'agira de voir comment le corpus met en perspective les débats qui entourent la définition de la communauté nationale et offrent un espace de questionnement des différentes conceptions de la nation anglaise qui s'affrontent à la Restauration. Mais déjà, cette perspective nationale est indissociable de l'échelle européenne : la question religieuse, si centrale à la

Nationalism (Cambridge : Cambridge University Press, 1997), notamment le premier chapitre intitulé « England as a prototype ».

[6] Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Londres et New-York : Verso, 2006), p. 6.

[7] John Coffey, *Persecution and Toleration in Protestant England, 1558-1689* (Londres et New York : Routledge, 2013), p. 6.

[8] Jeffrey Hopes et Hélène Lecossois, « Introduction » dans *Théâtre et nation*, dir. Jeffrey Hopes et Hélène Lecossois (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011), §2, en ligne, 24 janv. 2025. https://books.openedition.org/pur/81075.

définition de la communauté nationale à l'époque prémoderne, ne se conçoit qu'en relation avec le continent et les autres puissances, qu'elles soient catholiques ou protestantes.

Le XVIIe siècle marque aussi le développement de discours poétiques à dimension internationale, des spectateurs ou dramaturges comparant les formes dramatiques nationales dans une perspective d'affirmation de la supériorité de leur nation sur les autres. Les paratextes et textes théoriques de la Restauration développent ainsi une rhétorique militariste pour parler des appropriations européennes auxquelles se livrent les dramaturges, ce qui sera exploré dans le chapitre 7. De même, des diplomates, voyageurs ou exilés français comme Saint-Amant, Sorbière, Chappuzeau ou Saint-Évremond se livrent à des descriptions du théâtre anglais qui n'ont pas pour visée l'analyse objective d'une forme dramatique étrangère mais, à travers la comparaison, l'affirmation polémique de la supériorité française[9]. Le théâtre fait ainsi figure d'espace de confrontation internationale où est considéré particulièrement visible le « génie » de chaque nation. Au XVIIe siècle, c'est la comédie avec sa mise en scène des mœurs d'un peuple qui est vue comme le genre le plus représentatif de ce « génie national » :

> La définition des différents tempéraments dramatiques est souvent associée à une réflexion d'ordre générique. La comédie, miroir de la vie, s'adapte étroitement aux mœurs du pays et apparaît comme une expression plus directe du génie national que la tragédie, à vocation plus universelle[10].

Mais si les comédies du corpus, on l'a vu, mettent bien en scène les mœurs londoniennes contemporaines, la tendance à la généricité géographique, à la reprise de motifs et de *topos* issus de circulations européennes, ou encore à la mise en scène de rencontres et d'unions transnationales complexifie l'idée de la comédie de la Restauration comme expression d'un caractère national anglais. Bien que ces comédies concentrent des enjeux d'identité nationale, elles apparaissent aussi comme un « territoire de diplomatie[11] ». Le théâtre de la Restauration lui-même fait figure de proto-*soft power* : tout comme certains membres de la haute société de la Restauration envoyés en voyage diplomatique en Europe se rendent dans les théâtres français ou espagnols, des ambassadeurs étrangers visitent les théâtres londoniens tout au long de la

[9] Bénédicte Louvat-Molozay et Alban Déléris, « Le théâtre anglais vu par les voyageurs français dans les années 1660 », *Littératures classiques*, 89.1 (2016) : p. 87-102 ; Marie-Claude Canova-Green, « La comédie anglaise aux XVIIe et XVIIIe siècles : modèle ou antimodèle ? », *Littératures classiques*, 27.1 (1996) : p. 353-365.

[10] Véronique Lochert, « Le tempérament dramatique des nations : le parallèle des théâtres dans les traités théoriques des XVIIe et XVIIIe siècles » dans *Théâtre et nation*, dir. Jeffrey Hopes et Hélène Lecossois (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011), §6, en ligne, 24 janv. 2025. https://books.openedition.org/pur/81075.

[11] J'emprunte cette expression au numéro 2022 de la revue *XVII-XVIII* : Lucien Bély, Nathalie Rivère de Carles et Bertrand Van Ruymbeke, dir., « Territoires de diplomatie / Territories of Diplomacy », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 79 (2022), en ligne, 30 oct. 2025. https://journals-openedition-org.ezpupv.scdi-montpellier.fr/1718/8870.

période[12]. Les intrigues mises en scène elles-mêmes reflètent un souci de la diplomatie, mettant en scène plusieurs figures de pseudo-ambassadeurs en négociations avec des représentants de nations étrangères. Le processus d'appropriation à l'origine des pièces du corpus lui aussi concentre une forme de négociation, entendue dans un sens élargi cette fois-ci. Dans le cadre du corpus, l'adaptation comme processus de négociation ne correspond pas tout à fait à la comparaison effectuée par Umberto Eco entre traduction et négociation dans *Dire presque la même chose*. Contrairement aux traducteurs de nos jours, les dramaturges de la Restauration ne sont pas pris en étau entre le souci de rendre compte des subtilités du texte source, la volonté potentielle de l'auteur ou les exigences d'une maison d'édition[13]. Ils répondent bien à des contraintes externes, comme il a été vu dans l'introduction de la partie 2 (*cf. supra* p. 201-213), mais l'écosystème littéraire dont ils sont partie prenante n'a pas grand-chose à voir avec celui décrit par Eco. De plus, les dramaturges-adaptateurs de la Restauration ne se soucient pas de rendre compte des œuvres qu'ils s'approprient. Ils entretiennent au contraire une relation utilitariste, si ce n'est antagoniste, avec ces textes étrangers qu'ils dénigrent souvent dans les paratextes, comme le montrera le chapitre 7 (*cf. infra* p. 390-406). Dans la rhétorique des dramaturges de la Restauration, les artefacts culturels étrangers font figure de matériau brut qui doit être retravaillé, amélioré, perfectionné par les poètes anglais pour atteindre le niveau d'exigence des publics londoniens. Lorsqu'ils traduisent des pièces ou des scènes, leur but n'est pas de « réduire l'écart entre le sens véhiculé par les mots de la langue source et le sens produit dans la langue cible » dans un mouvement similaire à celui d'un compromis entre diplomates[14], mais de mettre le texte source au service d'une nouvelle création dont ils affirment non seulement l'anglicité, mais aussi la supériorité[15]. Le processus d'adaptation s'entend alors véritablement comme une appropriation dans le sens défini par Julie Sanders : « appropriation carries out the same sustained engagement as adaptation but frequently adopts a posture of critique, even assault[16] ».

[12] Allan Richard Botica, « Audience, Playhouse and Play in Restoration Theatre, 1660-1710 » (Thèse de doctorat, Oxford University, 1985), p. 52-54.

[13] Umberto Eco, *Dire presque la même chose*, trad. Myriem Bouzaher (Paris : Bernard Grasset, 2006), p. 18.

[14] Jean Soubrier et Christian Thuderoz, « Traduire, est-ce négocier ? », *Négociations*, 2.14 (2010) : p. 41.

[15] Ce point, qui sera développé plus loin, a également déjà été abordé dans un certain nombre de travaux : Paulina Kewes, « Gerard Langbaine's 'View of Plagiaries': The Rhetoric of Dramatic Appropriation in the Restoration », *The Review of English Studies*, 48.189 (1997) : p. 2-18 ; Lochert, « Le tempérament dramatique des nations : le parallèle des théâtres dans les traités théoriques des XVIIe et XVIIIe siècles » ; Alice Marion-Ferrand, « Adapter des "comédies sérieuses" françaises et espagnole sur la scène anglaise du second XVIIe siècle : l'anglicité par l'altérité dans *An Evening's Love* (1668) de John Dryden » dans *Le théâtre classique français en Europe : transferts, traductions, adaptations (XVIIe-XVIIIe siècles),* dir. Tristan Alonge et Florence March, avec la collaboration de Christian Belin et Luc Borot, La République des Lettres (Paris : Hermann, 2026, à paraître).

[16] Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation* (Londres et New-York : Routledge, 2006), p. 4.

Dans le corpus, la négociation se situe donc à un autre endroit que dans la démarche explicite du dramaturge-adaptateur. Le processus d'adaptation dont sont issues les pièces figure le dilemme central du négociateur, pris en tension entre les souhaits contraires de « maintenir ses prétentions ou [de] favoriser la relation à l'autre[17] ». En adaptant un matériau étranger qui vient lui-même imprégner la culture qui le reçoit dans un mouvement d'hybridation, les comédies du corpus se font territoire de négociation sur lequel se rencontrent une conception militante de l'anglicité protestante et un dialogue européen qui dessine une culture commune. Loin de résoudre le conflit, les pièces du corpus le mettent en scène à travers un discours sur les circulations européennes dont elles sont issues et la représentation toujours ambivalente de l'Anglais (plus que du Britannique, on le verra), de l'« autre » européen, et des relations qu'ils entretiennent. Les comédies deviennent alors un espace de négociation entre deux formes de communauté entretenant une relation paradoxale, la communauté anglaise et la communauté européenne, dont les définitions sont toujours sources d'incertitudes et de contradictions. Le chapitre 6 s'intéresse ainsi à la question de la construction nationale anglaise et au rôle paradoxal qu'y joue le fait religieux, à la fois source d'union et de division. Le chapitre 7, quant à lui, étudie le processus de construction d'un espace culturel, littéraire et religieux européen mis en perspective et encouragé par le corpus et les processus d'adaptation et d'appropriation qui le caractérisent.

Espace, territoire : à travers l'emploi figuré de ces termes émerge une conception dynamique, relationnelle et politique du théâtre et de la comédie. Le corpus est analysé non pas comme une « configuration stable de positions », qui est le propre du lieu selon Michel de Certeau, mais comme un ensemble d'opérations, de rencontres, de proximités et de conflits qui en font un espace dynamique[18], au sein duquel peut se déployer le processus de négociation dont il est ici question. Si Doreen Massey rejette l'opposition entre lieu et espace qui informe la pensée de Michel de Certeau, elle postule trois caractéristiques fondamentales de l'espace qui vont aussi dans le sens d'une conception dynamique et relationnelle de ce dernier. L'espace est le produit d'interrelations constituées par le biais d'interactions à de multiples échelles ; il permet l'existence simultanée de trajectoires distinctes, dépend d'elle, et donc de l'hétérogénéité ; enfin, il est toujours en construction[19]. Il me semble que l'ambivalence, la plasticité et les processus de déconstruction et de questionnement qui ont été étudiés jusqu'ici offrent une première justification quant à la perception du corpus comme espace selon les

[17] Soubrier et Thuderoz, « Traduire, est-ce négocier ? », p. 43.
[18] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1. arts de faire* (Paris : Gallimard, 1990), p. 172-173.
[19] Doreen Massey, *For Space* (Londres : Sage, 2005), p. 9.

définitions données par Massey et de Certeau. La notion de territoire, quant à elle, implique un processus à la fois politique et culturel dans lequel la dimension relationnelle est essentielle[20]. À travers lui se « crée une pensée diplomatique qui s'applique tout autant aux relations extérieures qu'à l'espace domestique d'un État[21] ». La notion de « territoire de diplomatie » apparaît ici comme un aspect particulier de la comédie en tant qu'espace de négociations, qui se concentre sur le motif spécifique de la diplomatie. Ainsi, cette partie a pour vocation d'étudier comment le corpus construit ce processus de négociation entre anglicité et européanisme à travers la question centrale de la religion, qui est au cœur à la fois des tensions nationales anglaises et des relations européennes à la Restauration.

[20] Nathalie Rivère de Carles, Bertrand Van Ruymbeke, et Lucien Bély, « Introduction », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 79 (2022), §1 et §5, en ligne, 30 oct. 2025. https://journals-openedition-org/1718/10816.

[21] *Ibid.*, §5.

Chapitre 6
(Ré)unifier l'Angleterre ? Les comédies du corpus comme fabriques d'anglicité

Defend us from a poet Joan again

—Aphra Behn, *Sir Patient Fancy* (1678), prologue.

Lau. […] Heaven deliver me from an Irish Mac transforming himself into a French Mounsieur

—John Crowne, *The English Frier* (1690), 4.1, p. 31.

La communauté nationale dont il est question ici est anglaise plus que britannique. Les actes de 1707 n'ont pas encore consacré l'union des royaumes anglais et écossais et les distinctions entre Anglais, Écossais, Gallois ou Irlandais demeurent bien présentes à l'esprit des contemporains. Dès le XIIe siècle, la distinction entre les Anglais et les « celtes barbares » est mise en avant par les chroniqueurs anglais, elle renforce la distinction entre l'Angleterre et les autres nations des îles britanniques[22]. Dans le corpus, c'est le mot « English » qui domine, « British » étant rarement employé ; et le fort ancrage des pièces à Londres renforce d'autant plus leur anglicité. Dans le corpus restreint, l'unique mention d'une autre nation des îles britanniques se trouve dans l'épître dédicatoire de *Sir Courtly Nice*, dans lequel Crowne loue les services du comte d'Arran au sein des instances publiques irlandaises, entre deux références à l'Angleterre. De même, dans le corpus étendu, les personnages irlandais, écossais ou gallois et les références à ces endroits sont rares. Une exception notable est celle de Tegue O Divelly, le prêtre catholique irlandais de *The Lancashire Witches*, qui est appelé « the Irish priest » par les autres personnages et dont les répliques parfois à peine compréhensibles retranscrivent le fort accent. Avec le personnage de Tegue, Shadwell s'inscrit dans une tradition dramatique comique qui remonte au théâtre élisabéthain. *Henry V* (*c.* 1599) de Shakespeare, qui date d'avant l'Union de 1603, caricature les Irlandais à travers le personnage de MacMorris, les Gallois avec Fluellen et les Écossais à travers Jamy, tous trois capitaines des troupes issues de leurs pays respectifs. Si la question des relations avec les autres nations des îles britanniques et de la distinction entre identité anglaise, écossaise, galloise ou irlandaise apparaît donc parfois dans le corpus et sera mentionnée lorsqu'il sera pertinent de le faire, les pièces se concentrent principalement sur les relations avec les nations continentales.

Car l'identité nationale ne peut se concevoir qu'en relation avec un « autre » étranger qui se situe en dehors de la communauté nationale. C'est en opposition à cet « autre » que la communauté nationale se définit. L'imagologie et les études sur les stéréotypes nationaux ont montré l'importance de la comparaison avec un « autre » fantasmé dans la définition de caractéristiques nationales qui unissent un peuple et l'identifient par rapport aux autres[23]. Si elles peuvent être source de division interne, les oppositions confessionnelles sont aussi de puissantes matrices d'identité nationale. La même ambivalence se retrouve dans le traitement du passé récent à la Restauration. S'il peut fonctionner comme vecteur d'unification nationale

[22] J. C. D. Clark, « Protestantism, Nationalism and National Identity, 1660-1832 », *The Historical Journal*, 43.1 (2000) : p. 268.

[23] Voir notamment Lotte Jensen, dir., *The Roots of Nationalism. National Identity Formation in Early Modern Europe, 1600-1815* (Amsterdam : Amsterdam University Press, 2016) ; Manfred Beller et Joep Leerssen, dir., *Imagology* (Amsterdam et New-York : Rodopi, 2007).

en servant d'exemple encore frais des conséquences de la désunion, sa nature traumatique en fait aussi un facteur de déstabilisation qui nourrit les crises de la période. Ce chapitre a ainsi pour vocation d'étudier ces deux vecteurs de construction nationale, le traitement du passé traumatique de l'Interrègne puritain et la désignation d'un « autre » contre lequel peut se définir la communauté nationale, afin de montrer comment les comédies du corpus mettent en lumière leur profonde ambivalence. À travers ces deux motifs, les comédies explorent la tension entre le potentiel unificateur du fait religieux et sa capacité de division. Elles offrent une représentation de la communauté nationale anglaise dont les frontières incertaines reflètent les fractures et tensions contemporaines. Mais bien que les comédies mettent en lumière les débats et les incertitudes qui entourent les notions de communauté et d'unité nationale à la Restauration, elles offrent aussi des pistes de réponse à ces questions, qui s'entendent en termes de tolérance religieuse, si ce n'est de proto-sécularisation.

I. Purger les traumatismes du passé et les angoisses de l'avenir[24]

Bien que la notion de traumatisme (au sens psychologique du terme) n'apparaisse qu'au XIXe siècle avec l'invention de la psychiatrie et de la psychanalyse, elle paraît particulièrement apte à décrire l'expérience vécue par la population anglaise au cours de la période révolutionnaire. On estime qu'environ 4% de la population anglaise est tuée au cours des guerres civiles, ce qui en fait un conflit proportionnellement plus meurtrier pour les Anglais que les deux guerres mondiales réunies[25]. Le régicide, quant à lui, représente un choc culturel majeur qui interroge les fondements de l'identité nationale et de l'ordre social anglais. À la fin du Moyen-Âge et pendant la première modernité, le principe dynastique joue un rôle central dans la formation d'une conscience nationale :

> [P]eoples were well able to become aware of themselves as English or French, but the most effective intellectual matrix which contained their collective consciousness from the medieval period to the age of revolutions was a dynastic one whose chief components were law and religion[26].

[24] Une partie des idées présentes dans cette sous-partie a commencé à être explorée dans l'article suivant : Alice Marion-Ferrand, « Purging the Past and Gauging the Future: Stage Puritans as Manifestations of Religious Trauma in Restoration Comedies Adapted from European Sources (1660-1689) », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 81 (2024), en ligne, 21 juill. 2025. http://journals.openedition.org/1718/13637.

[25] Imogen Peck, *Recollection in the Republics: Memories of the British Civil Wars in England, 1649-1659* (Oxford : Oxford University Press, 2021), p. 2-3.

[26] Clark, « Protestantism, Nationalism and National Identity, 1660-1832 », p. 251.

Selon Azar Gat, si l'émergence d'une conscience nationale s'inscrit bien dans le temps long, la remise en question de l'absolutisme du principe dynastique opère une bascule d'une forme prémoderne à moderne de conscience nationale :

> The change from the premodern to the modern with respect to the role of nationhood can be described as follows: while premodern national identity was always highly potent politically, largely underpinning the frontiers of loyalty, and thus borders, among political communities, it was secondary to the dynastic principle and to the right of the conqueror in the legitimation discourse; by contrast, it became the paramount formal, legal and ideological principle during modern times, as sovereignty became invested in the people rather than in the ruler. Rather than inventing nationalism, modernity *released, transformed and enhanced* it[27].

L'exécution de Charles Ier en 1649 marque une remise en question radicale du principe dynastique, dont Charles II, et surtout Jacques II/VII font les frais au cours de leurs règnes. Après l'Interrègne, il n'est plus question pour le roi de se passer du consentement du Parlement et, plus largement, de ses sujets[28]. Ainsi, la Déclaration de Breda et l'*Act of Indemnity and Oblivion* de 1660 peuvent-ils se lire comme une tentative de refouler le souvenir récent des bouleversements de l'Interrègne, permettant ainsi de développer un récit qui favorise le consensus et légitime la monarchie nouvellement restaurée, garantissant sa survie[29]. Seuls quelques boucs-émissaires se voient refuser ce pardon général, ceux qui sont directement impliqués dans le régicide, ainsi qu'une poignée d'exceptions, parmi lesquelles les « Jésuites et prêtres romains[30] ».

Mais malgré les incitations de la monarchie à refouler la mémoire de l'Interrègne et accepter une version retravaillée de l'histoire qui désavoue la responsabilité du plus grand nombre dans les évènements des vingt dernières années, la peur de voir l'histoire se répéter hante les discours de la Restauration :

> The fear that history would repeat itself, and that the country would be torn apart by another civil war, haunted post-1660 England until (and beyond) the relatively bloodless revolution of 1688-9. Parallels

[27] Azar Gat, « Premodern Nations, National Identities, National Sentiments and National Solidarity » dans *The Roots of Nationalism. National Identity Formation in Early Modern Europe, 1600-1815*, dir. Lotte Jensen (Amsterdam : Amsterdam University Press, 2016), p. 41-42.

[28] À ce sujet, voir Emmanuel Lemée, « The End of the Restoration Consensus: Staging Consent and its Limits during the Exclusion Crisis », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 82 (2025), en ligne, 5 jan. 2026. https://journals.openedition.org/1718/15770.

[29] Paulina Kewes, « Acts of Oblivion, Acts of Remembrance: Rhetoric, Law, and National Memory in Early Restoration England » dans *Ritual, Routine, and Regime: Institutions of Repetition in Euro-American Cultures, 1650-1832*, dir. Lorna Clymer (Toronto : University of Toronto Press, 2006), p. 105.

[30] « XVIII. Exception of Jesuits and Romish Priests, 27 Eliz. c. 2. ». John Raithby, dir., « Charles II, 1660: An Act of Free and Generall Pardon Indempnity and Oblivion. » dans *Statutes of the Realm: Volume 5, 1625-80*, 1819, en ligne, 25 févr. 2025. https://www.british-history.ac.uk/statutes-realm/vol5/pp226-234.

> between the recent past and the present were being obsessively drawn: during the Popish Plot and Exclusion Crisis the Whigs were accused of aping the seditious politics of the Puritan rebels; Charles II and in due course James II were denounced by their opponents as popish tyrants in the mould of Charles I. The rallying cry of the loyalists was '1641 is come again[31]'.

Kewes met en évidence toute la dimension traumatique de la mémoire de l'Interrègne. Impossible à cantonner au passé, le traumatisme revient perpétuellement sous la forme d'un évènement ressenti comme appartenant au présent. Il consiste en une re-présentation de l'évènement traumatique dans la vie de ceux qu'il affecte, lesquels peinent à distinguer l'évènement original de ses résurgences ultérieures[32]. Le complot papiste et la crise d'Exclusion font figure de catalyseurs de la mémoire traumatique, déclenchant un retour de la mémoire réprimée qui exacerbe l'intensité de la crise en la présentant comme une répétition d'un évènement traumatique ayant eu pour effet de rompre la continuité historique et de briser le sentiment de sécurité de ceux qui en ont fait l'expérience[33].

L'unité de façade se voit elle aussi vite remise en question. Dès 1662, les fractures politiques et religieuses qui parcourent l'Angleterre deviennent impossibles à ignorer et motivent l'élaboration de nouvelles lois, comme l'Acte d'Uniformité de 1662[34] qui tente d'étouffer le pluralisme religieux monté en flèche au cours de l'Interrègne. La refonte de l'Église d'Angleterre aux mains des puritains et la multiplication des confessions remet en question la vision de l'Église comme une entité agrégative qui accueillerait en son sein l'ensemble de la communauté nationale. Malgré les divers actes d'uniformité et la persécution des dissidents et des récusants au fil de la période, l'État échoue à réprimer le pluralisme religieux anglais, consacré par l'Édit de Tolérance de 1689. L'équivalence entre Église et nation ne peut plus avoir cours, ce qui vient de nouveau questionner la nature de la communauté nationale :

> [T]he replacement of a narrow Anglican identity with a broader Protestant vision disrupted important mental categories. Perhaps most significantly, nationhood became more open and blurred. An identity

[31] Kewes, « Acts of Oblivion, Acts of Remembrance: Rhetoric, Law, and National Memory in Early Restoration England », p. 103.

[32] Mick Wallis et Patrick Duggan, « Editorial: On Trauma », *Performance Research*, 16.1 (2011) : p. 2.

[33] Patrick Duggan, *Trauma-Tragedy: Symptoms of Contemporary Performance* (Manchester : Manchester University Press, 2012), p. 28. Il convient cependant de noter que le mécanisme de la répétition n'est pas toujours négatif. Dans certains cas, il peut aussi servir à conjurer l'angoisse causée par la rupture traumatique. Pour parler avec Anne Teulade, « la répétition est élaborée dans les œuvres pour nier le risque de fracture auquel les bouleversements contemporains exposent le corps social et politique : elle constitue un geste de négation et de dépassement ». Anne Teulade, *Le théâtre de l'interprétation. L'histoire immédiate en scène* (Paris : Classiques Garnier, 2021), p. 596.

[34] Kewes, « Acts of Oblivion, Acts of Remembrance: Rhetoric, Law, and National Memory in Early Restoration England », p. 106.

> which might have focused (Swedish-style) on membership of a particular church now had to be married with a trans-denominational allegiance. This entangled all Charles's subjects with people beyond their particular locality or country – both in other parts of the Stuart realms of England, Scotland, Ireland and America, and across the European continent[35].

Cette remise en question de l'unité ecclésiale et doctrinale sape également les fondations du providentialisme, lui aussi vecteur de conscience nationale :

> After shared language, the main bonding elements of premodern peoples and a major instrument of state- and nation-building were the premodern mass cultural forms of epos, ritual and religion. These were widely disseminated by the dense clerical and cultic network spread throughout the countryside and reaching into every town and village. The holiness, righteousness and special mission of one's state and people resonated in every parish. The peasant girl Joan of Arc, who absorbed and expressed this powerful message in her native Lorraine village, was unique only in her remarkable ascent. Herein was the primary and most powerful medium of the premodern national 'imagined community' which Benedict Anderson has so sorely missed. The nation was widely imagined – and as holy and God's chosen one[36].

Face à une nation anglaise qui n'est plus réunie au sein d'une seule et unique institution ecclésiale, l'opposition binaire entre Église de Rome, fausse et antéchristique, et Église d'Angleterre, véritable Église de Dieu, se voit remise en cause. Parcourue d'irrémédiables fractures confessionnelles, l'Angleterre peine à justifier son statut de « nation élue » à la Restauration ; et la rhétorique providentielle devient entièrement réversible, comme l'a montré le chapitre 2 (*cf. supra* p. 184-190).

Le corpus, comme d'autres écrits de la Restauration[37], entretient lui aussi une tension permanente entre mémoire et oubli du traumatisme de l'Interrègne, ainsi qu'entre inclusion et exclusion des différentes confessions dans la communauté nationale représentée sur scène. Certaines stratégies d'ouverture identifiées dans le chapitre 3, notamment le mode de référence synecdochique, peuvent se concevoir comme des processus d'évitement ou d'omission à travers lesquels transparaît une image partielle, fantomatique, de l'évènement traumatique, rappelant le phénomène d'« hallucination » ou de « hantise » identifié comme étant central au processus

[35] Tony Claydon et Thomas N. Corns, « Introduction – Living with masquerade: the recent scholarship of the 1670s in the Stuart realms » dans *Religion, Culture and National Community in the 1670s*, dir. Tony Claydon et Thomas N. Corns (Cardiff : University of Wales Press, 2011), p. 7.

[36] Gat, « Premodern Nations, National Identities, National Sentiments and National Solidarity », p. 33.

[37] Voir par exemple l'analyse que fait Claire Gheeraert-Graffeuille des différentes versions des mémoires de Sir Thomas Fairfax. Claire Gheeraert-Graffeuille, « The "grave of oblivion": Remembering the English Civil War in Sir Thomas Fairfax's *Short Memorials* (1699) », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 81 (2024), en ligne, 21 juill. 2025. https://journals.openedition.org/1718/13503.

traumatique par des théoriciens comme Cathy Caruth[38]. Il s'agira ici d'étudier comment les comédies du corpus travaillent cette mémoire traumatique dans ce qui semble être une perspective de réconciliation d'une communauté nationale large, l'unité de laquelle repose en partie sur l'exclusion ou la réforme des sujets dont le radicalisme religieux trouble l'harmonie sociale.

1. Une catharsis comique ?

Le théâtre, notamment comique, permet-il d'affronter un traumatisme collectif ? Quel est son potentiel de guérison du corps social ? Une catharsis (comique ou tragique), entendue au sens d'effet psychologique sur le spectateur, peut-elle advenir lorsqu'il est question de représentation d'un traumatisme, contribuant ainsi à sa purgation et sa relégation à un passé révolu ? Le théâtre peut-il participer activement au processus de résilience, défini comme « reprise évolutive après un traumatisme[39] » ? Ces questions, entre autres, commencent à être abordées par le champ émergent des études sur l'écriture dramatique du traumatisme, à l'intersection des *performance studies* et des *trauma studies*[40]. Pour la plupart, ces études se concentrent sur des phénomènes récents, remontant rarement au-delà du milieu du XXe siècle. Si l'ampleur des atrocités commises aux XXe et XXIe siècles justifie l'attention particulière que ces études confèrent à leur traitement dramatique, la relative proximité temporelle des œuvres étudiées garantit également un accès facilité à des sources sur leur réception. Ce sont justement ces sources qui font cruellement défaut aux études sur le théâtre de la Restauration. En leur absence, il demeure objectivement impossible d'étudier le potentiel effet cathartique des pièces sur le public et son rapport au traumatisme de l'Interrègne. Il ne s'agira pas ici d'effectuer des conjectures sur de potentiels effets psychologiques advenus il y a quasiment un demi millénaire, mais d'étudier la structure dramatique des pièces du corpus, et notamment leur dénouement, au prisme des notions de catharsis comique et de cohésion sociale.

[38] Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History* (Baltimore et Londres : Johns Hopkins University Press, 1996), p. 11 ; Patrick Duggan et Mick Wallis, « Trauma and Performance: Maps, narratives and folds », *Performance Research*, 16.1 (2011) : p. 5.

[39] Boris Cyrulnik, « Résilience : notion, définition et divagation du mot » dans *Les deux visages de la résilience. Contre la récupération d'un concept*, dir. Boris Cyrulnik (Paris : Odile Jacob, 2024), p. 5.

[40] Voir par exemple Christiane Page, dir., *Écritures théâtrales du traumatisme, Esthétiques de la résistance* (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2019) ; Bryoni Trezise et Caroline Wake, dir., *Visions and Revisions: Performance, Memory, Trauma* (Copenhagen : Museum Tusculanum Press, 2013).

Au-delà de la définition psychologique de la catharsis comique comme effet sur le spectateur[41], Philip Stewart présente cette dernière comme un mécanisme structurel fondé sur la suppression d'un « personnage-obstacle » empêchant la résolution heureuse de la comédie. Les personnages-obstacles se voient soit rejetés et exilés, absents du grand rassemblement qui clôture conventionnellement la comédie, soit réformés, délivrés du vice qui venait perturber l'harmonie sociale, et réintégrés *in extremis* au microcosme de la comédie[42]. Reste à voir si les pièces du corpus déploient une telle structure cathartique et comment les personnages à dimension religieuse s'y intègrent.

La majorité des pièces du corpus restreint présente une structure similaire à celle décrite par Stewart. La résolution heureuse de *The Law Against Lovers* est en grande partie permise par la transformation du pseudo-puritain Angelo. De même, le dénouement de *Tartuffe* voit l'hypocrite emmené hors de scène tandis que la dévote Pernelle se repent de l'avoir cru. Dans *The Assignation*, les principales figures d'autorité séculière et religieuse, le duc et l'abbesse, abandonnent leurs ambitions et acceptent de laisser les jeunes gens faire comme bon leur semble. Le seul personnage-obstacle dont la main est forcée est Mario, l'oncle de Violetta et Laura, qui se voit dépossédé des dots des jeunes femmes par Frederick, le fils du duc. Dans *The Spanish Fryar*, Dominic est promis à l'excommunication et chassé hors de scène par la foule avant la révélation de l'innocence de la reine, essentielle au dénouement heureux de la pièce. Enfin, dans *Sir Courtly Nice*, Hothead chasse Testimony hors de scène juste avant que Bellguard ne s'avoue convaincu qu'aucune intervention masculine ne peut garantir la vertu d'une femme.

Exclusion et réforme figurent donc quasiment à égalité dans le corpus restreint. Mais, comme souvent dans ces pièces, ni l'exclusion, ni la réforme des personnages à dimension religieuse ne sont dépourvues d'ambivalence. Angelo a beau se transformer de puritain en amant héroïque, sa conversion n'en est pas vraiment une : dans la version de Davenant, son apparent puritanisme est présenté comme un déguisement endossé pour attirer Isabella hors du couvent et tester sa vertu. Toutefois, la révélation de la véritable nature d'Angelo n'a lieu qu'à la fin de l'acte 4. Pendant la majorité de la pièce, Davenant conserve les actions et les répliques du Angelo de *Measure for Measure*. Ce n'est donc qu'*a posteriori* que le puritanisme apparaît comme un déguisement endossé par un amoureux malavisé plutôt que comme une doctrine potentiellement séditieuse et dangereuse. La pièce traite donc bien de la mémoire traumatique

[41] Pour Stewart, l'effet psychologique de la catharsis comique repose non pas sur une sympathie comme pour la catharsis tragique, mais sur une mise à distance, un refus de compassion marqué par le rire, qui permet de libérer les passions et encourage à éviter les excès des personnages qui se ridiculisent sur scène. Philip Stewart, « De la catharsis comique », *Littératures classiques*, 27.1 (1996) : p. 185.

[42] *Ibid*., p. 184.

des puritains au pouvoir, mais est prise en tension entre actualisation et déréalisation. Si la révélation de l'hypocrisie (au sens dramatique, cette fois) d'Angelo permet sa réintégration dans une communauté sociale relativement harmonique, elle ne résout pas la question de l'intégration ou non des puritains dans la communauté nationale anglaise : le faux puritain Angelo est réformé et réintégré, mais qu'en est-il de ceux dont le puritanisme n'est pas qu'un simple déguisement ? Les choix adaptatifs effectués par Davenant semblent ici se faire le miroir de la stratégie d'apaisement adoptée par Charles II avec l'*Act of Oblivion*. L'histoire réécrite, Angelo, comme les sympathisants au régime de Cromwell, devient un citoyen malavisé dont la responsabilité dans les évènements de la pièce peut être pardonnée par le souverain. La scène finale de *The Law Against Lovers* est d'ailleurs une scène de pardon, dans laquelle le duc fait preuve de miséricorde envers tous ceux qui ont mal agi, promettant d'oublier leurs exactions :

> *Duke*. The motive, which last caus'd my visits
> To this prison, was to give good counsel and to
> Reclaim the ill-advis'd. But now I come
> To count'nance the reclaim'd I can relate
> Your latter story, Angelo; and am
> Not ignorant, Benedick, of yours; but in
> Remembrance of your former merits I
> Forget your late attempts[43].

Et

> *Duke*. Your slanders, Lucio, cannot do me harm.
> Be sorrowful and be forgiven[44].

Mais si le duc peut se permettre une telle miséricorde, c'est parce que les actions des autres personnages n'ont pas eu de conséquences permanentes :

> *Duke*. I am more willingly appeas'd, because
> The fury of the last encounter has
> Not lost me any of my subjects' lives[45].

[43] William Davenant, *The Law Against Lovers* dans *The Works of Sr. William Davenant* (Londres : Printed for T. N. Herringman, at the Sign of the Blew Anchor in the Lower Walk of the New Exchange, 1673), 5.1, p. 326-327.
[44] *Ibid*., 5.1, p. 328.
[45] *Ibid*., 5.1, p. 327.

The Law Against Lovers peut être lue comme une version idéalisée de la prise de pouvoir des puritains et du retour du souverain, dans laquelle les responsables étaient simplement malavisés et se repentent aisément, et dont les conséquences sont *in fine* négligeables :

> *Duke*. Provost, open your Prison Gates, and make
> Your pris'ners free. The story of this day,
> When 'tis to future ages told, will seem
> A moral drawn from a poetick Dream[46].

Comme le conclut le duc, la pièce fait figure de rêve poétique, dans lequel les torts de l'Interrègne sont aisément redressés, pardonnés et oubliés. Jouée en février 1662[47], la pièce semble encore adhérer à la rhétorique et aux promesses de l'*Act of Oblivion*. Plutôt que de se confronter directement au traumatisme de l'Interrègne, elle en livre une version édulcorée, qui se conclut par une restauration dénuée des fractures et des tensions visibles en Angleterre dès 1662.

Publiée au cœur de la crise d'Exclusion, *The Spanish Fryar* met également en scène les questions de l'usurpation du trône par un pouvoir illégitime et de l'inclusion dans la communauté nationale d'éléments religieux perturbateurs. Mais comme la pseudo-réforme d'Angelo, l'exclusion de Frère Dominic a des implications plus complexes que la simple expulsion d'un personnage-obstacle. La structure de l'intrigue comique de *The Spanish Fryar* ne correspond pas tout à fait à celle de la catharsis comique décrite par Stewart. Selon le schéma actantiel défini par Greimas[48], Dominic n'est pas un opposant au bonheur des jeunes gens, mais un adjuvant. Il permet à Lorenzo et Elvira d'échapper à la méfiance du mari de cette dernière pour se rencontrer. Mais la relation à laquelle il apporte son soutien est non seulement adultère mais incestueuse, comme le révèle le dénouement. Aucun personnage de l'intrigue comique n'est véritablement positif, tous présentent des vices classiques de la comédie de la Restauration. Mais contrairement à de nombreuses autres comédies, *The Spanish Fryar* ne met pas en scène le triomphe des *wits* aux mœurs dissolues face aux barbons au ridicule exacerbé. Les velléités amoureuses de Lorenzo et Elvira sont tuées dans l'œuf par la révélation de leur parenté ; et le mariage d'Elvira et Gomez n'est pas remis en question. La seule évolution entre le début de l'intrigue et la fin concerne Dominic. La conclusion voit les autres personnages s'unir contre lui afin de l'exiler de la communauté sociale et religieuse de la pièce. Les vices et

[46] *Ibid*., 5.1, p. 329.
[47] Derek Hughes, *English Drama, 1660-1700* (Oxford : Clarendon Press, 1996), p. 34.
[48] Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode* (Paris : Presses Universitaires de France, 2002).

les intentions libidineuses des personnages autres que Dominic ne sont pas abordés et la paix recouvrée à la fin de la pièce ne tient qu'à la révélation de l'innocence de la reine et l'expulsion de Dominic hors de scène. Si ses fautes ne sont pas en doute, Frère Dominic apparaît tout de même ici plus comme un bouc-émissaire qu'un véritable personnage-obstacle. L'unanimité accusatoire à laquelle parviennent les personnages de l'intrigue comique fait écho à celle décrite par René Girard dans son analyse d'*Œdipe roi* :

> Là où deux, trois mille accusations symétriques et inverses se croisaient, une seule l'emporte et autour d'elle tout se tait. L'antagonisme de chacun contre chacun fait place à l'union de tous contre un seul[49].

Selon Girard, cette union de tous contre un advient au moment où la crise atteint son paroxysme, où l'universalisation de la violence a gommé les différences entre les individus et les haines :

> L'universalisation des doubles, l'effacement complet des différences qui exaspère les haines mais les rend parfaitement interchangeables constitue la condition nécessaire et suffisante de l'unanimité violente. Pour que l'ordre puisse renaître il faut d'abord que le désordre arrive à son comble […] Là où quelques instants plus tôt il y avait mille conflits particuliers, mille couples de frères ennemis isolés les uns des autres, il y a de nouveau une communauté, tout entière une dans la haine que lui inspire un de ses membres seulement. Toutes les rancunes éparpillées sur mille individus différents, toutes les haines divergentes, vont désormais converger vers un individu unique, la *victime émissaire*[50].

The Spanish Fryar n'est pas une tragédie et Frère Dominic n'est pas Œdipe. Mais les deux pièces traitent d'inceste, de parricide et de rupture de l'ordre social à l'échelle de la nation et du foyer marital. Dominic joue bien un rôle dans la crise qui agite la société représentée dans *The Spanish Fryar* mais, comme Œdipe, il n'en est pas le seul responsable. Si son infamie est caractérisée par son hypocrisie religieuse, voire son apostasie, il est loin d'être le seul personnage coupable de la pièce. Or, toute responsabilité de la part des autres personnages est effacée au profit de celle de Dominic dans un schéma qui ressemble à s'y méprendre à celui de la victime sacrificielle établi par Girard. Les vices de Dominic – et son catholicisme – n'en font une victime sacrificielle que plus convaincante. Dominic exilé hors de scène, le mal qui contamine la société imaginaire de la pièce disparaît[51]. Mais, ce faisant, les autres personnages se dissimulent à eux-mêmes leur propre responsabilité, la « vérité de leur violence[52] ». À travers le phénomène de la victime émissaire, *The Spanish Fryar* offre donc une forme de résolution à

[49] René Girard, *La violence et le sacré* (Paris : Bernard Grasset, 1972), p. 116.
[50] *Ibid*., p. 118.
[51] Il est d'ailleurs frappant de noter que Girard, comme nombre de pamphlets anglais anticatholiques, développe une métaphore filée de la maladie pour décrire le phénomène de la violence collective envers une victime émissaire.
[52] Girard, *La violence et le sacré*, p. 121.

une crise sociale qui, dans le contexte de représentation de la pièce, résonne à la fois avec la crise d'Exclusion en cours et le souvenir de l'Interrègne. Mais si le sacrifice de la victime émissaire qu'est Dominic permet d'endiguer la violence qui plane au-dessus de la comédie, il ne permet pas pour autant d'apporter une résolution véritablement heureuse à l'intrigue comique de la pièce. Lorenzo, Elvira et Gomez demeurent insatisfaits ; et on ne peut qu'imaginer que les mœurs dissolues de Lorenzo mèneront à d'autres crises, tout comme le mariage malheureux entre Gomez et Elvira. L'expulsion de Frère Dominic ne fait que retarder une rupture de l'ordre social annoncée par les fractures irrémédiables entre des personnages tout sauf réformés.

Si les pièces du corpus restreint analysées ici traitent bien de façon plus ou moins frontale de la mémoire de l'Interrègne et des nouvelles crises qui agitent la période de la Restauration, la réunification du corps social qu'elles proposent au cours du dénouement n'est jamais sans équivoque. La pseudo-harmonie finale représentée sur scène laisse entrevoir les fractures de la société anglaise post-Restauration. Loin d'être présentées comme des solutions miracles, la réforme et l'expulsion des figures religieuses hypocrites apparaissent comme une solution palliative qui ne permet pas de répondre aux interrogations centrales soulevées par les bouleversements de l'Interrègne et que le régime restauré n'est pas parvenu à calmer. Le décalage entre le dénouement et l'épilogue de *The Roundheads, or, The Good Old,* pièce de Behn donnée en 1681 et publiée en 1682, met en lumière cette tension entre la réunification montrée sur scène et les fractures bien présentes dans la société anglaise. Là où Ananias Gogle, le ministre puritain hypocrite de la pièce, est unanimement qualifié de traître par les autres personnages et forcé de défiler dans la ville à califourchon sur un bâton (« riding on a cowl-staff ») dans une scène de châtiment populaire avant d'être jeté en prison, l'épilogue va à l'encontre de ce moment d'union populaire en s'attaquant directement aux *Whigs* présents dans le public :

> EPILOGUE spoken by Lady DESBRO.
> THe Vizors off, and now I dare appear
> High for the Royal Cause in Cavelier;
> Though once as true a Whig as most of you,
> Cou'd Cant, and Lye, Preach and dissemble too;
> So far you drew me in, but faith I'le be
> Reveng'd on you for thus debauching me, […]
> Yee Race of Hypocrites, whose Cloak of Zeal
> Covers the Knave that cants for Common Weale,
> All Laws the Church and State to ruine brings,

> And impudently set a Rule on Kings […]
> Prosperous at first, in ills you grow so vain,
> You thought to Play the Old Game ore again,
> And thus the cheat was put upon the Nation,
> First with long Parliaments, next Reformation:
> And now you hop'd to make a new invasion,
> And when you can't prevaile by open force,
> To cunning tickling tricks you have recourse,
> And raise Sedition forth without remorse[53].

Le ton accusateur de l'épilogue et son emploi de la deuxième personne désignent les spectateurs aux sympathies *whig* comme étant responsables des troubles qui agitent l'Angleterre au début des années 1680. L'épilogue confirme l'association entre *Whigs* et rebelles puritains annoncée par Behn dans l'épître dédicatoire et le prologue (*cf. supra* p. 270-272) et encourage une lecture topique de la pièce. En reprenant une pièce des premières années de la Restauration et en la présentant ouvertement comme un commentaire sur la crise d'Exclusion, Behn renforce l'association entre crises passées et présentes. Son geste adaptatif peut lui-même se lire comme une forme de résurgence du passé caractéristique du traumatisme. *The Roundheads* apparaît ainsi comme une expression particulièrement explicite des mécanismes traumatiques à l'œuvre à la Restauration.

En accentuant les fractures déjà présentes dans la salle, l'épilogue de *The Roundheads* rappelle que la « séance théâtrale[54] » ne représente qu'un moment de trêve dans les conflits qui existent en dehors de la salle. La « séance théâtrale » fait figure de moment de rencontre entre différentes franges de la société aux opinions politiques et religieuses divergentes, comme le souligne Harold Love dans sa description des publics de la Restauration :

> [I]f the pit was occasionally the scene of rowdyism and violence, it remains true that for most of the time theatregoers of disparate backgrounds and varying status managed to join peaceably enough there with each other, and beyond this that in the critical adjudication of the artistic merits and demerits of what was presented to them they found an interest that transcended class and professional differences and brought them closer together as human beings[55].

[53] Aphra Behn, *The Roundheads, or, The Good Old Cause* (Londres : Printed for D. Brown at the Black Swan and Bible without Temple bar and Benskin in St. Brides Church Yard, and H. Rhodes next door to the Bear Tavern neer Bride Lane in Fleetstreet, 1682), épilogue.

[54] Christian Biet désigne ainsi la performance théâtrale replacée « à l'intérieur du temps et du lieu de l'interaction avec le public ». Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, folio essais (Paris : Gallimard, 2006), p. 68.

[55] Harold Love, « Who Were the Restoration Audience? », *The Yearbook of English Studies*, 10 (1980) : p. 43.

Mais la « séance théâtrale » représente aussi un moment de mise en exergue des tensions qui parcourent la société de la Restauration, auxquelles les pièces représentées sur scène n'offrent que des solutions partielles à l'efficacité déjà ostensiblement limitée dans le monde de la comédie. L'idée d'un moment de rire partagé qui permettrait de dépasser les différences se heurte ici à la réalité des fractures qui parcourent la société anglaise. Même représentés sur scène de façon déformée et simplifiée, le traumatisme de l'Interrègne et l'anxiété générée par la crise d'Exclusion ne trouvent pas de véritable résolution dans le corpus. La structure cathartique des pièces, comme le potentiel effet psychologique sur les spectateurs, se heurte à la complexité de la réalité sociale, politique et religieuse anglaise. Plutôt que de permettre une catharsis comique, les dénouements des comédies (et, dans certains cas, les épilogues qui suivent) semblent avant tout être une énième source de questionnement venant interroger la nature de la communauté nationale en cours de ré-imagination après les bouleversements de l'Interrègne.

2. Re-présentation et circularité : structures du traumatisme

La notion de catharsis comique s'avère donc problématique dans la plupart des pièces du corpus. Leur dénouement laisse planer des questionnements qui ne permettent pas de purger le traumatisme de l'Interrègne, mais figurent au contraire son retour au travers des instabilités et angoisses contemporaines. Dans certains cas, la structure même de la pièce se fait le miroir de ce traumatisme en employant des mécanismes qui le caractérisent, ce que Patrick Duggan décrit comme le « déploiement d'échos structurels du traumatisme[56] ».

Sir Courtly Nice en particulier illustre le phénomène de circularité caractéristique du traumatisme. Crowne crée la pièce à la demande de Charles II qui, insatisfait par *Tarugo's Wiles* (1668), première adaptation de *No pueder ser* (1654), lui demande de réadapter la *comedia*. Charles II meurt cependant avant que la pièce ne soit donnée en mai 1685. À cette date, la crise d'Exclusion semble s'être conclue par la victoire du camp *tory*, Jacques II/VII ayant été couronné le 6 février. La pièce donne une représentation comique de la crise d'Exclusion et de son association au traumatisme de l'Interrègne. L'Anglican radical Hothead reprend les arguments des *Tories* (notamment l'affirmation « 1641 is come again ») et ancre la pièce dans le contexte des années 1680, en faisant référence aux *coffee-houses* et au serment d'allégeance

[56] « deploying structural echoes of trauma ». Patrick Duggan, « Trauma and Drama/Theatre/Performance » dans *The Routledge Companion to Literature and Trauma*, dir. Colin Davis et Hanna Meretoja (Londres ; New-York : Routledge, 2020), p. 335.

réinstauré à la Restauration (*Oaths of Allegiance and Supremacy*) et en accusant Testimony de faire partie d'un complot[57]. Le personnage de Testimony, au contraire, correspond en tous points au type du puritain faussement austère hérité de la satire anti-puritaine de la fin des années 1580. Ce stéréotype naît au cours de la controverse de Marprelate, déclenchée par la publication de pamphlets puritains signés du pseudonyme Martin Marprelate, lesquels contiennent une satire violente de l'Église d'Angleterre et de l'épiscopat en particulier. Confrontées à l'engouement suscité par ces pamphlets, les autorités ecclésiastiques décident de répondre sur le même mode et commandent des pamphlets et des comédies satiriques à des auteurs comme John Lyly, Thomas Nashe et Robert Greene[58]. Selon Robert Hornback, les pamphlets anti-martinistes reprennent les traits clownesques et contestataires de la *persona* de Martin Marprelate pour nourrir le stéréotype du puritain rigoriste envers les autres mais qui peine à masquer sa nature grotesque[59]. La figure du puritain se voit ainsi associée à la fois à la sévérité morale et au corps grotesque tel que Bakhtine le définit (*cf. supra* p. 75). Associé au carnavalesque, le puritain devient une figure de rébellion dont les actions menacent de causer un renversement de l'ordre social, religieux et politique. Le terme « brethren » devient ainsi un code pour signifier le puritanisme d'un personnage, renvoyant par là même au désir de nivellement de la hiérarchie sociale dont les *godly* sont accusés. Dès les années 1580-90, la figure du puritain est aussi associée au *cant* et à l'invocation constante de Dieu. Mais en 1685, cette figure typique de la comédie n'est plus en adéquation avec la réalité multiconfessionnelle anglaise. Elle renvoie à la fois à la tradition comique et dramatique héritée de la Renaissance et de l'Interrègne, dont le souvenir est caractérisé par l'opposition binaire entre puritain et cavalier. En lui-même, le personnage de Testimony n'est donc pas directement lié aux évènements des années 1680. C'est à travers le personnage de Hothead que la figure du puritain est actualisée et que Testimony est associé au complot papiste et à la crise d'Exclusion. Le type du puritain hérité de la satire de la fin du XVIe siècle réactive donc la mémoire de l'Interrègne tout en étant associé au contexte et aux crises des années 1670 et 80. La pièce donne ainsi à voir le mécanisme de re-présentation typique du traumatisme, dans lequel un évènement passé vient se greffer sur le présent. En ce sens, *Sir Courtly Nice* se rapproche de ce que Duggan appelle la « tragédie du trauma » :

[57] John Crowne, *Sir Courtly Nice: or, It Cannot Be* (Londres : Printed by H. H. Jun. for R. Bently, in Russel-street, Covent-Garden, and Jos. Hindmarsh, at the Golden-Ball over against the Royal Exchange in Cornhill, 1685), 4.1, p. 35 ; 4.1, p. 34 ; 3.1, p. 26 ; 1.1, p. 3.

[58] Robert Hornback, « Staging Puritanism in the Early 1590s: The Carnivalesque, Rebellious Clown as Anti-Puritan Stereotype », *Renaissance and Reformation*. 36.3 (2000) : p. 39.

[59] *Ibid*., p. 37-39.

> Trauma-tragedy does not imply a performance of violence or shocking imagery, although this may be part of it, but rather is intended to suggest a mode of performance that attends to trauma through one or several of its key rhythms, for example: cyclical/repetitious, paradoxical, dichotomous, polysemic, uncomfortable, visceral, emotional, kinaesthetic, uncanny, 'real'[60].

Bien que la théorie développée par Duggan s'appuie avant tout sur des représentations de la fin du XXe et du XXIe siècles et entretienne des liens privilégiés avec l'art dramatique contemporain, il me semble qu'un phénomène similaire peut tout de même être observé dans *Sir Courtly Nice*. La notion de représentation du traumatisme est cependant nuancée par la nature comique de la pièce (Duggan parle bien de « *tragédie* du trauma » et son analyse se fonde avant tout sur des pièces à tendance tragique). La nature typique, voire stéréotypique, des figures religieuses et le comique dont elles sont la source créent une distance avec les évènements traumatiques auxquels la pièce fait référence. Les scènes de dispute entre Hothead et Testimony sont traitées comme des mises en abîme comiques dont se moquent les autres personnages. Réduite à des scènes comiques entre deux personnages ridicules, la crise d'Exclusion perd de son aura menaçante. Elle se voit cantonnée à des commentaires hors de propos dans la comédie jouée par les autres personnages et apparaît ainsi comme un épisode farcesque aux retombées minimes. L'absence de conséquence de la crise est encore renforcée par son cadrage principalement religieux dans la pièce. Hothead et Testimony ne sont jamais appelés *Tory* ou *Whig*. Si on peut lire dans leur affrontement celui des deux partis naissants, on peut aussi y voir avant tout celui de deux extrémistes religieux dont la marginalité imposée par la structure même de la pièce limite fortement le potentiel disruptif. Pour Anne Teulade, ce « traitement plus ludique des expériences inquiétantes » contribue à « désamorce[r] la douleur que peut éprouver le spectateur temporellement proche des évènements relatés ». Elle considère la « déréalisation des fait avérés » et « l'écart par rapport au réel » procuré par le jeu comme ayant des vertus thérapeutiques[61]. Le jeu, la fiction et le rire détourneraient du réel en instaurant une distance salutaire, qui viendrait au soutien de la mentalisation centrale au processus de résilience psychique[62].

Mais si la pièce traite la crise d'Exclusion sur un mode léger, elle n'en offre pas pour autant de résolution totale. Comme dans les autres comédies du corpus restreint, le dénouement proposé par *Sir Courtly Nice* montre une harmonie de façade. Testimony est chassé hors de scène par Hothead, qui le suit. On pourrait lire dans cette exclusion finale le triomphe de la paix

[60] Duggan et Wallis, « Trauma and Performance », p. 14.
[61] Teulade, *Le théâtre de l'interprétation. L'histoire immédiate en scène*, p. 598-599.
[62] Michel Delage, « La résilience : un concept aux multiples visages » dans *Les deux visages de la résilience. Contre la récupération d'un concept*, dir. Boris Cyrulnik (Paris : Odile Jacob, 2024), p. 159-160.

sociale sur la crise, mais un certain nombre d'éléments tendent à nuancer cette interprétation. La transition hors-scène des deux personnages a lieu à la toute fin de la pièce : à l'exception d'une morale rapidement expédiée par Bellguard, l'action de la pièce se conclut sur cette scène. Il ne s'agit donc pas d'une exclusion qui, comme dans les exemples donnés précédemment, permet la résolution heureuse de la pièce par la suppression des personnages-obstacles. De plus, la conclusion de la scène laisse planer un sentiment d'inachevé :

> Tes. Persecution—Persecution—*Papist*—do—kick the Godly, kick the Protestants out o' Kingdom—do *Papist—I* see what you wou'd be at—
> (Ex.)
> Bell. So Cousin now *I* have done with spyes—you may follow your own business, if you have any—
> Hot. Business? yes *I* have business, and will have business as long as there is a *Fanatick* in the Kingdom, and so farewell—
> (Ex.)[63]

Les nombreux tirets cadratins qui ponctuent les répliques des personnages marquent une interruption de leur discours, dont la suite est repoussée hors-scène. Il leur reste des choses à dire, tout comme il reste des choses à faire à Hothead, lequel ne quitte pas la scène car il en est chassé mais car sa lutte contre le fanatisme continue ailleurs. Le conflit entre Hothead et Testimony est relégué hors-scène, sans pour autant disparaître complètement de l'esprit des spectateurs, faisant écho au caractère « absent mais perpétuellement présent[64] » du traumatisme. La scène finale de *Sir Courtly Nice* indique que le conflit, loin d'être résolu, n'attend que le moment propice pour réapparaître. Ce sentiment d'inachevé est encore renforcé par l'ombre du catholicisme qui plane sur la pièce et sa résolution : non représenté mais suggéré à travers le personnage de Testimony (*cf. supra* p. 273-276) et les références à la crise d'Exclusion, le catholicisme hante la comédie. Ainsi, *Sir Courtly Nice* illustre les enjeux du traumatisme de l'Interrègne tel qu'il est présenté sur la scène comique de la Restauration. Loin de purger ce traumatisme, les comédies du corpus reflètent de façon déformée les questions de division de la communauté nationale qu'il suscite. Dans le cas de *Sir Courtly Nice,* la notion de traumatisme va jusqu'à informer la structure même de la pièce, qui repose en partie sur les mécanismes de re-présentation et de circularité centraux au fonctionnement du traumatisme[65].

[63] Crowne, *Sir Courtly Nice, or, It Cannot Be*, 5.4, p. 59.

[64] « Trauma is thus a perpetually present absence; while the original event is a historical absence, the survivor-sufferer lives under the force of its continual re-performance ». Duggan, *Trauma-Tragedy: Symptoms of Contemporary Performance*, p. 23.

[65] De manière plus générale, le corpus des comédies de la Restauration comprend de nombreux exemples de pièces au dénouement circulaire. Selon Denis Lagae, ces dénouements, qui représentent différentes formes de circularité (cercles d'illusion, de vanité, répétition, etc.), « tendent à brouiller l'idée de fin, à tout le moins au sens

Le corpus est donc loin de mettre en scène une résolution et un dépassement du traumatisme de l'Interrègne. Il se fait au contraire le miroir déformant de ses résurgences dans la société de la Restauration, témoignant ainsi de sa persistance. Le processus de résilience évoqué plus haut pourrait cependant s'incarner non seulement dans la nature comique des pièces, comme l'explique Anne Teulade, mais aussi dans la « séance théâtrale » elle-même. Victime de la censure du régime puritain, le théâtre de la Restauration incarne la « reprise évolutive » et l'« adaptation suivie de transformations » caractéristiques de la résilience[66]. Le processus d'adaptation de sources étrangères et élisabéthaines/jacobéennes qui caractérise non seulement le corpus, mais une partie signifiante de la production dramatique de la Restauration, apparaît alors comme un mécanisme d'adaptation permettant la reprise d'activité après la rupture brutale de l'Interrègne et, par là même, la résolution progressive du traumatisme. Dès lors, par sa reprise et sa survivance mêmes, le théâtre de la Restauration pourrait faire figure de modèle de résilience.

II. « Enemies within and without[67] » : se construire face à l'ennemi catholique

La persistance du traumatisme de l'Interrègne et ses répercussions à travers le complot papiste et la crise d'Exclusion visibles dans la structure et le dénouement des comédies agissent comme des forces centrifuges. Elles nourrissent des divisions nationales que le régime restauré n'est pas parvenu à résorber. Mais si ces forces centrifuges sont bien visibles dans le corpus, elles coexistent avec d'autres mécanismes d'unification nationale, notamment le rejet d'un « autre » stéréotypé : le catholique. Qualifié de « unifying other » par Peter Lake, le catholique fait figure d'anti-modèle contre lequel se construit une identité nationale anglaise définie comme intrinsèquement protestante[68]. Mais ce processus non plus n'est pas dénué d'ambivalence. Si la distinction entre Angleterre et nations catholiques, notamment France et Espagne, est bien

de conclusion où tous les nœuds sont dénoués ». La circularité traumatique exposée ici pourrait être vue comme une forme additionnelle de circularité présente dans la comédie de la Restauration. Denis Lagae, « Circularités dans la comédie de la Restauration anglaise (1660-1700) » (Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2001), p. 384-412.

[66] Cyrulnik, « Résilience : notion, définition et divagation du mot », p. 5 et p. 8.

[67] La formule est empruntée à Adam Morton, « Anti-Catholicism: Catholics, Protestants, and the "Popery" Problem » dans *A Companion to Catholicism and Recusancy in Britain and Ireland*, dir. Robert E. Scully et Angela Ellis (Leiden et Boston : Brill, 2022), p. 424.

[68] Peter Lake, « Anti-Popery: The Structure of a Prejudice » dans *Conflict in Early Stuart England: Studies in Religion and Politics, 1603-1642,* dir. Richard Cust et Ann Hughes (Londres et New-York : Routledge, 2014), p. 82.

exprimée dans le corpus, les liens étroits entretenus avec la France et l'Irlande viennent complexifier leur statut d'« autres » totalement opposés à la nation anglaise. Le glissement de l'anticatholicisme à l'antipapisme et la plasticité de ce dernier sont aussi sources d'ambivalence : là où il semble y avoir consensus autour du rejet du « papisme », la question de sa définition exacte apparaît comme un motif de division à la Restauration.

1. L'Espagne et la France, repoussoirs de la communauté nationale anglaise

En Angleterre, la Réforme joue un rôle central dans la construction de l'identité nationale. La représentation de l'Église de Rome comme antéchristique, qui se développe en réponse aux accusations d'hérésie et de schisme proférées à l'encontre des réformés, encourage les Anglais à se définir en opposition aux pays catholiques, associés à la même corruption et absence de liberté que l'Église à laquelle ils appartiennent :

> Having broken with Catholicism, perceived as corrupt and despotic, Protestants in general see themselves as morally upright and guardians of freedom; in England such self-images became deeply ingrained after Queen Mary (1553-1558) attempted forcefully to reconvert her subjects to Catholicism. As she was married to a foreigner, the devoutly Catholic Philip of Spain, Catholics were soon assigned the role of the Other. John Foxe's *Books of martyrs* (1563), describing "the great persecution and horrible troubles that have been wrought and practiced by the Romishe [*sic*] Prelates, especially in this Realm of England and Scotland", proved immensely popular and did much to homogenize the English people into a nation with a common enemy[69].

Au XVIIe siècle, plusieurs imprimés commémorent la défaite de l'Armada espagnole en 1588 en la présentant comme la victoire de l'Angleterre protestante élue de Dieu sur l'antéchrist espagnol[70]. Le plus connu, celui de Samuel Ward (*figure 12*), y associe aussi l'échec de la conspiration des Poudres du 5 novembre 1605. La victoire de la flotte anglaise, soutenue par un vent divin, est représentée sur la partie gauche de l'imprimé, tandis qu'à droite Guy Fawkes s'approche de la Chambre des lords sous l'œil averti de Dieu. Au centre, le roi d'Espagne, le Pape et le diable sont réunis sous une tente, visiblement en pleine conspiration contre l'Angleterre[71]. La question nationale et la question religieuse sont ici intimement liées. L'Espagne, soutenue par l'Église de Rome, se voit représentée comme une nation fanatique,

[69] Menno Spiering, « ENGLISH » dans *Imagology*, dir. Manfred Beller et Joep Leerssen (Amsterdam et New-York : Rodopi, 2007), p. 147.
[70] Michael Duffy, *The Englishman and the Foreigner* (Cambridge : Chadwick-Healey, 1986), p. 23.
[71] *Ibid*., p. 58.



Figure 12 : Samuel Ward, The Double Deliverance 1588 1605*, 1621, imprimé, British Museum, Londres*

belliqueuse et avide de conquête, prête à employer les moyens les plus fourbes pour parvenir à ses fins. En comparaison, l'Angleterre apparaît comme la nation élue de Dieu pour résister aux ambitions hégémoniques espagnoles, comme le prouvent ces deux réussites malgré la puissance et la perfidie espagnoles. On peut ainsi lire en guise de légende située en haut de l'imprimé : « To God, in memory of his double deliverance from the invincible navie and the unmatchable powder Treason ».

La puissance militaire espagnole est interprétée au prisme de la notion de « monarchie universelle », faisant de l'Espagne le bras armé de Rome dans la conquête de l'Europe :

> Englishmen and -women in the late sixteenth and early seventeenth centuries had feared and loathed the king of Spain and the house of Habsburg not just because they were the current enemies, but because they pretended to a universal monarchy of all the known world. The vast territories inherited by Charles V made it possible for the first time since Charlemagne for a secular prince to reclaim the imperium of Rome. In

> English and Protestant eyes the foreign, indeed the imperial, policy of Charles V and his son Philip II was a necessary adjunct to their alliance with the Antichristian Church of Rome[72].

Toutefois, à la Restauration, l'Espagne a perdu de sa superbe. Le traité des Pyrénées de 1659, qui vient formaliser la fin de la guerre franco-espagnole débutée en 1635, consacre l'affaiblissement de la couronne espagnole et assoit la domination française en Europe[73]. En Angleterre, la méfiance envers la France grandit au fil des ans en dépit (ou, dans certains cas, à cause) des liens étroits entretenus par Louis XIV et Charles II. La confiscation d'une partie des Pays-Bas espagnols par Louis XIV en 1667 marque un tournant dans les relations franco-anglaises :

> The decisive turning-point in Anglo-French relations however came in 1667 when Louis seized territory in the Spanish Netherlands which he claimed as the inheritance of his Spanish wife. As Spanish resistance crumbled quickly before him in this most sensitive of areas of English continental interests, Englishmen at last woke up to the fact of French military preponderance in Europe. All that followed seemed to confirm these suspicions, particularly when France attacked and rapidly overran most of Holland in 1672. Hostility to growing French power forced Charles II to abandon his support of France in the Third Anglo-Dutch War in 1674 and led to a partial reconciliation with Holland in 1677, but France's creeping territorial aggrandisement continued and English hostility to France grew along with it. The Popish Plot and the reign of the arbitrary and Catholic James II served to whip up anti-French hysteria and the 1688 Revolution was hailed as deliverance from French influence[74].

La domination militaire et économique successive de différentes nations catholiques continentales offre un point d'ancrage à la rhétorique nationaliste anglaise. Les nations étrangères rivales, clairement identifiées comme catholiques, tiennent lieu de repoussoir pour la communauté nationale anglaise, qui se voit ainsi définie en creux. L'Anglais n'est ni espagnol, ni français, et il n'est surtout pas catholique.

Dans les pièces du corpus, cette opposition religieuse entre les Anglais et les nations catholiques continentales est exprimée à plusieurs reprises, que ce soit dans le corps des pièces ou dans les paratextes. Dans le prologue de *The Spanish Fryar*[75], Dryden emploie des comparaisons religieuses et nationales pour formuler une critique envers les spectateurs dont il

[72] Stevens C. A. Pincus, « Popery, Trade and Universal Monarchy: The Ideological Context of the Outbreak of the Second Anglo-Dutch War », *The English Historical Review*, CVII.CCCCXXII (1992) : p. 18.

[73] *Ibid*., p. 20.

[74] Duffy, *The Englishman and the Foreigner*, p. 32.

[75] Une partie de l'analyse qui suit a déjà été publiée dans l'article suivant : Alice Marion-Ferrand, « "In the support and favour of our Religion and Liberties"°: interstices et intertextualité dans *The Spanish Fryar; or, the Double Discovery* (1680) de John Dryden », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 79 (2022), en ligne, 8 mai 2024. https://journals.openedition.org/1718/10914.

déplore l'inconstance et le désir insistant de voir de nouveaux vices représentés sur scène. Dryden compare les vices des différentes nations, brossant un portrait négatif des Pays-Bas, de l'Espagne et surtout de la France :

> The heavy *Hollanders* no Vices know
> But what they us'd a hundred years ago,
> Like honest Plants, where they were stuck, they grow;
> They cheat, but still from cheating Sires they come;
> They drink, but they were christ'ned first in Mum.
> Their patrimonial Sloth the *Spaniards* keep,
> And *Philip* first taught *Philip* how to sleep.
> The *French* and we still change, but here's the Curse,
> They change for better, and we change for worse;
> They take up our old trade of Conquering,
> And we are taking theirs, to dance and sing:
> Our Fathers did for change to *France* repair,
> And they for change will try our *English* Air[76].

Selon la comparaison effectuée par Dryden, la France est le seul pays qui représente une véritable menace pour l'Angleterre puisque les Français ont abdiqué leur pratique du chant et de la danse au profit de l'art anglais de la conquête. Ce réseau de comparaisons nationales est articulé au sujet religieux, le catholicisme de la France et de l'Espagne étant évoqué à travers des parallèles syntaxiques et des références topiques. Dryden compare l'instabilité du jugement des spectateurs à la valeur fluctuante de la monnaie espagnole, puis à l'Église de Rome, qu'il présente comme une version dévoyée de l'Église chrétienne des origines. Dryden fait ensuite référence à l'affaire des poisons, qui secoue la France et la cour dans la seconde moitié des années 1670. Il critique l'agitation du public londonien, et notamment les duels qui éclatent régulièrement au parterre, en suggérant d'aller encore plus loin en adoptant l'art d'empoisonner des Français et en leur envoyant le complot papiste en échange. À travers ce parallèle, Dryden met en lumière la confession catholique commune aux pseudo-régicides anglais et aux empoisonneurs français et nourrit ainsi l'association déjà bien établie en Angleterre entre catholicisme et complot, si ce n'est sédition. La rhétorique de Dryden, qui vise à désamorcer la virulence du public, s'appuie donc sur des rivalités nationales entre l'Angleterre et les pays continentaux, en particulier la France, dans lesquelles la question religieuse apparaît comme un facteur inéluctable d'opposition. Le prologue de *The Spanish Fryar* plaide pour une

[76] John Dryden, *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery* (Londres : Printed for Richard Tonson and Jacob Tonson..., 1681), prologue.

réconciliation nationale face au danger représenté par la France catholique. Articulée au contexte de la représentation théâtrale dans la rhétorique du prologue, cette réconciliation passe par celle de la salle, et surtout du parterre, avec le dramaturge et son œuvre. La réussite de la pièce devient ici une question de triomphe de l'unité nationale face aux menaces extérieures. Si l'argument montre tout le cas que faisait Dryden de la réussite de sa pièce, il témoigne aussi du souci qu'avaient les Anglais de l'influence étrangère, principalement catholique, sur leur nation et de la nécessité d'unité nationale qui en découle.

2. « Domestic foreigners[77] » : le cas de l'Irlande

Bien qu'elle soit intimement liée à l'Espagne puis à la France, la figure du catholique n'est pas cantonnée à l'Europe continentale. Elle est aussi associée à l'Irlande, qui fait également figure d'anti-modèle national. À la fois proche et culturellement distincte, l'Irlande fait partie des nations avec lesquelles l'Angleterre entretient une relation paradoxale :

> The Welsh, Scots and Irish were regarded as domestic foreigners and their facility to participate as much as Englishmen in the political, social and economic opportunities of English life was much resented[78].

Mais alors que les relations entre Anglais, Écossais et Gallois sont déjà complexes, le catholicisme irlandais ajoute encore un élément de distinction entre les deux nations, plaçant l'Irlande fermement du côté de « l'autre » catholique dont l'identité est jugée inférieure :

> [A]nti-Catholicism had a socio-national dimension, meaning that the "Other" was perceived as fundamentally un-English, un-British or un-Scottish— this is where debates on the inclusion of Ireland into a wider British identity come into perspective. This form of anti-Catholicism mobilised ethnic prejudices, based on the demeaning of continental and Irish national identities, considered as being inferior to a strong Protestant British identity[79].

Les moments de crise mettent en exergue cette relation conflictuelle entre l'identité nationale anglaise et le catholicisme irlandais : au cours du complot papiste, Titus Oates affirme que les catholiques irlandais prévoient une nouvelle insurrection et, en 1680, Shaftesbury déclare avoir découvert un complot irlandais soutenu par la France et visant à massacrer les protestants

[77] Duffy, *The Englishman and the Foreigner*, p. 18.
[78] *Ibid*.
[79] Claire Gheeraert-Graffeuille et Geraldine Vaughan, « The Catholic "Other" » dans *Anti-Catholicism in Britain and Ireland, 1600-2000: Practices, Representations and Ideas*, dir. Claire Gheeraert-Graffeuille et Geraldine Vaughan (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2020), p. 3.

irlandais[80]. Un troisième pseudo-complot défraie la chronique en 1682-83 : Louis XIV aurait pour intention de prendre possession de l'Irlande, d'en devenir roi, d'y rétablir le catholicisme comme religion officielle et de créer des liens commerciaux privilégiés entre la France et l'Irlande, ce qui le rapprocherait encore de son but présumé d'établir une « monarchie universelle »[81]. De même, en décembre 1688, un mouvement de panique balaye l'Angleterre face à la rumeur de massacres de protestants commis par des soldats irlandais[82]. C'est dans le contexte de suspicion exacerbée envers l'Irlande provoqué par la crise d'Exclusion que Shadwell écrit *The Lancashire Witches, and Tegue O Divelly the Irish Priest* (probablement représentée au printemps 1681). La pièce pourrait être adaptée en partie de *The Late Lancashire Witches* (1634) de Heywood et Brome, avec laquelle elle partage en tout cas des sources historiques, à savoir les récits de deux procès advenus en 1612 et 1633, et sur la sorcellerie, notamment *The Discovery of Witchcraft* (1584, réimprimé en 1651 et 1665) de Reginald Scot[83]. Shadwell y met en scène deux figures religieuses ridicules, le pasteur Smerk et le prêtre irlandais catholique Tegue O Divelly, qui ne sont pas présents dans les autres pièces ou récits adaptés de ces évènements[84]. La pièce oppose l'anglicité « véritable » du maître de maison, Sir Edward Hartfort, à la corruption étrangère, symbolisée par le prêtre catholique irlandais. Hartfort est décrit de la façon suivante dans les *dramatis personae* : « A worthy Hospitable true English Gentleman, of good understanding, and honest Principles[85] ». L'anglicité exacerbée de Sir Edward est mise en avant tout au long de la pièce par les discours des autres personnages et ses propres commentaires nationalistes :

> Bell. This generosity makes good the Character that all men give of you.
>
> Doubt. A Character that *England* rings with, and all men of never so differing opinions agree in.
>
> Sir Edw. Gentlemen, you do me too much honour; I would endeavour to imitate the life of our English Gentry before we were corrupted with the base manners of the *French*.
>
> Bell. If all had had that Noble resolution, long since we had curb'd the greatness of that Monarch[86].

[80] Tim Harris, *Restoration: Charles II and His Kingdoms, 1660-1685* (Londres : Penguin Books, 2006), p. 378.
[81] *Ibid*., p. 396.
[82] Scott Sowerby, *Making Toleration. The Repealers and the Glorious Revolution* (Cambridge et Londres : Harvard University Press, 2013), p. 232.
[83] Montague Summers, dir., *The Lancashire Witches* dans *The Complete Works of Thomas Shadwell*, vol. 4 (Londres : Fortune Press, 1927), p. 89-90.
[84] *Ibid*., p. 90.
[85] Thomas Shadwell, *The Lancashire Witches and Tegue O Divelly the Irish Priest* (Londres : Printed for John Starkey at the Miter in Fleet-street near Temple-Bars, 1682), *dramatis personae*.
[86] *Ibid*., 2.1, p. 23.

Sir Edward est présenté par les autres *wits* comme un parangon d'anglicité, qui serait capable d'unir la nation et de résister aux puissances étrangères, mais appartenant hélas à un âge d'or disparu :

> Bell. Methinks you represent to us the Golden days of Queen *Elizabeth*, such sure were our Gentry then; now they are grown Servile Apes to foreign customes, they leave off Hospitality, for which we were famous all over *Europe*, and turn Servants to Board-wages[87].

La référence à un âge d'or élisabéthain fait écho à un certain nombre de discours et récits historiques présentant Élisabeth Ire comme la dernière figure royale ayant véritablement défendu les intérêts protestants avant les dérives « papistes » des Stuarts. Cette perspective est notamment exprimée par Thomas May dans *The History of the Parliament of England* (1647) et, à sa suite mais de façon plus radicale, par Lucy Hutchinson dans ses *Memoirs of the Life of Colonel Hutchinson* (probablement écrits entre 1664 et 1671)[88]. Il faut néanmoins noter que la référence à Élisabeth Ire ne fait pas seulement figure de stratégie de critique explicite ou implicite des Stuarts. La figure de la reine vierge est aussi mobilisée par les Stuarts eux-mêmes dans une perspective de continuité ; et le motif présente une ambivalence certaine dans nombre de comédies de la Restauration[89]. Comme le « papisme » ou l'hypocrisie, le motif de l'âge d'or élisabéthain s'avère plastique. Il n'est pas tant le reflet d'une nostalgie du passé motivée par un mécontentement actuel que d'un conflit historiographique dans lequel s'affrontent des lectures différentes du passé motivées par des positions politiques opposées[90].Malgré les références récurrentes à l'influence de la culture française et aux ambitions de Louis XIV, ce n'est pas une figure française qui fait office de principal contrepoint à l'anglicité de Sir Edward et des autres *wits* dans la pièce. Shadwell fait écho aux liens suggérés entre la France et l'Irlande par les accusations de Titus Oates et Shaftesbury, qui commencent à peine à être remises en question lorsque la pièce est représentée, et fait du prêtre irlandais Tegue O Divelly la figure qui s'oppose le plus clairement à celle de Sir Edward[91]. Tegue apparaît pour la première fois dans l'acte 3,

[87] *Ibid*., 3.1, p. 30 ; 3.1, p. 29.

[88] Claire Gheeraert-Graffeuille, « "The Great Contest Between the Papist and Protestant": Anti-Catholicism in Lucy Hutchinson's *Memoirs of the Life of Colonel Hutchinson* » dans *Anti-Catholicism in Britain and Ireland, 1600-2000: Practices, Representations and Ideas*, dir. Claire Gheeraert-Graffeuille et Geraldine Vaughan (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2020), p. 79-80.

[89] Voir l'analyse de Clara Manco, « "In Earnest or Jest": rire, pouvoir et politique dans les Comédies de la Restauration (1660-1688) » (Thèse de doctorat, Sorbonne université, 2020), p. 391-395.

[90] John Watkins, « "Old Bess in the Ruff": Remembering Elizabeth I, 1625–1660 », *English Literary Renaissance*, 30.1 (2000) : p. 115-116.

[91] Crowne reprend la même rhétorique dans l'épître dédicatoire de *The English Frier,* créée dix ans plus tard : « How industriously do thousands oppose their own Preservation, and pass with themselves and others, for the most Religious and Wisest Protestants, and true English, because they wish the ruine of our Religion and Nation, and desire to see England Conquer'd by French Slaves, and Irish Fools? » John Crowne, *The English Frier, or,*

juste après la scène citée plus haut. Contrairement à Sir Edward, caractérisé par son hospitalité, son honnêteté et son rationalisme à toute épreuve, Tegue est un fier représentant de la catégorie des prêtres catholiques hypocrites dont la superstition n'a d'égale que la concupiscence. Mais Tegue n'est pas seulement un prêtre catholique. Shadwell prend la peine de régulièrement souligner son identité irlandaise, que ce soit dans le titre de la pièce, dans les *dramatis personae*, ou dans les nombreuses mentions de Saint Patrick et de l'Irlande qui colorent ses répliques (ou plutôt de « St. Phaatrick » et de l'« Eereland », comme Shadwell le retranscrit dans l'accent à peine stéréotypé du prêtre). Le nom de Tegue et son accent l'inscrivent dans la tradition du *stage-Irishman* en cours de développement au XVIIe siècle[92], dont l'une des incarnations les plus marquantes à la Restauration se trouve dans *The Beaux' Stratagem* (1707) de George Farquhar. Le prêtre irlandais MacShane s'y fait passer pour un prêtre français du nom de Foigard, figurant explicitement l'association polémique entre France et Irlande. Dans *The Lancashire Witches*, Sir Edward accepte la présence de Tegue car il la juge divertissante. Il en va de même des autres personnages qui rient de la fraternité entre Tegue et le pasteur hypocrite Smerk[93] et de leurs mésaventures avec les sorcières. La présence de Tegue donne lieu à des scènes de farce dans lesquelles il tente d'exorciser Smerk mais voit sa bouteille d'eau bénite lui voler des mains à plusieurs reprises avant de se faire bastonner par une sorcière invisible, ou dans lesquelles il a des relation intimes avec l'une des sorcières, qui lui demande ensuite de se convertir au protestantisme pour pouvoir l'épouser[94]. La pièce se conclut par l'arrestation de Tegue, accusé d'avoir participé au complot papiste. La figure du prêtre irlandais est ici associée à une altérité à la fois ridicule et monstrueuse. Tegue n'appartient pas à la communauté formée par les autres personnages et en est physiquement exclu à la fin de la pièce, le messager venu annoncer son arrestation l'emmenant hors de scène. Bien que la pièce ne donne pas d'information quant à l'apparence physique de Tegue, le prologue confirme qu'il était incarné par Anthony Leigh, qui interprète Frère Dominic dans *The Spanish Fryar* quelques mois plus tôt, en novembre 1680. Anthony Leigh aurait pu reprendre des éléments du costume endossé pour jouer Frère Dominic, mais sa simple présence sur scène dans un rôle similaire aura probablement rappelé l'apparence grotesque de Dominic à la mémoire des spectateurs ayant vu

The Town Sparks (Londres : Printed for James Knapton, at the Crown in St. Paul's Church-yard, 1690), épître dédicatoire.

[92] Robert Welsh, dir., « stage-Irishman », *The concise Oxford companion to Irish literature*. (Oxford et New-York : Oxford University Press, 2000).

[93] Shadwell, *The Lancashire Witches and Tegue O Divelly the Irish Priest*, 3.1, p. 36.

[94] *Ibid*., 4.1, p. 53 ; 4.1, p. 56 ; 4.1, p. 58-59 ; 5.1, p. 62.

The Spanish Fryar[95]. Au-delà de l'apparence physique, la monstruosité ridicule de Tegue s'exprime à travers sa langue déréglée, typique des hypocrites religieux[96], laquelle mêle expressions latines, logique douteuse et références absurdes dans un ensemble déjà identifié comme étranger par l'accent stéréotypé retranscrit par Shadwell. À travers ses aventures nocturnes avec Mother Dickenson, l'une des sorcières, Tegue se voit charnellement associé aux monstres surnaturels de la pièce. Épisodes farcesques et monstruosité vont ici de pair, étayant la distinction entre comédie et farce effectuée par Dryden dans la préface de *An Evening's Love* : « Comedy presents us with the imperfections of humane nature. Farce entertains us with what is monstruous and chimerical[97] ». De manière générale, l'apparence, la langue et la dimension farcesque des hypocrites religieux du corpus leur donne un caractère monstrueux, lequel contribue à les distinguer des autres personnages et à construire une représentation de l'altérité contre laquelle se définit la communauté nationale :

> Where nation is concerned, monsters come in two forms: individuals who blur the boundary between the nation and those outside it and communities who are seemingly so different from one's own that they are perhaps not even fully human[98].

Si les pièces du corpus font de la majorité des religieux catholiques hypocrites des figures monstrueuses qui finissent par être rejetées de la communauté formée par les autres personnages, elles montrent aussi comment ces figures sont intimement liée à la culture anglaise, que ce soit à travers les relations entretenues par Charles II avec Louis XIV, l'influence de la culture française, la proximité géographique et politique de l'Irlande, ou simplement la présence de récusants en Angleterre. Le catholique apparaît comme une figure de l'entre-deux, présentée comme fondamentalement étrangère et anti-anglaise, mais qui fait pourtant bien partie du paysage religieux de la Restauration. Sa monstruosité est donc double, selon l'analyse formulée par Surekha Davies : antithèse supposée de l'Anglais, le catholique incarne aussi le brouillage des frontières de la communauté nationale imaginée. Dans *The Lancashire Witches*, l'identité anglaise incarnée par Sir Edward est un vestige du passé. La culture et les mœurs anglaises sont constamment décrites comme étant « corrompues » par celles de la France. Tegue lui-même, loin d'être un étranger secrètement infiltré en Angleterre,

[95] Au sujet de la mémoire associée au corps du comédien, voir le chapitre 3 dans Marvin Carlson, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine* (Ann Arbor : University of Michigan Press, 2001), p. 52-95. Pour l'analyse du physique de Frère Dominic, voir le chapitre 1 (p. 62-78).

[96] Les discours de Tegue emploient les mêmes mécanismes que ceux des hypocrites religieux du corpus restreint, qui ont été analysés dans le premier chapitre de ce travail (p. 103-121).

[97] John Dryden, *An Evening's Love, or, the Mock Astrologer* (Londres : Printed by T.N. for Henry Herringman, 1671), préface.

[98] Surekha Davies, *Humans. A Monstrous History* (Oakland : University of California Press, 2025), p. 75.

est le prêtre employé par les voisins de Sir Edward, qui sont catholiques. La figure du catholique apparaît comme un signe de la pluralité confessionnelle de l'Angleterre de la Restauration, ainsi que des échanges culturels et politiques qui ont lieu avec les nations catholiques continentales. Loin de n'être qu'un repoussoir permettant de consolider l'unité nationale anglaise, la figure du catholique vient aussi en interroger les frontières et la porosité. Le glissement de l'anticatholicisme à l'antipapisme qui s'opère dans les années 1670 et la plasticité des notions de « papisme » et de « monarchie universelle » viennent également complexifier le rapport entre anticatholicisme et construction nationale anglaise.

3. Anticatholicisme ou antipapisme ?

L'exemple de *The Lancashire Witches* souligne un autre paradoxe de la définition de l'identité nationale anglaise à travers les oppositions confessionnelles : la distinction entre anticatholicisme et antipapisme. Tegue n'est pas la seule figure religieuse ridiculisée dans la pièce. Smerk, le pasteur conformiste, est un autre hypocrite religieux au ridicule exacerbé. La version imprimée de la pièce s'ouvre sur une scène, censurée dans la version représentée, dans laquelle Sir Edward accuse Smerk d'être un pasteur lamentable dont les mauvaises pratiques desservent la cause protestante. Dans une autre scène censurée, Smerk tente d'avoir des relations intimes avec Isabella, la fille de Sir Edward, en employant une rhétorique toute casuiste. Smerk finit par être ensorcelé par la servante Susan à l'aide d'un philtre d'amour, ce qui donne lieu à une scène de farce dans laquelle Tegue tente de désenvoûter Smerk à coups d'eau bénite. La pièce se conclut par le mariage hors-scène de Smerk et Susan, qui se font renvoyer de chez Sir Edward. Ce dernier jure de tout faire pour empêcher Smerk de rester membre du clergé de l'Église d'Angleterre[99]. *The Lancashire Witches* ne brosse donc pas un portrait ridicule seulement d'un membre du clergé catholique, mais également d'un pasteur anglican. Ici aussi, la satire religieuse est multidirectionnelle. Les *wits* dépositaires d'une identité nationale fantasmée se définissent en opposition avant tout au prêtre catholique, mais aussi en partie à l'hypocrite protestant. Ces deux figures sont renvoyées dos à dos dans la pièce, Smerk étant présenté comme un sympathisant des « papistes » qui ne croit pas en un complot de leur part mais est persuadé de l'existence d'un « complot presbytérien » dans une scène elle aussi censurée :

[99] Shadwell, *The Lancashire Witches and Tegue O Divelly the Irish Priest,* 1.1, p. 3 ; 2.1, p. 16-18 ; 4.1, p. 52-53 ; 5.1, p. 75.

> Smerk. For my part, I think the Papists are honest, loyal men, and the Jesuits dyed innocent.
> Priest. Phaat dou dosht not believe de Plot de Devil taak me.
> Smerk. No, no, no Papist Plot, but a Presbyterian one[100].

Si l'ironie de l'histoire a prouvé que Smerk n'avait pas tort, en 1680, la notion d'un « complot presbytérien » figure la rhétorique *tory* de l'époque qui désigne les non-conformistes plutôt que les catholiques comme incarnant une menace à l'ordre public et aux libertés protestantes. Smerk est qualifié de « papiste » à plusieurs reprises dans la pièce[101], faisant écho aux accusations formulées par le camp *whig* à l'encontre de leurs adversaires. Il affirme également détester les parlements[102], tout comme les *Tories* étaient accusés de soutenir un pouvoir royal arbitraire face à la souveraineté du Parlement. Mais si Smerk est considéré comme « papiste » par les autres personnages, il n'est pas catholique pour autant. Tegue l'encourage bien à se convertir, mais Smerk déclare ne pouvoir croire ni en le purgatoire, ni en la transsubstantiation. Le terme « papiste » ne désigne donc pas nécessairement un membre de l'Église de Rome, mais peut renvoyer à toute personne dont le comportement malhonnête est considéré comme dangereux pour la nation anglaise. Dans la pièce de Shadwell, l'emploi de « papiste » participe d'un usage polémique qui utilise le terme comme raccourci pour désigner un adversaire pouvant prendre des formes paradoxales, comme il a été montré dans le chapitre 4 de ce travail (*cf. supra* p. 273). Le glissement de l'anticatholicisme à l'antipapisme mène à une plasticité sémantique qui fait du rejet du « papisme » un concept protéen, réversible et réutilisable par des personnes ayant des idées politiques et des conceptions de l'identité nationale anglaise bien différentes :

> A more informed approach to religious phenomena would show that, especially from the forging of a new whig ideology in the 1670s, the enemy was less Roman Catholicism as such than 'popery', a heady cocktail of power, luxury, uniformity, universal monarchy, and pride which could be diagnosed in a number of enemies: some Englishmen saw it in the United Provinces in the 1660s, some colonial Americans saw it in George III's rule in the 1760s[103].

La notion de « papisme » en vient à dépasser largement celle de catholicisme et apparaît à la fois comme une source d'union et de division de la communauté nationale[104].

[100] *Ibid*., 3.1, p. 35.
[101] *Ibid.* C'est le cas dans les *dramatis personae*, ainsi que dans 2.1 (p. 15) par Isabelle et dans 5.1 (p. 63) par Susan.
[102] Shadwell, *The Lancashire Witches and Tegue O Divelly the Irish Priest*, 3.1, p. 36.
[103] Clark, « Protestantism, Nationalism and National Identity, 1660-1832 », p. 262.
[104] Scott Sowerby, « Opposition to Anti-Popery in Restoration England », *Journal of British Studies*, 51.1 (2012) : p. 48.

Une deuxième notion dont la plasticité vient compliquer la fonction de désignation d'un « autre » contre lequel peut s'unir la communauté nationale est celle de « monarchie universelle ». Initialement employée pour désigner les ambitions présumées de l'Espagne de Charles V et de l'Église de Rome, elle est reprise pour décrire celles de la France de Louis XIV à la Restauration. Mais la France n'est pas le seul pays accusé d'aspirer à la monarchie universelle dans les années 1660-70 : les Pays-Bas aussi sont soupçonnés de vouloir prendre le contrôle de l'Europe. Au cours des deux premières décennies de la Restauration, la question est de parvenir à identifier la nation la plus susceptible d'instaurer une « monarchie universelle ». Jusqu'à la résolution de la troisième guerre anglo-néerlandaise (1672-74), les sentiments antifrançais et antinéerlandais s'opposent dans la presse, les correspondances et les pamphlets anglais[105]. Les évolutions économiques convainquent nombre d'Anglais que le contrôle des mers et du commerce plus que la puissance militaire permettrait d'établir une « monarchie universelle », ce qui confère aux Pays-Bas et à leur flotte marchande un avantage conséquent[106]. Dans le cas des Pays-Bas, le dévoiement du concept de monarchie en une entité arbitraire et anti-libertaire ne passe pas par l'absolutisme mais par la république, présentée comme une source d'hérésie et de tyrannie qui risque de contaminer toutes les monarchies européennes :

> War against the Dutch, it was asserted, was necessary because their republicanism was a cancer which ate away at all monarchies, a cancer which would not stop spreading until it had achieved universal dominion[107].

Dans la rhétorique anglaise, la république néerlandaise est associée au Commonwealth puritain et érigée en contre-modèle protestant et national. Le protestantisme néerlandais est alors perçu comme une forme de « crypto-catholicisme » pour reprendre l'expression de Gijs Rommelse[108]. Comme le « papisme » en vient à désigner les non-conformistes dans la rhétorique *tory* des années 1680, la notion de « monarchie universelle » est pendant un temps employée pour désigner une nation protestante qui n'a *a priori* rien à voir ni avec la monarchie, ni avec l'Église de Rome. La perspective anti-française finit cependant par l'emporter dans les années 1670 et conduit à un rejet massif de la troisième guerre anglo-néerlandaise dans l'opinion publique, ainsi qu'à la perception de Guillaume d'Orange comme étant le protecteur des libertés et du

[105] Steven C. A. Pincus, « From Butterboxes to Wooden Shoes: The Shift in English Popular Sentiment from Anti-Dutch to Anti-French in the 1670s », *The Historical Journal*, 38.2 (1995) : p. 335.
[106] *Ibid*., p. 336.
[107] *Ibid*., p. 340.
[108] Gijs Rommelse, « Negative Mirror Images in Anglo-Dutch Relations, 1650-1674 » dans *The Roots of Nationalism. National Identity Formation in Early Modern Europe, 1600-1815*, dir. Lotte Jensen (Amsterdam : Amsterdam University Press, 2016), p. 201.

mode de gouvernement anglais face aux tendances catholiques, francophiles et absolutistes de Jacques II/VII[109].

Ainsi se pose la question de ce que désignent véritablement des termes comme « papisme » et « monarchie universelle », qui jouent un rôle clé dans la désignation d'un « autre » contre lequel peut se définir la communauté nationale. À la Restauration, ces termes sont empreints d'une remarquable plasticité qui, si elle ne remet pas en cause l'influence qu'ils ont dans la construction de la communauté nationale anglaise, montre que leur rôle n'est pas dénué d'ambivalence. La Restauration marque une période de confrontation entre différentes définitions de ces termes, dont la résolution peut être interprétée comme annonciatrice de la Glorieuse Révolution : une fois le « papisme » circonscrit au catholicisme et la France désignée comme prétendante à la « monarchie universelle », la figure de Jacques II/VII se voit exclue de la communauté nationale anglaise alors même que celle, pourtant étrangère, de Guillaume d'Orange y est incluse :

> En 1688, l'incompatibilité entre catholicisme et identité anglaise atteint de telles proportions que le roi Jacques II (1685-88), héritier légitime de la couronne, mais catholique, sera détrôné par son propre parlement lors de la Glorieuse Révolution de 1688. C'est Guillaume d'Orange , un étranger – mais fervent défenseur de la cause protestante – qui deviendra alors chef de l'État et de l'Église d'Angleterre[110].

Jacques II/VII est non seulement catholique, mais aussi soupçonné d'être allié, comme son frère, à Louis XIV. Attendu qu'elle permettrait aux catholiques de siéger au Parlement, et donc d'intervenir dans la vie politique anglaise, sa campagne pour la tolérance se voit interprétée par l'opposition, qui devient vite majoritaire, comme une tentative de renverser le protestantisme en Angleterre, puis dans le reste de l'Europe avec l'aide de la France[111]. Jacques II/VII n'apparaît plus alors comme le garant des libertés anglaises et protestantes, rôle endossé par Guillaume d'Orange dans la propagande hollandaise qui précède son débarquement en Angleterre[112], puis consolidé par l'historiographie *whig*.

Mais si les comédies du corpus interrogent la nature de la communauté nationale anglaise, la représentation qui en émerge ne correspond pas tout à fait à celle qui triomphe lors de la

[109] *Ibid*., p. 351 et p. 361.

[110] Laurence Lux-Sterritt, « Qui est papiste n'est point anglais : identité et altérité dans les pamphlets anticatholiques de l'Angleterre moderne » dans *Coexistences confessionnelles en Europe à l'époque moderne. Théories et pratiques, XVIe-XVIIe siècles*, dir. Martin Dumont (Paris : Cerf, 2016), p. 100.

[111] Sowerby, *Making Toleration. The Repealers and the Glorious Revolution*, p. 238.

[112] À ce sujet, voir Frédéric Herrmann, « Un territoire inviolé : invasion, souveraineté et diplomatie publique dans le projet orangiste de 1688 en Angleterre », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 79 (2022), en ligne, 16 mai 2025. http://journals.openedition.org.ezpupv.scdi-montpellier.fr/1718/9669.

Glorieuse Révolution. Plutôt que de faire du catholique l'« autre » ultime, les comédies du corpus rejettent toute forme de radicalisme religieux au profit d'un détachement et d'une discrétion qui suggèrent une conception élargie de la tolérance religieuse, laquelle inclurait non seulement les non-conformistes, mais aussi les récusants. Doublée d'une tendance à la sécularisation, cette tolérance pragmatique remet en question non seulement la fonction unificatrice de l'Église nationale, mais aussi le rôle du fait religieux dans la construction nationale anglaise.

III. Reconfigurations du fait religieux : une vision sécularisée de la nation ?

Les comédies du corpus soulignent donc toute l'ambivalence des vecteurs de construction nationale que sont le traitement du passé traumatique de l'Interrègne et la désignation d'un « autre » contre lequel peut se définir la communauté nationale. Mais au-delà des questionnements qu'elles soulèvent, les comédies semblent suggérer une forme de communauté nationale fondée sur une tolérance pragmatique. Cette tolérance se double d'un processus de redéfinition de la sphère religieuse qui peut s'interpréter comme un mouvement vers une conception séculière de la nation, dans laquelle le fait religieux ne fait plus vraiment figure de matrice d'unité nationale.

1. Une certaine conception de la tolérance

La période étudiée dans ce travail se conclut par un Édit de Tolérance qui entérine la liberté de culte des non-conformistes trinitaires, portant un coup sévère à l'idéal d'une Église d'Angleterre englobante qui réunirait en son sein l'ensemble de la communauté nationale. Mais si l'Édit de Tolérance constitue une étape importante dans l'affirmation du pluralisme religieux anglais, il ne marque pas pour autant la culmination d'une montée générale de la tolérance. Le va-et-vient entre tolérance et persécution tout au long de la Restauration (*cf. supra* p. 15-17) peut être lu comme le signe d'une opinion publique divisée qui oscille entre reconnaissance pragmatique des divergences religieuses bel et bien réelles en Angleterre et défense de la « vraie religion », érigée en obligation divine et morale par Saint Augustin dans ses écrits contre les

donatistes[113]. Dans cette perspective, la persécution religieuse permet non seulement de sauver les âmes en les libérant du péché dans lequel la « fausse religion » les a jetées, mais aussi de protéger la communauté nationale du châtiment providentiel exercé envers ceux qui tolèrent ce type d'iniquité[114]. Devant l'importance de cette perspective à la Restauration, nombre de travaux révisionnistes et post-révisionnistes ont interprété l'Édit de Tolérance de 1689 non pas comme un symbole de la victoire d'une idéologie tolérante et libertaire, mais comme un choix politique stratégique favorisant la concorde nationale dans un contexte de forte instabilité[115]. Pour parler avec Walsham :

> Only a few isolated voices elevated respect for conscience into a universally applicable principle. Alternatively, toleration might be a tactical step towards reunification, an interim solution to the problem of religious disunity, an instrument for reestablishing communal peace and political concord. Generally born of impotence and exhaustion, it was rarely a state of affairs that governments took proactive or positive measures to achieve in the course of [the sixteenth and seventeenth centuries].

L'Édit de Tolérance de 1689 présente par ailleurs des limites très claires. Applicable uniquement aux non-conformistes trinitaires, il ne leur permet pas pour autant d'assumer une charge publique et n'abroge ni l'Acte d'Uniformité, ni le Code de Clarendon et exempte simplement les non-conformistes des sanctions qui y sont prévues. Du reste, c'est *a posteriori* que le texte acquiert le nom d'« Édit de Tolérance ». Il est initialement promulgué sous le nom suivant : *An Act for Exempting their Majestyes Protestant Subjects dissenting from the Church of England from the Penalties of certaine Lawes*. Le mot « toleration » n'y est jamais mentionné[116].

Dans le corpus non plus il n'est pas explicitement question de liberté de conscience. La satire anti-puritaine, anticatholique et anticléricale mordante étudiée dans le chapitre 4 tend à invalider toute idée selon laquelle les comédies du corpus défendraient une forme de tolérance religieuse. Mais si cette satire peut s'inscrire dans une dynamique de persécution des non-

[113] Mouvement schismatique qui prend son essor au IVe siècle en Afrique du Nord, le donatisme est fermement dénoncé par Saint Augustin dans plusieurs textes, notamment la *Lettre aux Catholiques contre les Donatistes ou Traité de l'Unité de l'Église*, au chapitre XX de laquelle il défend le fait de persécuter les donatistes, arguant qu'il est normal que « [l]es supérieurs, quand ils veulent détourner leurs inférieurs de fautes gravement coupables, usent d'un pouvoir, très légitime, pour menacer de peines légères en comparaison ». Coffey, *Persecution and Toleration in Protestant England, 1558-1689*, p. 22-23 ; Saint Augustin, « Lettre aux Catholiques contre les Donatistes ou Traité de l'Unité de l'Église » dans *Œuvres complètes*, trad. Eugène Joly, vol. XVII (Bar-le-Duc : Louis Guérin, 1869), p. 316-359.

[114] Alexandra Walsham, *Charitable Hatred: Tolerance and Intolerance in England, 1500-1700* (Manchester : Manchester University Press, 2006), p. 2.

[115] Voir par exemple Ole Peter Grell, dir., *From Persecution to Toleration: The Glorious Revolution and Religion in England* (Oxford : Clarendon Press, 1991), p. 12 ; John Spurr, *The Restoration Church of England, 1646-1689* (New Haven et Londres : Yale University Press, 1991), p. 376 ; Sowerby, *Making Toleration. The Repealers and the Glorious Revolution*, p. 10.

[116] Coffey, *Persecution and Toleration in Protestant England, 1558-1689*, p. 199.

conformistes et des récusants, elle ne fait pas pour autant des pièces une arme de défense du conformisme religieux. Le rejet de toute forme de radicalisme, la conception sociale plutôt que doctrinale du fait religieux, ainsi que la représentation principalement en creux du conformisme qui caractérisent les comédies du corpus donnent à voir une conception pragmatique du fait religieux, dans laquelle la pluralité confessionnelle est tolérée à condition que l'ordre social soit maintenu.

Comme il a été montré au cours de ce travail, les questions doctrinales sont peu présentes sur la scène comique de la Restauration. Les personnages à dimension religieuse ne sont pas tant définis par leurs croyances que par leur comportement en total décalage avec la piété qu'ils professent. Plutôt que de rejeter en bloc une confession au profit d'une autre, les comédies du corpus concentrent leurs attaques sur le radicalisme religieux, généralement présenté comme hypocrite, sans distinction de confession. Dans la scène d'ouverture (qui fut censurée) de *The Lancashire Witches*, Smerk, pourtant membre de l'Église d'Angleterre, est vilipendé par Sir Edward :

> Sir Edw. Such Firebrands as you but hurt the Cause. [...]
> I will have no such violent sons of Thunder,
> I will have moderation in my House. [...]
> No controversial Sermons will I hear:
> No medling with Government; y'are ignorant
> O'th Laws and Customs of our Realm, and should be so.
> The other world should be your care, not this.
> A Plow-man is as fit to be a Pilot,
> As a good Clergy-man to be a States-man, Sir[117]

Les principaux reproches adressés à Smerk concernent son manque de modération et son ingérence dans les questions politiques. Ces deux caractéristiques s'avèrent centrales dans plusieurs comédies du corpus. Selon Blair Worden, la guerre civile et l'Interrègne puritain suscitent une profonde réaction face à toute forme d'expression religieuse jugée un peu trop intense[118]. Les autres comédies du corpus adoptent une perspective similaire ; elles associent systématiquement radicalisme religieux et hypocrisie, voire sédition. Les structures en miroir comme celles de *The Lancashire Witches* ou *Sir Courtly Nice*, qui confrontent deux

[117] Shadwell, *The Lancashire Witches and Tegue O Divelly the Irish Priest*, 1.1, p. 3.

[118] « The civil wars left behind them a profound reaction against what was called 'enthusiasm': indeed against all forms of religious expression which strained the nervous system ». Blair Worden, « The question of secularization » dans *A Nation Transformed. England after the Restoration*, dir. Alan Houston et Steve Pincus (Cambridge : Cambridge University Press, 2001), p. 31.

enthousiastes religieux de confessions différentes mais tout aussi ridicules l'un que l'autre, mettent en exergue le rejet universel de tout radicalisme religieux dans les comédies de la Restauration. La doctrine défendue n'est pas le conformisme, mais la modération, qui ne se trouve pas uniquement au sein de l'Église d'Angleterre dans le corpus. Dans les pièces qui se déroulent en Espagne ou en Italie, l'*ethos* religieux des *wits* catholiques est caractérisé par une modération et un détachement parfois perçus comme de l'irréligiosité. De même, on l'a vu, la corruption des personnages religieux catholiques ne signifie pas par métonymie celle de l'Église de Rome et des figures positives d'ecclésiastiques catholiques sont mentionnées à défaut d'être représentées (*cf. supra* p. 261-265). Dans une certaine mesure, les pièces semblent préfigurer une rhétorique qui se développe en soutien de la politique de tolérance de Jacques II/VII : plutôt que d'opposer les « papistes » aux protestants comme tendent à le faire les opposants à cette politique, elle restructure le débat en opposant les persécuteurs aux modérés, sans distinction de confession[119].

En conséquence, la réintégration des personnages religieux à la communauté des autres personnages lors du dénouement ne passe pas explicitement par le conformisme religieux. Pour être réintégrés, les dévots ne doivent pas tant se convertir à la doctrine de l'Église d'Angleterre que délaisser les excès de foi qui dérèglent leurs comportements sociaux. Dans les dernières répliques de *Sir Patient Fancy*, Sir Patient annonce se « réformer » et liste ses nouvelles pratiques : avoir une maîtresse en ville, aller à la Cour et détester tous les conventicules[120]. La réforme de Sir Patient ne se conçoit pas en termes doctrinaux ; il s'agit avant tout d'une réforme des mœurs. En quittant les cercles dissidents et en adoptant les pratiques de la haute société londonienne, il adopte des signes extérieurs de conformité qui suffisent à sa réforme. Il n'est pas tant question de conversion ou de renonciation à des croyances personnelles que de régulation des pratiques sociales visibles de tous. Les comédies du corpus semblent ainsi adhérer à une conception pragmatique du fait religieux, dans laquelle la notion de sociabilité prime sur l'uniformité doctrinale. Les comédies sont donc bien loin du devoir de persécution augustinien. Le souci d'harmonie sociale et de modération prime sur celui de défense de la « foi véritable » et de salut des pécheurs. Mais si la perspective augustinienne persiste encore à la Restauration, la primauté accordée à l'harmonie sociale dans les comédies reflète l'évolution du fait religieux au cours des XVIe et XVIIe siècles. L'émergence du pluralisme religieux après la Réforme et son exacerbation au cours de l'Interrègne puritain contraignent la majorité des

[119] Sowerby, *Making Toleration. The Repealers and the Glorious Revolution*, p. 90-91.

[120] Aphra Behn, *Sir Patient Fancy* (Londres : Printed by E. Flesher for Richard Tonson and Jacob Tonson [etc.], 1678), 5.1, p. 91.

Anglais à composer au quotidien avec des voisins aux croyances parfois adverses et ainsi à pratiquer une forme de tolérance religieuse *de facto*[121].

L'absence d'uniformité doctrinale au sein des comédies tient aussi à leur refus de mettre en scène un modèle religieux positif. Ce dernier n'est visible qu'en creux, à travers les excès des hypocrites ridiculisés dans les pièces. Le « bon » ministre protestant n'est pas représenté sur scène, conférant ainsi une certaine souplesse à la catégorie dont le fonctionnement rejoint alors celui de la dévotion étudié plus haut (*cf. supra* p. 276-278). Là encore, le corpus ménage un espace qui permet à chaque spectateur de projeter sa propre interprétation et, de fait, au plus grand nombre de s'identifier à la communauté représentée sur scène.

Les comédies du corpus font donc montre d'une forme de tolérance, caractérisée par l'acceptation pragmatique de personnages de diverses confessions dès lors qu'ils ne font pas preuve de radicalisme, ainsi que par l'absence de représentation religieuse normative. Si ces choix dramatiques peuvent s'expliquer par les conditions précaires de l'institution théâtrale déjà évoquées plus haut (*cf. supra* p. 201-213), dans certains cas, des éléments biographiques des dramaturges pourraient également entrer en jeu. Dryden, mais aussi Wycherley et, dans une moindre mesure, Shadwell, présentent des identités religieuses fluides, qui évoluent au fil de la période. Shadwell est accusé lors de la crise d'Exclusion d'avoir été marié par un prêtre catholique. Il réfute l'accusation, mais avoue s'être intéressé au catholicisme au cours des premières années de la Restauration[122]. Ayant reçu une éducation puritaine, Dryden glisse vers le conformisme à la Restauration avant de se convertir au catholicisme sous Jacques II/VII[123]. Wycherley, quant à lui, se convertit au catholicisme lors de son séjour en France, puis à l'anglicanisme lorsqu'il rentre en Angleterre, avant de redevenir catholique quelques temps avant sa mort[124]. Dans chacun de ces parcours confessionnels, l'influence de la cour et de la France catholique est indéniable. Au vu des relations entretenues par la plupart des dramaturges du corpus avec la cour et la culture françaises, il est tentant de penser qu'ils représentaient un

[121] Alexandra Walsham, « The Godly and Their Neighbours: Puritanism and Religious Pluralism in Early Modern England », *Revue française de civilisation britannique*, XXVII.3 (2022), §2, en ligne, 13 sept. 2024. http://journals.openedition.org/rfcb/9806.

[122] Kate Bennett, « Shadwell, Thomas (c. 1640–1692), playwright and poet », *Oxford Dictionary of National Biography*, 2009, en ligne, 2 juin 2025. https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-25195.

[123] Paul Hammond, « Dryden, John (1631–1700), Poet, Playwright, and Critic », *Oxford Dictionary of National Biography*, 2021, en ligne, 13 oct. 2022. http://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-8108.

[124] Kate Bennett, « Wycherley, William (bap. 1641, d. 1716), playwright », *Oxford Dictionary of National Biography*, 2004, en ligne 15 mai 2025. https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-30120.

groupe social à l'identité confessionnelle particulièrement fluide, ce qui contribuerait à expliquer le pragmatisme religieux exprimé par leurs comédies.

2. *Vers une forme de sécularisation*

Outre cette forme de tolérance, les comédies du corpus présentent aussi une perspective qui peut être qualifiée de proto-séculière. Elles rejettent l'ingérence des figures ecclésiastiques à la fois dans les affaires d'état, comme le souligne la diatribe de Sir Edward à l'encontre de Smerk, mais aussi au sein du foyer familial. La sphère d'influence des autorités religieuses se voit réduite. Le corpus reflète également une montée des considérations économiques qui vient brouiller les oppositions confessionnelles et participe à une redéfinition de l'intérêt national. En excluant les figures religieuses des affaires familiales et politiques et en soulignant l'importance des considérations économiques plutôt que des oppositions confessionnelles, les comédies du corpus suggèrent un processus de reconfiguration du fait religieux. Ce dernier semble perdre de son ubiquité et être progressivement relégué à une sphère de plus en plus hermétique. Le fait religieux ne fait plus figure de matrice d'unité et de construction nationale dans les comédies du corpus, mais se voit relégué hors des champs politiques et domestiques et concurrencé par des considérations économiques qui appartiennent avant tout au domaine du temporel plutôt que du spirituel.

a. *Rejet de l'ingérence ecclésiastique et dévote*

L'étude de la proxémique liée au geste de l'agenouillement dans le chapitre 1 (*cf. supra* p. 88-95) a déjà montré que la relation verticale est en crise dans le corpus. L'autorité des figures religieuses symbolisée par leur domination verticale est montrée comme étant problématique et est sans-cesse remise en cause. Dans *The Lancashire Witches*, Sir Edward déplore non seulement l'implication des figures religieuses dans les affaires d'État, comme l'a montré la citation précédente, mais aussi dans les affaires privées des foyers anglais :

> Sir Edw. [...] What fatal mischiefs have domestick Priests
> Brought on the best of Families in England!
> Where their dull Patrons give them line enough,
> First with the Women they insinuate,
> (Whose fear and folly makes them slaves t'you,)
> And give them ill opinions of their Husbands.

Oft ye divide them if the women rule not.
But, if they govern, then your reign is sure.
Then y' have the secrets of the Family,
Dispose oth' Children, place and then displace,
Whom, and when you think fit.
Smerk. Good, Noble Sir! I humbly shall desist.
Sir Edw. The Husband must not drink a Glass, but when
You shall, of your good grace, think fit for him.
None shall be welcome but whom you approve:
And all this favour is, perhaps, requited
With the infusing of ill principles into the Sons,
And stealing, or corrupting of the Daughters.
Sometimes upon a weak and bigot Patron you
Obtain so much to be Executor:
And, if he dies, marry his Widdow, and
Claim then the cheating of his Orphans too[125].

Sir Edward dénonce ici un phénomène qui nourrit plus d'une intrigue du corpus. Que ce soit dans *The Spanish Fryar, Sir Courtly Nice* ou, surtout, dans *Tartuffe*, les directeurs spirituels qui infiltrent le foyer familial, qu'ils soient catholiques, puritains ou conformistes, sont présentés comme un danger pour l'autorité du patriarche et le bien-être de la famille. Selon Sir Edward, les « prêtres domestiques » perturbent la hiérarchie du foyer en dictant la conduite du mari, en corrompant la morale des fils et la vertu des filles, voire en épousant la veuve, usurpant ainsi la fonction du patriarche. L'emploi du champ lexical du gouvernement (« rule », « govern », « reign ») suggère l'analogie bien connue à l'époque moderne entre famille et État[126]. La ruine du foyer aux mains des figures religieuses annoncée par Sir Edward augure celle de la nation. La pièce de Shadwell défend une conception réduite de la sphère d'action des autorités spirituelles, qui doivent s'effacer au profit de l'autorité séculière du patriarche et du prince, seuls maîtres en leur demeure. Dans chacune des pièces qui traitent de l'ingérence religieuse au sein du foyer familial, le retour à l'ordre passe par l'exclusion des figures religieuses de la scène. Combiné à la posture détachée, voire irréligieuse, des *wits* et à l'absence de représentation positive du fait religieux, ce rejet de l'autorité spirituelle dans les sphères domestique et politique semble suggérer une conception séculière de la société, dans laquelle le fait religieux perd de son ubiquité et se voit de plus en plus cantonné à une sphère distincte,

[125] Shadwell, *The Lancashire Witches and Tegue O Divelly the Irish Priest*, 1.1, p. 3.
[126] C'est notamment l'un des points essentiels de l'argumentation de Robert Filmer dans son essai de théorie politique *Patriarcha; or the Natural Power of Kings* (Londres : Printed for Ric. Chiswell in St Paul's Church-Yard, Matthew Gillyflower and William Henchman in Westminster Hall, 1680).

dont les limites spatio-temporelles seraient celles des offices religieux et des lieux de culte. Ces derniers jouent un rôle avant tout social dans les comédies, offrant un espace de rencontre aux *wits* qui préfigure la « laïcisation de la vie ecclésiale » caractéristique du long XVIIIe siècle anglais[127].

b. *« this making Wooden Gods is a most excellent Trade[128] » : vers un brouillage des oppositions nationales et confessionnelles*

À ce rejet de l'ingérence religieuse vient s'ajouter dans certaines comédies une redéfinition de l'intérêt national et des relations internationales qui n'apparaissent plus comme étant dictés par des considérations spirituelles, mais avant tout par des questions matérielles[129]. Cette tendance n'est pas exclusive aux comédies : Steven Pincus met en lumière un processus de sécularisation de la vie politique à travers l'analyse de l'évolution des relations anglo-néerlandaises au fil du XVIIe siècle. Il y lit le signe du passage d'une conception confessionnelle et eschatologique des relations internationales à une perspective plus séculière mettant l'accent sur l'intérêt national, qui s'entend en termes économiques :

> In the early seventeenth century the English evaluated the Dutch based on their propensity to advance the cause of true religion; whereas in the later-seventeenth century Anglo-Dutch relations were analysed with respect to the national interest. Economics had indeed become a reason of state. This was because the economic and political dislocations of the mid seventeenth century – the Thirty Years War and the English Revolution – had compelled a reconceptualization of politics, both a retreat from universalism (religious and political) and a realization that wars were won by economic preponderance rather than martial virtue. The new scepticism resulting from the failure to conclude wars of religion had opened the ideological space

[127] « laicization of church life ». Dans le dernier chapitre de son étude de l'Église d'Angleterre à la Restauration, Spurr s'intéresse à l'évolution des pratiques des ecclésiastiques anglicans et de leurs ouailles après la Glorieuse Révolution et la promulgation de l'Édit de Tolérance de 1689, montrant comment la Révolution marque la fin de l'idéal d'une église nationale fédératrice encore en vigueur à la Restauration. Selon Spurr, l'après-Révolution voit le clergé anglican se rapprocher de plus en plus des classes supérieures anglaises. Il en adopte les codes, pratiques et préoccupations. En retour, les fidèles en viennent à considérer les sermons et visites à l'église comme un loisir, au même titre que le théâtre ou les *coffee houses*. Les églises elles-mêmes deviennent le lieu de pratiques culturelles séculières avec la popularisation des concerts de musique profane dans les lieux de culte. John Spurr, *The Restoration Church of England, 1646-1689*, p. 384-386.

[128] *The Folly of Priestcraft* (Londres : Printed for Richard Baldwin, near the Oxford-Arms in Warwick-Lane, 1690), 3.1, p. 23.

[129] Il ne s'agit pas ici d'opposer radicalement intérêts spirituels et matériels. Les questions spirituelles ne disparaissent pas nécessairement au profit des intérêts économiques et ces derniers ne sont pas systématiquement détachés des questions religieuses. Au contraire, selon Max Weber, l'« éthique protestante » qui se développe chez les puritains au fil du XVIIe siècle fait de la réussite économique un signe d'élection divine, sanctifiant ainsi des activités habituellement considérées comme profanes. Intérêts matériels et spirituels ne sont donc pas mutuellement exclusifs au XVIIe siècle mais coexistent dans un équilibre variable, la communion parfaite entre les deux qui caractérise l'éthique puritaine selon Weber représentant un cas extrême. Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, trad. Stephen Kalberg (Londres et New York : Routledge, 2012).

> necessary to import notions of population as a central object of statecraft. The sociological implications of both the English civil wars and the Thirty Years War convinced the majority of observers that economic supply was vital to military success[130].

Le second XVIIe siècle marque un tournant dans la hiérarchisation des questions matérielles et spirituelles. La préoccupation centrale n'est plus seulement le salut des âmes, elle s'oriente aussi vers les questions économiques : « After the Restoration English people of all ideological stripes publicly argued that commerce lay at the heart of the national interest[131]. » La variété des emplois du terme de « monarchie universelle » étudiée plus haut illustre ce changement : appliqué aux Pays-Bas, il est indissociable de la notion de domination commerciale et économique[132]. Même lorsqu'il désigne les ambitions françaises, le terme de « monarchie universelle » s'entend à la Restauration comme une « monarchie universelle du commerce » tout autant que comme une domination militaire et politique[133]. L'émergence de ces considérations matérielles et commerciales est reflétée dans plusieurs pièces du corpus étendu, notamment chez Aphra Behn. Dans *The Dutch Lover* (1673), qui se déroule à Madrid, Behn met en scène une crise des valeurs aristocratiques qui se voient contaminées par celles de la bourgeoisie marchande. Les bourgeois comme les cavaliers y traitent les personnages féminins comme des biens à acheter, échanger ou prostituer, créant une équivalence entre les deux catégories sociales, qui deviennent presque interchangeables selon Derek Hughes :

> [Behn's] earliest plays had ignored, or erased, the role of money in society. Now, it is moving towards the centre of her mind, with small and passing incidents in the dealings with Haunce evoking far larger crises in the nation's dealings with the Dutch. She is now portraying a fissured society.
>
> Haunce is Behn's first literal portrayal of a merchant. Seeking to buy a bride with his wealth, he complements the pervasive prostitution of women that Behn was increasingly using to display the real character of the marriage-market. Prostitution is latent in the most socially respectable exchanges of women, and this is why the cavalier and the bourgeois become, however absurdly, interchangeable[134].

La réversibilité des catégories sociales et des valeurs trouve une expression dramatique dans le motif de l'usurpation d'identité. Le cavalier espagnol Alonzo se fait passer pour le bourgeois

[130] Steve Pincus, « From holy cause to economic interest: the study of population and the invention of the state » dans *A Nation Transformed. England after the Restoration*, dir. Alan Houston et Steve Pincus (Cambridge : Cambridge University Press, 2001), p. 275.
[131] *Ibid*., p. 286.
[132] *Ibid*., p. 288-289.
[133] « universal monarchy of commerce ». *Ibid*., p. 291.
[134] Derek Hughes, *The Theatre of Aphra Behn* (Londres : Palgrave Macmillan UK, 2001), p. 54.

néerlandais Haunce afin de lui subtiliser sa promise Euphemia. L'illusion est si convaincante que personne, à part Euphemia, ne parvient à les distinguer, pas même Haunce lui-même :

> Hau. Who, I! I know no more than the great Turk, not I, which of us is me; my hat, my feather; my sute, and my Garniture all over faith now; and I believe this is me, for I'l trust my eyes before any other sense about me[135].

The Dutch Lover met donc en scène la montée des préoccupations économiques dans l'ensemble de la société de la Restauration, montée qui a pour conséquence le brouillage thématique et visuel des catégories sociales et de leurs valeurs. La diversité des nationalités représentées sur scène suggère que ce brouillage des identités s'étend aussi aux identités nationales, une idée que Behn représente de façon encore plus explicite dans *The Rover, or, The Banish'd Cavaliers* (1677). Le thème de la prostitution, introduit explicitement par le personnage d'Angellica Bianca, mène de nouveau à l'effacement des distinctions nationales. Là où les personnages anglais apparaissent initialement comme des héros venus libérer les femmes du joug espagnol, le rapport des *rakes* anglais, et de Willmore en particulier, à Angellica Bianca gomme les différences entre Anglais et Espagnols. Comme les Espagnols, Willmore désire acheter les services de la prostituée et ainsi entrer dans une relation commerciale avec elle. Seule sa pauvreté l'en empêche. À travers sa relation à Angellica Bianca, Willmore prouve que, comme les personnages espagnols, il entretient un rapport d'exploitation avec les femmes, ce qui est confirmé par sa tentative de viol sur Florinda dans 3.5. L'opposition entre valeurs anglaises et espagnoles suggérée par l'exposition de la pièce ne résiste pas à la marchandisation et l'exploitation universelles du corps des femmes. Pour Brian C. Lockey, le personnage d'Angellica et plus largement le motif de la prostitution signifient par métonymie la montée des intérêts commerciaux qui estompent tous types d'oppositions :

> Angellica represents the new power of international commerce that does not distinguish between buyers of different nations. Commercial interests break down boundaries that separate different states and nationalities, different categories of knowledge and aesthetic principles, as well as the distinction between virtue and vice itself[136].

Ainsi, dans *The Dutch Lover* et *The Rover*, l'intérêt économique remet en question les divisions traditionnelles, occasionnant une confusion non seulement des catégories sociales, mais aussi

[135] Aphra Behn, *The Dutch Lover* (Londres : Printed for Thomas Dring, at the Sign of the Harrow at Chancery-lane end, over against the Inner Temple Gate in Fleet-street, 1673), 5.2, p. 93.

[136] Brian C. Lockey, *Early Modern Catholics, Royalists, and Cosmopolitans. English Transnationalism and the Christian Commonwealth* (Londres et New York : Routledge, 2016), p. 301.

des identités nationales. Tout-puissant, l'intérêt économique prend le pas sur toutes les autres considérations. Contrairement au fait religieux, il n'est pas présenté comme une matrice de construction nationale, mais comme une force essentiellement transnationale à laquelle se soumettent valeurs et identités nationales et religieuses.

La tragicomédie anonyme *The Late Revolution, or, The Happy Change* illustre cette primauté des intérêts économiques sur les valeurs religieuses. La pièce forme un triptyque avec *The Royal Voyage* et *The Royal Flight*, toutes trois publiées en 1690 par l'imprimeur *whig* Richard Baldwin et probablement destinées à des représentations privées[137]. Les trois pièces mettent en scène les évènements de la Glorieuse Révolution jusqu'à la défaite de Jacques II/VII en Irlande en juillet 1690. Sans surprise, la rhétorique triomphaliste et anticatholique y est omniprésente, mais se voit parfois éclipsée par les questions économiques. Plutôt que critiquer le catholicisme en lui-même, la deuxième scène de *The Late Revolution* dénonce les conséquences économiques de l'atmosphère de dévotion catholique qui caractérise la cour de Jacques II/VII :

> *Enter 3 Citizens.*
>
> *1 Cit. Morrow Neighbour!* How goes Trade to day, that you are walking so far from home?
> *2.* How goes it? Not at all, for 'thas bin quite gon with me this many a fair Morning. The *Spiders* without any disturbance, fall to work across my Counter, and I as soon see *a Customer as an Elephant*.
> *3*. Why you used to have a pretty sprinkling what have the Courtiers quite forsaken you –, how long have you bin thus out of their Books?
> *2*. Wou'd they were as well out of mine once, *I'm here upon the Dun with 'em this Morning*, But I see ye don't know 'em they have left off their **expensive sins**, and all o'th' sudden grown wondrous Godly in the Devils name, and are resolved to damn cheaper than formerly. They leave Whoring, for the same reason that an antiquated Bawd does, because that has left them, and so are forc'd to take up with a *little cheating* to keep themselves from Idleness. 'Tis worth the while to see *how gravely and devout* every thing looks about *Whitehall* and St. *James*'s. There's not so much as a *little Whore* that plyes in those quarters, but's as full of Religion as the Priest can make her[138].

Ici, la préoccupation première des marchands n'est pas tant le catholicisme de Jacques II/VII et de sa cour – dont ils ne se privent toutefois pas de faire la satire – que les conséquences néfastes de sa dévotion sur leurs affaires. Comme l'explique Adrian Streete :

[137] Adrian Streete, *Apocalypse and Anti-Catholicism in Seventeenth-Century English Drama* (Cambridge : Cambridge University Press, 2017), p. 244.
[138] *The Late Revolution, or, The Happy Change* (Londres : Printed, and are to be Sold by Richard Baldwin in the Old Baily, 1690), 1.2, p. 4.

> It is not really the Roman Catholicism of the court that is the problem. Rather, the puritanical brand of counterreformation piety practiced at Whitehall and St James is incompatible with commerce. Better the libertine court of Charles II, sinning and buying excessively, than the selfconsciously devout cheapness of James' regime. The interweaving of economic and religious ideologies shows us that doctrinal scruples can be managed so long as they do not interfere with more pragmatic, material considerations[139].

Ainsi, ces comédies soulignent les conséquences de l'importance croissante accordée aux intérêts commerciaux dans la société de la Restauration. La redéfinition de l'intérêt national en termes économiques introduit une forme de sécularisation des enjeux politiques à la fois nationaux et internationaux qui ne sont plus uniquement perçus à travers une perspective eschatologique qui oppose la « vraie » et la « fausse » religion chrétienne. Les oppositions confessionnelles se voient brouillées, tout comme les oppositions nationales. Les comédies mettent en scène une forme de globalisation des échanges qui gomme les oppositions confessionnelles et nationales au profit d'un matérialisme qui bénéficie à tous (ou du moins aux hommes dans les pièces de Behn). Dans ces exemples, le fait religieux n'est plus le seul facteur de définition de l'identité et de l'intérêt national. Encore une fois, les comédies montrent les limites du fait religieux comme matrice de construction nationale. En soulignant les conséquences de la montée d'intérêts matériels concurrents et en rejetant l'ingérence des autorités religieuses dans les sphères politique et domestique, les comédies du corpus mettent en lumière des courants séculiers qui viennent interroger la place du fait religieux dans la société anglaise. Ces courants ne signifient pas pour autant que la foi des Anglais s'étiole ou que le fait religieux cesse de jouer un rôle central dans la vie de la nation et de ses membres. Ils me paraissent avant tout être le signe d'une reconfiguration du fait religieux, dont l'instabilité pousse à interroger la place dans les affaires d'État, l'espace public et la sphère privée à la Restauration.

Conclusion

En représentant différents vecteurs de construction nationale dans toute leur ambivalence, les comédies du corpus mettent en lumière une évolution centrale du fait religieux en Angleterre à partir de la Réforme : la remise en question de sa capacité d'unification nationale. À la Restauration, il paraît évident que le fait religieux est autant source d'unification que de division nationale. Il agit toujours comme matrice d'identité collective, mais nourrit des conceptions

[139] Streete, *Apocalypse and Anti-Catholicism in Seventeenth-Century English Drama*, p. 245.

différentes de la communauté nationale anglaise qui s'opposent au cours des diverses crises agitant la période. En dramatisant le traumatisme de l'Interrègne et sa résurgence au cours du complot papiste ainsi que de la crise d'Exclusion, les comédies reflètent et mettent en perspective la fragmentation et l'instabilité qui parcourent la communauté nationale anglaise. Elles donnent à voir les oppositions idéologiques et rhétoriques qui la traversent tout en les mettant à distance par le biais de la déformation comique et du rire. Elles illustrent aussi toute l'ambivalence du motif de l'anticatholicisme et, plus précisément, de l'antipapisme dans la définition de la communauté nationale anglaise et des relations qu'elle entretient avec les autres nations britanniques et européennes. Bien que l'antipapisme apparaisse comme une forme d'« idéologie nationale » à l'aune de laquelle peuvent être définis les intérêts nationaux, sa plasticité en fait aussi une source de débats et de divisions. De plus, la représentation du catholicisme dans les comédies du corpus met en évidence son lien intrinsèque avec la culture anglaise ; elle souligne ainsi l'artificialité et la porosité des frontières confessionnelles et nationales. Les comédies posent ainsi les questions fondamentales pour la construction nationale de la nature de l'« autre » face auquel la communauté nationale se construit, des différents groupes qui y sont inclus, ainsi que de la définition du passé et de l'avenir communs à tous ses membres.

En ce sens, elles peuvent être perçues comme des espaces de débat et de réflexion individuelle et collective. Les comédies participent ainsi à l'extension de la sphère publique qui caractérise le XVIIe siècle en offrant un espace alternatif de discussion qui permet à différentes conceptions de la nation anglaise de se confronter. C'est dans ce sens que je conçois la notion de « fabriques » affichée dans le titre de ce chapitre. Les comédies du corpus ne donnent pas une définition claire et univoque de l'anglicité protestante. Elles reflètent le processus de (re)construction d'une identité collective mise à mal par les crises politico-religieuses qui se succèdent au fil du siècle et sont partie prenante de ce processus. S'il n'y a pas de véritable consensus autour de la date à laquelle émerge la sphère publique anglaise, les historiens de la période la localisent bien en amont du XVIIIe siècle, ce qui va à l'encontre de l'incontournable théorie habermassienne d'une sphère publique bourgeoise apparaissant à la charnière du XVIIIe siècle[140]. Peter Lake et Stephen Pincus analysent les périodes de crise entre les années 1530 et 1630 (la controverse de Marprelate, par exemple) comme autant de moments d'expansion d'une sphère temporaire de débats qui, au cours des crises des années 1630 et de la période

[140] Voir notamment le chapitre 8, qui présente le cas anglais comme la première occurrence du modèle décrit. Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, trad. Thomas Burger (Cambridge : Polity Press, 1989), p. 76-85.

révolutionnaire, se mue en véritable sphère publique[141]. Les lieux de discussion et les canaux d'information se multiplient, les années 1620 voyant l'apparition des premiers périodiques (initialement limités aux nouvelles extérieures). À la Restauration, les *coffee houses* sont un lieu privilégié de débat, ce que reflète plus d'une comédie. Le théâtre lui aussi, en tant qu'espace de rencontre de différentes franges de la société et de mise en perspective d'enjeux contemporains, appartient à la sphère publique. Les quelques traces de réception des pièces du corpus qui subsistent semblent confirmer cette théorie : lorsque Dryden déclare que *The Assignation* a été accusée de blasphème dans l'épître dédicatoire de la pièce, il attire non seulement l'attention du lecteur sur le sujet, orientant de fait sa lecture vers la question religieuse (et plus précisément la question catholique), mais prouve aussi que les représentations ont suscité des réactions et des débats auxquels la version imprimée vient répondre. De même, lorsque Shadwell publie *The Lancashire Witches* en incluant les passages censurés en italiques, il attire l'attention du lecteur sur ces scènes qui concentrent des discussions sur le rôle des ecclésiastiques, l'*ethos* anglais et les relations interconfessionnelles. De manière générale, les paratextes des comédies, et notamment des versions imprimées, les ancrent dans les discussions et questionnements contemporains. Ainsi, à travers la question de la définition de la communauté nationale anglaise, le corpus s'oriente déjà vers une forme de négociation. Il met en perspective et nourrit des débats qui ont pour but de renégocier un consensus national afin de parvenir à une forme d'accord permettant à la communauté nationale d'être soudée dans la poursuite d'intérêts communs plutôt que de glisser vers une autre guerre civile.

En mettant en scène l'instabilité du fait religieux, les comédies du corpus éclairent donc les forces contraires qui parcourent la société de la Restauration. Elles montrent à quel point il s'agit d'une période de redéfinition nationale après les bouleversements de l'Interrègne dont la mémoire traumatique hante encore les débats. Mais si les comédies ne représentent pas de consensus national, elles offrent tout de même une forme de réponse aux questionnements qui agitent la période. Plutôt que de défendre un conformisme, ou même un protestantisme strict, notion chimérique après l'explosion du pluralisme religieux au cours de l'Interrègne, les comédies affichent une conception élargie de la communauté nationale dans laquelle peuvent être incluses des croyances diverses pourvu qu'elles ne perturbent pas l'harmonie sociale. Cette forme de tolérance est révélatrice d'une conception pragmatique du fait religieux, dans laquelle

[141] Peter Lake et Steven Pincus, « Rethinking the public sphere in early modern England » dans *The Politics of the Public Sphere in Early Modern England*, dir. Peter Lake et Steven Pincus (Manchester et New-York : Manchester University Press, 2007), p. 1-30.

les ardeurs de la foi ont laissé place à une forme de modération extérieure qui privilégie l'unité du corps social national à l'uniformité religieuse. Cette tolérance pragmatique se double d'une reconfiguration du fait religieux qui, dans le monde de la comédie comme dans la société anglaise, perd de son ubiquité et se trouve relégué à une sphère aux frontières de plus en plus hermétiques. Les comédies suggèrent donc une résolution, certes partielle, des conflits qui agitent la période. Elles participent d'un processus de « réduction des discordances », identifié par Soubrier et Thuderoz comme l'un des mécanismes centraux de la négociation[142]. Mais en offrant cette résolution fondée sur la tolérance pragmatique et une forme de proto-sécularisation, les comédies du corpus semblent s'inscrire à contre-courant de la Glorieuse Révolution. Cette dernière marque la victoire d'une perspective nationale fermement anticatholique qui rejette tout lien avec la France de Louis XIV au profit d'une communauté protestante élargie au sein de laquelle se rejoignent les intérêts hollandais et anglais. Au contraire, les circulations européennes qui donnent naissance aux pièces du corpus les inscrivent dans un processus d'échanges littéraires et culturels interconfessionnels qui va à l'encontre de l'opposition binaire catholique/protestant. Dans le dernier chapitre de ce travail, il s'agira d'étudier comment le corpus participe d'un mouvement de construction d'une communauté européenne qui vient questionner les oppositions nationales et confessionnelles.

[142] « Le terme de « négociation » renvoie alors ici à une mise en concordance de cours d'action non spontanément convergents. Ou à une mise en compatibilité de ressources hétérogènes. Une négociation est donc, outre ce mécanisme original de résolution des conflits, un mécanisme de réduction de discordances ». Soubrier et Thuderoz, « Traduire, est-ce négocier ? », p. 54.

Chapitre 7
Vers la construction d'un espace culturel, littéraire et religieux européen

O. R. Madam, this rogue will drink with any Nation
in Christendom, and sink 'em dead by his side.

—John Crowne, *The English Frier* (1690), 4.1,
p. 32.

L'opposition entre nations européennes, et plus particulièrement à la Restauration entre l'Angleterre protestante et la France catholique, joue un rôle central dans la construction nationale anglaise et les crises qui agitent le second XVIIe siècle. Mais si cet antagonisme est bel et bien présent, il entre en tension avec des échanges européens soutenus qui prennent la forme de circulations matérielles et humaines donnant lieu à des transferts immatériels (idées, représentations, concepts, etc.). Dans *Cultural Exchange in Seventeenth-Century France and England*, Gesa Stedman étudie l'interaction entre les aspects matériels et immatériels des échanges culturels entre la France et l'Angleterre au fil du XVIIe siècle. Elle analyse notamment le rôle joué par la reine Henriette Marie en tant qu'« ambassadrice culturelle » française, puis par Charles II et sa cour dans l'importation de pratiques et d'artefacts culturels étrangers en Angleterre. Elle souligne l'influence des élites qui, en adoptant des pratiques culturelles françaises et en les exhibant dans des lieux publics, en font un modèle à imiter ou critiquer. Pratiques et idées d'origine étrangère infiltrent ainsi la sphère culturelle anglaise et deviennent un sujet de discussion, notamment dans les lieux publics comme les parcs, les *coffee-houses* et les théâtres[143]. Bien que les pratiques, artefacts et idées français occupent une place conséquente dans les imports culturels anglais à la Restauration, la France n'est pas la seule nation dont l'Angleterre adopte des éléments culturels. Des habitudes culinaires espagnoles et portugaises sont importées, ainsi que des pratiques de jardinage hollandaises, de la musique italienne ou, le corpus en est un exemple, de la littérature espagnole[144]. Les adaptations auxquelles se livrent les dramaturges du corpus représentent un « changement d'échelle », pour parler avec Tiphaine Samoyault : « La traduction est certes toujours le moyen de transport du local : elle le déplace et le fait changer d'échelle, soit en conduisant ce local vers un autre local, soit en l'étendant du côté du mondial[145]. » Confrontés à un artefact culturel tourné à la fois vers l'Europe et l'Angleterre, les spectateurs anglais voient leur perspective s'élargir et dépasser l'échelle locale et nationale pour s'étendre vers l'échelle européenne.

Le goût pour l'étranger qui caractérise la société de la Restauration inclut aussi des cultures au-delà de l'Europe. Pour Laura J. Rosenthal, la Restauration voit ainsi le développement d'un « *ethos* cosmopolite » des élites qui redéfinit la sophistication à travers le prisme de l'ouverture sur le monde :

[143] Gesa Stedman, *Cultural Exchange in Seventeenth-Century France and England* (Farnham : Ashgate publishing, 2013), p. 43.
[144] *Ibid*., p. 42.
[145] Tiphaine Samoyault, *Traduction et violence* (Paris : Seuil, 2020), p. 70.

> Out of the theater and the court emerged a new ethos that defined personal sophistication and refinement in terms of the consumption and appreciation of global objects, ideas, and opportunities, built on profits from unspeakable violence and lingering injustice[146].

Comme le souligne Rosenthal, le théâtre aussi contribue à l'émergence de cet *ethos*. Les liens étroits que le théâtre entretient avec la cour en font un lieu d'expression privilégié du cosmopolitanisme des élites. Mais bien que cet « *ethos* cosmopolite » caractérise avant tout les élites, et la cour en particulier, il s'appuie sur des réseaux commerciaux qui permettent la circulation des artefacts, pratiques et idées avec lesquels interagissent la cour, les élites et plus largement les Londoniens. Les rapports coloniaux et le commerce international jouent ainsi un rôle essentiel dans l'ouverture de l'Angleterre sur le monde. Cependant, dans le cadre de ce travail, il ne sera pas tant question de cosmopolitanisme que d'européanisme. Le corpus naît de la rencontre entre diverses cultures européennes, rencontre qu'il met aussi en scène. Si le corpus fait parfois référence à d'autres cultures en dehors de l'Europe, ces dernières ne jouent pas le même rôle dans la genèse des pièces : elles fournissent certains sujets mais aucun élément structurel ou linguistique, contrairement aux sources françaises et espagnoles. Dans *Sir Courtly Nice, or, It Cannot Be* par exemple, Crack prétend être le fils du président de la Compagnie des Indes orientales tout juste rentré en Angleterre. Il entre chez Bellguard « habillé de façon ridicule » et accompagné de pseudo-serviteurs en tenues traditionnelles des royaumes de Siam et de Banten. Si cet épisode répond au goût du public de la Restauration pour la représentation d'une forme d'exotisme sur scène, il est en réalité issu de la source espagnole de la pièce : dans *No puede ser*, le serviteur Tarugo se déguise en gentilhomme tout juste revenu des Indes afin de favoriser les amours de son maître avec Doña Inés, jalousement gardée par son frère. La référence à l'Inde conservée par Crowne et l'ajout de mentions d'autres d'États asiatiques avec lesquels l'Angleterre entretient d'importants liens commerciaux au XVIIe siècle illustrent toute l'importance des relations entre l'Angleterre et l'Asie. Mais en termes structurels, la péripétie indienne fait figure de mécanisme comique emprunté à la *comedia* espagnole. Contrairement à ce que prétendent parfois les dramaturges dans les paratextes, les pièces étrangères adaptées dans le corpus ne sont pas seulement des réservoirs d'intrigues comiques qui auraient été complètement appropriées par la culture anglaise sans conséquence sur cette dernière. Les échanges européens mis en lumière par le corpus mènent à une redéfinition du modèle dramatique anglais, de l'évolution de l'architecture de la salle de spectacle à l'inclusion

[146] Laura J. Rosenthal, *Ways of the World: Theater and Cosmopolitanism in the Restoration and Beyond* (Ithaca : Cornell University Press, 2020), p. 5.

d'actrices sur scène, en passant par l'intégration de structures dramatiques, mécaniques comiques et personnages types présents dans d'autres traditions européennes.

La plupart des dramaturges de la Restauration partagent l'européanisme de la cour ; et les auteurs du corpus ne dérogent pas à la règle. Davenant écrit pour la cour de Charles Ier et Henriette Marie. Il rejoint un temps cette dernière en exil à St. Germain-en-Laye, puis épouse une femme française en 1655[147]. Peu de sources subsistent sur la vie de Medbourne, mais son adaptation proche de la traduction de *Tartuffe* montre qu'il maîtrise le français et son catholicisme pourrait suggérer des liens renforcés avec le continent. De même, les adaptations de pièces françaises auxquelles se livrent Shadwell et Crowne montrent qu'ils maîtrisent la langue ; et il est également probable que Crowne comprenne l'espagnol étant donné les textes de *comedias* dont il s'inspire dans plusieurs de ses pièces. Dryden, quant à lui, est un homme de lettres polyglotte qui connaît la littérature aussi bien française qu'espagnole ou gréco-latine. Mais l'ouverture culturelle, voire la sociabilité européenne dont font montre les dramaturges du corpus ne va pas sans poser problème. Il ne s'agit pas ici d'opposer européanisme et nationalisme. Les deux idéologies ne caractérisent pas deux franges distinctes de la population, mais coexistent systématiquement dans les discours, entretenant une tension permanente. La distinction entre différentes perspectives ne s'effectue pas dans le rejet du nationalisme au profit de l'européanisme ou inversement, mais dans la façon dont elles articulent les deux et dont elles négocient les relations entre l'Angleterre et les autres pays européens. Les paratextes des comédies du corpus sont le *locus* dans lequel se déploie « l'angoisse de l'influence » ressentie par les dramaturges, pour reprendre la célèbre formule de Harold Bloom[148]. Dans le cas des dramaturges protestants, le malaise vis-à-vis des influences continentales est exacerbé par les oppositions confessionnelles, lesquelles créent une tension entre anticatholicisme et appréciation de la littérature continentale catholique. Les sources françaises renvoient également à l'angoisse d'une hégémonie qui ne serait pas seulement militaire et commerciale, mais aussi culturelle. Les paratextes déploient ainsi une rhétorique nationaliste et protestante triomphante, qui emploie des images navales militaires pour décrire le processus d'appropriation qui donne naissance aux comédies. Mais cette perspective triomphaliste s'oppose directement au processus de transfert culturel à l'œuvre dans la plupart des pièces du

[147] Mary Edmond, « Davenant [D'Avenant], Sir William (1606–1668), poet, playwright, and theatre manager », *Oxford Dictionary of National Biography*, 2009, en ligne, 16 mai 2024. https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-7197.

[148] Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New York : Oxford University Press, 1997 [1973]).

corpus. Théorisé par Michel Espagne et Michael Werner[149], ce processus mène à la création d'artefacts culturels inédits caractérisés par une hybridité qui figure la rencontre culturelle dont ils sont issus. Il s'agira dans ce chapitre d'étudier comment les comédies négocient la tension entre nationalisme et européanisme de façon paradoxale, en tendant tour à tour vers un nationalisme triomphant exprimé dans les paratextes, ou vers une diplomatie européenne qui célèbre les unions interculturelles et interconfessionnelles dans les intrigues. Il me semble que cette opposition binaire se voit dépassée à travers le processus d'adaptation qui donne naissance aux comédies. Plutôt que de signifier l'assujettissement de la culture anglaise à la culture française ou espagnole, il est le signe du développement d'un espace culturel européen né de l'interaction entre les différentes cultures qui le composent et dans lequel circulent des motifs dramatiques et religieux communs, lesquels sont repris par les différents théâtres d'Europe de l'Ouest tout au long de la première modernité.

I. Paratextes : l'affirmation rhétorique d'un nationalisme triomphal

Des six pièces du corpus restreint, quatre présentent des paratextes dans lesquels les dramaturges commentent le geste adaptatif par lequel naît leur pièce. *The Law Against Lovers* ne comporte pas de paratextes et donc de mention du processus d'adaptation des sources shakespeariennes dont elle est issue, tandis que dans *The Spanish Fryar*, Dryden prend le temps de défendre la forme tragicomique de la pièce mais passe sous silence les nombreuses sources européennes dont il s'inspire (voir annexe 2 p. 490). Toutefois, loin de détailler leurs sources et d'analyser aussi objectivement que possible leur geste adaptatif, les dramaturges emploient diverses stratégies rhétoriques qui minimisent l'importance des sources continentales catholiques dans leur création et présentent l'adaptation comme un geste belliqueux autour duquel se construit une métaphore navale et militaire. En dépit de cette rhétorique nationaliste protestante, les paratextes laissent néanmoins entrevoir le processus d'échanges culturels européens dans lequel le geste adaptatif des dramaturges place leurs comédies.

[149] Forgé dans les années 1980, le concept est né de l'étude d'échanges culturels franco-allemands depuis le XVIIIe siècle. Il constitue actuellement l'un des deux axes de recherche du laboratoire Pays germaniques (UMR 8547), issue de la fusion en 1996 entre les Archives Husserl (URA 106) et le groupe de recherche sur les transferts culturels (URA 1999). Voir le site de l'UMR : https://paysgermaniques.fr.

1. Reconnaissance des sources et silence stratégique

Les paratextes des différentes pièces du corpus ne traitent pas toutes les sources de la même façon. Ils tendent à mettre l'accent sur les sources anglaises et antiques, au détriment des sources continentales, en particulier françaises. Dans l'épître dédicatoire de *The Assignation*, adressée à l'aristocrate et dramaturge Charles Sedley, Dryden justifie sa pratique de l'adaptation en la mesurant à celle des Anciens. Il se compare à Horace et annonce poursuivre le même but que lui, « parfaire la connaissance de la poésie » :

> And if this be not enough, I am made a Detractor from my Predecessors, whom I confess to have been my Masters in the Art. But this latter was the accusation of the best Judge, and almost the best Poet in the Latine Tongue. You find *Horace* complaining, that for taxing some Verses in *Lucilius*, he himself was blam'd by others, though his Design was no other than mine now, to improve the Knowledge of Poetry: and it was no defence to him, amongst his Enemies, any more than it is for me, that he Prais'd *Lucilius* where he deserv'd it[150].

Dryden défend donc la pratique de l'adaptation, qu'il qualifie de « taxe », un choix sémantique qui préfigure le glissement du motif de la guerre à celui du commerce analysé ci-après (*cf. infra* p. 398-402). Mais plutôt que de détailler le processus d'adaptation de sources françaises et espagnoles qui donne naissance à *The Assignation*, Dryden concentre son argument autour de la figure de Ben Jonson, passant ainsi sous silence ses dettes continentales :

> 'Tis for this reason I will be no more mistaken for my good meaning: I know I honour *Ben Iohnson* more than my little Critiques, because without vanity I may own, I understand him better[151].

Le destinataire de l'épître, Sedley, est pourtant un homme de lettres avide de théâtre qui a lui-même participé en 1663 à la traduction de *La Mort de Pompée* (1643) de Pierre Corneille[152]. Le choix de Dryden de taire ses sources françaises et espagnoles ne peut donc s'expliquer par une volonté de ménager son dédicataire. Dryden choisit de s'inscrire dans un héritage avant tout anglais, accentuant la continuité entre ses œuvres et celles de ses prédécesseurs. La référence à l'Antiquité sert ici à la fois à justifier la pratique de plus en plus décriée de

[150] John Dryden, *The Assignation, or, Love in a Nunnery* (Londres : Printed by T. N. for Henry Herringman, and are to be sold at the Anchor in the Lower Walk of the New Exchange, 1673), épître dédicatoire.

[151] *Ibid*.

[152] Harold Love, « Sedley, Sir Charles, fifth baronet (bap. 1639, d. 1701), writer and politician », *Oxford Dictionary of National Biography*, 2005, en ligne, 9 juill. 2024. https://www-oxforddnb-com.ezpupv.scdi-montpellier.fr/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-25021.

l'adaptation, qui commence à se concevoir comme du plagiat[153], et à encourager une filiation entre les cultures antique et anglaise. Les références antiques apparaissent comme un moyen de légitimation de la culture anglaise, en l'inscrivant dans un héritage noble reconnu dans toute l'Europe. La référence à l'héritage antique et le silence autour des appropriations européennes contribue implicitement à l'affirmation de la supériorité anglaise : en revendiquant cet héritage, Dryden dote sa création d'une légitimité qui dépasse celle de ses sources, qu'il n'est alors même pas nécessaire de citer.

Dryden développe cette argumentation de façon encore plus explicite dans la préface de *An Evening's Love*, dans laquelle il retrace les évolutions du théâtre anglais, et en particulier de la comédie, depuis la fin du XVIe siècle. Là aussi, il crée une filiation entre les dramaturges anglais et les poètes antiques à travers une série de comparaisons : Jonson avec Démosthène, Fletcher et Shakespeare avec Ovide, et Dryden lui-même avec Térence. Mais plutôt que de taire entièrement l'influence des théâtres continentaux comme dans *The Assignation*, Dryden mentionne bien ses sources françaises et espagnoles. Cette variation pourrait s'expliquer par la familiarité de certains spectateurs avec une partie de ces sources. Beaucoup de femmes de la haute société étaient friandes de romances françaises, dont les traductions se multiplient à la Restauration[154]. Elizabeth Pepys identifie d'ailleurs *Ibrahim ou l'Illustre Bassa* (1641) de Georges et/ou Madeleine de Scudéry comme l'une des sources de *An Evening's Love* lorsqu'elle assiste à une représentation en juin 1668[155]. Dryden se voit confronté à un certain nombre de spectateurs lettrés qui ont accès aux mêmes publications que lui et auxquels il ne peut cacher les origines continentales de la plupart de ses sources. Dans un contexte où les pratiques d'appropriation sauvage se voient progressivement remises en question par l'émergence de la notion de propriété intellectuelle, les dramaturges sont contraints de développer des stratégies rhétoriques pour justifier le mode de création de leurs pièces. Dans la préface de *An Evening's Love*, Dryden reconnaît donc les influences étrangères qui parcourent non seulement ses pièces, mais l'ensemble du théâtre de la Restauration. Toutefois, loin d'en faire l'éloge, il développe une stratégie de dépréciation des traditions dramatiques étrangères au profit de celle de l'Angleterre. La première référence au théâtre français se situe au début de la préface, lorsque

[153] Kewes, « Gerard Langbaine's "View of Plagiaries": The Rhetoric of Dramatic Appropriation in the Restoration », p. 10.

[154] Pour ne citer que quelques exemples : Henri Cogan, *Ibrahim, or, The Illustrious Bassa* (1652), traduction du livre de Georges et/ou Madeleine de Scudéry ; Charles Cotterell, *Cassandra* (1652), traduction de *Cassandre* (1642-1645) de Gautier de Costes de La Calprenède ; *Cleopatra* (*c.* 1650), traduction anonyme des deux premiers livres de *Cléopâtre* (1646-1658), aussi par La Calprenède ; ou encore *The Annals of Love* (1671-72), traduction anonyme des *Annales Galantes* de Marie-Hortense Desjardins (1670).

[155] Samuel Pepys, *Diary of Samuel Pepys*, s. d, entrée du 20 juin 1668, en ligne, 20 déc. 2024. https://www.pepysdiary.com/.

Dryden déplore la tendance de la comédie anglaise à la farce, qu'il impute à l'influence des pièces françaises :

> After all, it is to be acknowledg'd, that most of those Comedies, which have been lately written, have been ally'd too much to Farce: and this must of necessity fall out till we forbear the translation of French Plays: for their Poets wanting judgement to make, or to maintain true characters, strive to cover their defects with ridiculous Figures and Grimaces. While I say this I accuse my self as well as others: and this very play would rise up in judgment against me, if I would defend all things I have written to be natural[156].

D'entrée de jeu, le modèle français se voit donc réduit à une série de « figures et grimaces ridicules » dont la seule fonction est de cacher les défauts intrinsèques des comédies. Dryden admet tout de même sa responsabilité dans l'importation de ce modèle en Angleterre, sur laquelle il revient à la fin de la préface, listant les sources dont est issue *An Evening's Love* :

> [This play] was first Spanish, and call'd *El Astrologo fingido*; then made *French* by the younger Corneille: and is now translated into *English*, and in print, under the name of the *Feign'd Astrologer*. What I have perform'd in this will best appear by comparing it with those: you will see that I have rejected some adventures which I judg'd were not divertising: that I have heightned [*sic*] those which I have chosen, and that I have added others which were neither in the *French* nor *Spanish*[157].

Mais là aussi, ce qui pourrait à première vue passer pour un exposé relativement honnête des textes dont il s'est inspiré (et de la façon dont il les a bien sûr améliorés) s'avère en réalité être une stratégie auctoriale visant à minimiser l'influence des sources françaises sur sa création. *An Evening's Love* est certes adaptée du *Feint Astrologue* (1648, publiée en 1651) de Thomas Corneille, elle-même adaptée d'une *comedia* de Calderón, *El astrólogo fingido* (publiée une première fois en 1632, puis de nouveau en 1637). La pièce de Corneille fut bien traduite en anglais et publiée en 1668 sous le titre de *The Feign'd Astrologer*, mais contrairement à ce que Dryden suggère, cette version ne semble avoir eu que peu d'influence sur sa propre création. Dryden ne reprend aucun des changements effectués par le traducteur anonyme, notamment le déplacement de l'intrigue à Londres et le plus grand rôle accordé aux valets. Son texte ne suit pas non plus la traduction souvent très littérale de la version de 1668[158]. Le seul lien entre la traduction anonyme et la pièce de Dryden réside dans le nom de Bellamy, que le traducteur donne à l'équivalent de Don Juan et que Dryden reprend pour l'un de ses deux *rakes*. De même, *An Evening's Love* ne comporte pas de trace textuelle permettant d'affirmer que *El astrólogo*

[156] John Dryden, *An Evening's Love, or, the Mock Astrologer*, préface.
[157] *Ibid*.
[158] Ned B. Allen, « The Sources of Dryden's The Mock Astrologer », *Philological Quarterly*, 36.4 (1957) : p. 453.

fingido constitue une source directe plutôt qu'indirecte de la pièce, médiée à la fois par le texte de Corneille et par *Ibrahim ou l'Illustre Bassa*, qui adapte *El astrólogo fingido* sous forme de récit et inspire à la fois Corneille et Dryden (voir annexe 3 p. 492). Dryden place donc au même niveau trois pièces qui sont loin de jouer le même rôle dans la genèse de *An Evening's Love*. Il ne mentionne même pas le titre de la pièce de Corneille qui est pourtant celle à laquelle il est le plus redevable. Mais ce n'est pas tout : Dryden va encore plus loin en omettant complètement sa dette non seulement envers l'ouvrage des Scudéry (ou à sa traduction anglaise par Henry Cogan parue en 1652), mais aussi envers quatre autres pièces françaises auxquelles il emprunte des scènes : *L'Amant indiscret*, de Philippe Quinault, créée en 1654, et trois pièces de Molière, *Le Dépit amoureux* (1656), *Les Précieuses ridicules* (1659) et *L'École des maris* (1661). Si elle reconnaît le geste adaptatif à l'origine de *An Evening's Love*, la préface de la pièce met en place une stratégie de minimisation de l'influence française qui s'appuie sur la mention d'autres sources à l'origine moins problématique et sur l'omission d'une partie des textes français dans lesquels Dryden pioche. La même stratégie est employée par Shadwell dans la préface de *The Libertine*, dans laquelle il reconnaît avoir adapté une « histoire célèbre partout en Europe » mais ne mentionne pas la pièce de Rosimond, à laquelle il emprunte pourtant beaucoup. De même, dans les paratextes de *Sir Patient Fancy*, Behn réfute l'affirmation selon laquelle sa pièce serait issue de quatre pièces françaises :

> Others to show their breeding (as *Bays* sayes,) cryed it was made out of at least four *French* plays, when I had but a very bare hint from one, the *Malad Imagenere*, which was given me translated by a gentleman infinitely to advantage: but how much of the *French* is in this, I leave to those who do indeed understand it and have seen it at the Court[159].

Les spectateurs perspicaces ont pourtant raison : *Sir Patient Fancy* adapte non seulement *Le Malade imaginaire*, mais aussi *L'Amour médecin, Les Femmes savantes* et *Monsieur de Pourceaugnac*. Comme Shadwell et Dryden, Behn minimise l'ampleur de sa dette envers Molière. Elle nie la filiation directe entre son texte et *Le Malade imaginaire*, en introduisant une traduction anglaise qui viendrait médier sa réception du texte français. Que Behn ait eu accès au texte de Molière et/ou à sa traduction demeure incertain, mais la mention de cette dernière est significative. Elle sert une stratégie de distanciation vis-à-vis de la culture française qui semble avant tout adressée aux lecteurs de la *Town* et de la *City* qui ne font pas partie de la Cour de Charles II et sont moins susceptibles de nourrir des sympathies françaises.

[159] Aphra Behn, *Sir Patient Fancy*, adresse au lecteur.

De manière générale, les pièces du corpus tendent donc à passer sous silence ou à atténuer l'importance des sources européennes, en particulier lorsqu'il s'agit de sources françaises. La rivalité militaire, économique et culturelle avec la France se traduit par une stratégie auctoriale qui a pour but de minimiser l'influence française et de valoriser la culture dramatique anglaise en la replaçant dans un temps long et un héritage antique. Ce type de relation conflictuelle à une culture continentale catholique dominante n'est pas unique à la Restauration. Entre le XVIe siècle et le début du XVIIe, c'est la littérature espagnole qui fait figure de modèle incontournable avec lequel les auteurs anglais entretiennent une relation paradoxale :

> In a context where international literary borrowing was a given, Spain was by no means the only source for English texts, and both Spain and England participated in a longer tradition of engaging with Italian and classical models. Yet although England turned often to Italian sources, as to the classics, borrowing from them did not elicit the same competitiveness or frank aggression as borrowing from Spain. English drama, in particular, makes its Italian debts patent in Italian settings and characters. Yet while Italy, like Spain, was Roman Catholic, it was politically weak and divided, and did not pose a threat to England, as Spain did for most of Elizabeth's reign. More important, early modern Italy did not offer the imperial or military models that made Spain so attractive and unavoidable for the English, however deep the political and religious rifts between the two nations. Literary borrowing from Spain must thus be considered in this larger context of imperial rivalry and emulation. Though by no means a unique source, Spain was uniquely occluded, given the ideological context of the original appropriations and their subsequent elaboration into a narrative of national and imperial distinction[160].

Pour Barbara Fuchs, ce contexte de rivalité anglo-espagnole mène soit à une dénégation de l'influence espagnole, soit à un mode d'adaptation qu'elle qualifie d'« appropriation triomphale »[161]. Comme il a déjà été vu, à la Restauration, ce n'est pas l'Espagne mais la France qui apparaît comme la principale rivale de l'Angleterre. Dans les exemples cités plus haut, c'est bien l'influence des sources françaises que les paratextes tentent le plus de nuancer. Les critiques que Dryden formule envers le modèle comique français, la relégation de l'influence des textes français au même niveau que celle des autres sources, notamment anglaises, ainsi que son insistance sur la supériorité de son œuvre à travers l'emploi du champ lexical de l'amélioration (« heightned », « added ») correspondent à la posture de dénégation de l'influence identifiée par Fuchs. Cette posture, associée à une rhétorique martiale qui sera étudiée dans la sous-partie suivante, caractérise la vaste majorité des paratextes du corpus traitant de la question de l'adaptation.

[160] Barbara Fuchs, *The Poetics of Piracy: Emulating Spain in English Literature* (Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 2013), p. 7.
[161] « triumphant appropriation » *Ibid*., p. 42.

La seule exception dans le corpus restreint est celle de *Tartuffe*, que Medbourne dédie à Henry Howard, duc de Norfolk, un aristocrate catholique qui voyage beaucoup et entretient des liens étroits avec le continent. Au milieu des années 1660, Howard se rend en Italie, en Autriche, en Turquie et en Inde, ainsi qu'aux Pays-Bas où il possède une maison ; et il devient ambassadeur au Maroc en 1669[162]. Medbourne choisit donc un dédicataire entretenant des liens étroits avec l'étranger et partageant les mêmes sensibilités catholiques que lui. Tout dans les paratextes tend à renforcer l'association entre la pièce de Medbourne et le texte de Molière et, plus largement, entre la France et l'Angleterre. Alors que l'action de la comédie est transposée à Londres, le sous-titre *The French Puritan* rappelle les origines françaises du personnage et l'associent à une figure typiquement anglaise. Dans l'édition de 1670, le titre est suivi de la mention « Written in French by MOLIERE; and rendered into English with much Addition and Advantage, By M. MEDBOURNE, Servant to His Royal Highness ». La parenté entre les pièces de Medbourne et de Molière est donc révélée dès la page de titre, puis confirmée dans l'épître dédicatoire :

> I Here Present your Honour with the Master-Piece of *MOLIERE's* Productions, or rather that of all *French Comedy.* What considerable Additionals I have made thereto, in order to its more plausible Appearance on the *English Theatre,* I leave to be observ'd by those who shall give themselves the trouble of comparing the several Editions of this Comedy. How successful it has prov'd in the *Action,* the advantages made by the *Actors,* and the satisfaction received by so many *Audiences* have sufficiently proclaim'd[163] [...]

Les pages manquantes de l'édition ne permettent pas d'avoir accès à l'ensemble de l'épître dédicatoire, les premières lignes en donnent néanmoins le ton. Medbourne se flatte certes d'avoir effectué des « ajouts considérables », mais il souligne aussi la qualité de la comédie de Molière et qualifie son adaptation d'« édition », un terme qui tend à subordonner sa création à l'original d'une façon totalement étrangère à Dryden, par exemple. Là où ce dernier insiste systématiquement sur le décalage entre sa pièce et ses sources, sur le peu de matière qu'il en a *in fine* tiré et sur la qualité bien supérieure de sa création, Medbourne s'inscrit dans le sillage de Molière sans ciller. Le statut d'acteur professionnel de Medbourne pourrait participer à justifier cette posture déférente envers Molière : contrairement aux autres auteurs du corpus, sa réputation et ses revenus ne tiennent pas à la qualité et l'originalité de son écriture. Toutefois, bien que seules son adaptation de *Tartuffe* et la tragédie *St. Cecily, or, The Converted Twins*

[162] John Miller, « Howard, Henry, sixth duke of Norfolk (1628–1684), nobleman », *Oxford Dictionary of National Biography*, 2024, en ligne, 5 juin 2025. https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-13907.

[163] Matthew Medbourne, *Tartuffe, or the French Puritan*, (Londres : Printed by H. L. and R. B for James Magnus at the Posthouse in Russel-street near the Piazza in Covent Garden, 1670), épître dédicatoire.

(publiée en 1666 et de nouveau en 1667, probablement jamais représentée) subsistent, des sources suggèrent qu'il aurait en réalité écrit une dizaine de pièces. L'écriture représenterait alors une part importante de son activité, ce qui justifierait qu'il adopte une posture auctoriale similaire à celle des autres dramaturges. C'est plus probablement son catholicisme (en raison duquel il finit en prison, où il décède, au cours du complot papiste) qui le pousse à assumer pleinement la relation entre sa pièce et celle de Molière. L'épître à un aristocrate notoirement catholique va dans ce sens, tout comme les publications précédentes de Medbourne. Bien que *St. Cecily* ait initialement été publiée anonymement (la mention « Written by E. M. » figure sur la page de titre), tout porte à croire que Medbourne en est l'auteur[164]. C'est d'ailleurs lui qui signe l'épître dédicatoire adressée à la reine Catherine de Bragance, épouse catholique de Charles II. Selon Philip Krajník, la pièce développe une rhétorique qui vise à défendre la communauté catholique face aux accusations de superstition et de déloyauté avancées par les discours antipapistes :

> The pro-Catholic–or anti-anti-Popish–rhetoric of the anonymous *St. Cecily* is complex and probably served multiple purposes. Besides celebrating the religious community and strengthening its members in their faith (the stories of martyrs provided the exemplum especially in periods of oppression), it aimed to provide a strong political manifesto of Catholics' struggle for recognition and against anti-Catholic stereotypes that were ingrained in English society and still repeated in the Restoration period[165].

Medbourne n'est donc pas étranger aux discours pro-catholiques. Son adaptation assumée de Molière pourrait alors se lire comme une appréciation de la culture française dénuée de la dimension antagoniste affichée par les dramaturges protestants, voire comme une forme de militantisme pro-catholique. En célébrant ce qu'il qualifie de « chef-d'œuvre » de la comédie française et en restructurant la satire religieuse de la pièce afin qu'elle vise les puritains, Medbourne suggère que l'Angleterre a tout à gagner en entretenant un rapport de proximité avec la culture française catholique qui ne représente aucun danger pour la nation anglaise, contrairement aux non-conformistes.

[164] Filip Krajník, « Converting a Saul into a Paul in *St. Cecily: or, The Converted Twins* (1666): Pro-Catholic Polemics on the Early Restoration English Stage », *Caliban*, 67-68 (2022) : p. 241.
[165] *Ibid*., p. 249.

2. « War of Letters[166] » : une rhétorique martiale

Tartuffe, or, The French Puritan fait cependant figure d'exception dans le corpus. La plupart des paratextes font du processus d'adaptation un geste belliqueux décrit à travers des images martiales. Mais contrairement à la rhétorique d'« appropriation triomphale » identifiée par Fuchs dans les textes du XVIe et du début du XVIIe siècle, le conflit mis en scène par les paratextes est loin de tourner unilatéralement à l'avantage des Anglais. Dans un prologue prononcé lors de l'ouverture du théâtre de Drury Lane en 1674, Dryden qualifie les auteurs continentaux de « nouveaux conquérants normands » :

> While troops of famish'd Frenchmen hither drive,
> And laugh at those upon whose alms they live:
> Old English authors vanish and give place
> To these new conquerors of the Norman race[167].

La crainte face à l'hégémonie culturelle française est exprimée à travers la référence historique à la conquête normande de 1066. L'image souligne la menace représentée par l'influence dramatique française, mais est précédée de vers décrivant les Français comme des mendiants affamés, ce qui introduit ainsi un registre héroï-comique venant nuancer la comparaison. L'anxiété vis-à-vis d'une nouvelle conquête française co-existe avec une rhétorique nationaliste sous-jacente qui affirme la supériorité anglaise. La comparaison entre nations exprimée à travers des images martiales est récurrente dans les paratextes et traités théoriques de la Restauration. Dans sa réponse à la *Relation d'un voyage en Angleterre, où sont touchées plusieurs choses, qui regardent l'état des sciences, et de la religion, et autres matières curieuses* (1664) de Samuel Sorbière, Thomas Sprat parle ouvertement de « guerre des lettres » entre la France et l'Angleterre. Mécontent des critiques que Sorbière formule envers le théâtre anglais (en particulier l'irrégularité des pièces et leur manque de bienséance), Sprat entreprend de défendre l'art dramatique anglais en soulignant l'infériorité du modèle français. Ironiquement, son principal argument est celui de l'originalité des pièces anglaises qui, contrairement aux françaises, ne seraient pas adaptées d'autres textes :

[166] Thomas Sprat, *Observations on Monsieur de Sorbier's Voyage into England* (Londres : Printed for Iohn Martyn, and Iames Allestry, Printers to the Royal Society, 1665), p. 247.

[167] John Dryden, « Prologue. Spoken at the opening of the new house, 26 March, 1674 » dans *The Poetical Works of John Dryden*, dir. George Gilfillan, vol. 2 (2004), v. 38-41, en ligne, 12 juin 2025 . https://www.gutenberg.org/cache/epub/11578/pg11578-images.html.

> I will therefore make no scruple to maintain that the English Plays ought to be preferr'd before the French. And to prove this, I will not insist on an argument, which is plain to any observer, that the greatest part of their most excellent pieces have been taken from the Spaniard: whereas the English have for the most part trodden in new ways of Invention[168].

Aussi absurde soit-il au vu des circulations de textes qui avaient lieu à l'époque, l'argument de Sprat montre toute l'importance accordée à la notion d'originalité. Le texte de Sorbière et la réponse de Sprat montrent aussi que le théâtre et les textes théoriques apparaissent comme un lieu de confrontation entre des identités nationales en construction :

> Au moment où une tradition dramatique nationale s'affirme dans les principaux pays européens, les traités de théorie du théâtre apparaissent comme l'un des lieux de la configuration d'une identité nationale, qui se définit principalement à travers la comparaison[169].

La rhétorique martiale développée dans les paratextes n'exprime donc pas seulement une angoisse vis-à-vis d'une domination culturelle, militaire ou économique étrangère. Elle permet aussi de pointer du doigt les caractéristiques et les insuffisances des traditions nationales étrangères, affirmant ainsi la supériorité d'une tradition anglaise définie en creux.

Ces images martiales omniprésentes dans les textes du corpus sont souvent associées à une métaphore navale. Cette dernière alimente la conception antagoniste des relations européennes inhérente à l'imaginaire martial, comme dans l'épître dédicatoire de *Sir Courtly Nice* :

> [Our late and most Excellent King] lately gave me a *Spanish* Play called *No Puedeser* [*sic*]*: Or, It cannot Be* out of which I took part o' the Name, and design o' this. I received the Employment as a great Honour, because it was difficult; requiring no ordinary skill and pains to build a little Shallop, fit only for the *Spanish* South Seas, into an *English* Ship Royal[170];

Crowne emploie ici la métaphore de la construction navale pour valoriser son adaptation par rapport au texte source. Le prologue de la pièce actualise la dimension militaire de la métaphore, mentionnant les « flottes vaincues des voisins de l'Angleterre[171] ». De même, dans la préface de *An Evening's Love*, Dryden convoque l'image du navire de Sir Francis Drake, vice-amiral en charge de la flotte anglaise lors de la défaite de l'Armada espagnole en 1588 :

---

[168] Sprat, *Observations on Monsieur de Sorbier's Voyage into England*, p. 247.
[169] Lochert, « Le tempérament dramatique des nations : le parallèle des théâtres dans les traités théoriques des XVIIe et XVIIIe siècles », §1.
[170] Crowne, *Sir Courtly Nice, or, It Cannot Be*, épître dédicatoire.
[171] « Our Neighbour's vanquish'd Fleets ». *Ibid*, prologue.

> ‘Tis true, that where ever I have lik’d any story in a Romance, Novel, or forreign Play, I have made no difficulty, nor ever shall, to take the foundation of it, to build it up, and to make it proper for the *English* Stage. And I will be so vain to say it has lost nothing in my hands: But it alwayes cost me so much trouble to heighten it, for our Theatre (which is incomparably more curious in all the ornaments of Dramatick Poesie, than the *French* or *Spanish*) that when I had finish’d my Play, it was like the Hulk of *Sir Francis Drake*, so strangely alter’d, that there scarce remain’d any Plank of the Timber which first built it[172].

Dryden emploie ici la métaphore du bateau de Thésée. Il lui donne toutefois un tour résolument nationaliste en transformant ce navire en celui de l’architecte légendaire de l’une des plus grandes victoires navales anglaises. Sir Francis Drake est une figure récurrente dans la conceptualisation des échanges littéraires anglo-espagnols par les auteurs anglais[173]. Outre ses victoires navales sur l’Espagne, en tant que corsaire, il personnifie la métaphore de l’adaptation de sources étrangères comme acte de piraterie. Selon Fuchs, cette métaphore est fréquente dans les adaptations anglaises de textes espagnols de la fin du XVIe siècle et du début du XVIIe. Le motif naval se retrouve également dans le paragraphe d’ouverture de l’essai *Of Dramatick Poesie* (1668), dans lequel Dryden développe une comparaison entre les traditions dramatiques anglaise, française et antique, dans laquelle il inclut quelques références aux théâtres italien et espagnol. L’essai prend la forme d’une discussion entre quatre *wits* qui descendent la Tamise à bord d’une barge afin d’assister à la victoire de la flotte anglaise sur la flotte néerlandaise. Les premières lignes du texte le placent immédiatement dans un contexte militaire d’affrontement entre nations pour la domination du globe :

> IT was that memorable day, in the first Summer of the late War, when our Navy ingag’d the Dutch: a day wherein the two most mighty and best appointed Fleets which any age had ever seen, disputed the command of the greater half of the Globe, the commerce of Nations, and the riches of the Universe[174].

Mais là où la flotte anglaise triomphe dans le texte de Dryden, le véritable résultat de cette bataille, qui vient conclure la seconde guerre anglo-néerlandaise en 1667, est tout autre. Le raid sur la Medway du 9 au 14 juin 1667 constitue l’une des pires défaites navales anglaises et mène directement à la signature du traité de Breda favorable aux Provinces-Unies. Dryden réécrit donc l’histoire et transforme un échec anglais en victoire triomphale. C’est dans le cadre de cette victoire militaire fantasmée que se développe une comparaison entre les différentes

[172] Dryden, *An Evening’s Love, or, the Mock Astrologer*, préface.
[173] Fuchs, *The poetics of piracy*, p. 7.
[174] John Dryden, *Of Dramatick Poesie, an Essay* (Londres : Printed for Henry Herringman, at the Sign of the Anchor, on the Lower-walk of the New-Exchange, 1668), p. 1.

traditions dramatiques qui, si elle ne dénigre pas complètement les autres modèles européens, affirme tout de même la supériorité de l'art dramatique anglais.

Mais comme le montre la citation ci-avant, le motif naval n'est pas seulement militaire. Il est aussi associé au commerce des nations et à une forme d'échange moins antagoniste et violent que le conflit militaire ou la piraterie. Dans l'épilogue de *An Evening's Love*, Dryden articule une nouvelle justification du geste adaptatif qui donne naissance à la pièce. Il admet avoir emprunté des intrigues aux Français et met l'accent sur les conséquences de ce transfert :

> Yet said, he [the playwright] us'd the French like Enemies,
> And did not steal their Plots, but made 'em prize.
> But should he all the pains and charges count
> Of taking 'em, the bill so high wou'd mount,
> That, like Prize-goods, which through the Office come,
> He could have had 'em much more cheap at home[175].

Dryden reprend la métaphore de la piraterie pour décrire son adaptation de Corneille, qualifiant ses emprunts de butin (« prize ») dérobé à la France. Mais dans les vers qui suivent, le butin se transforme en biens (« goods ») qui semblent s'échanger dans un cadre codifié, lequel implique des frais (« charges ») et une facture (« bill »)[176]. Le motif de la piraterie glisse vers celui du commerce entre nations. Les textes français viennent compléter la liste des nombreux biens importés par l'Angleterre au XVIIe siècle[177]. À travers le motif naval, la représentation de la notion d'appropriation littéraire glisse d'une conception belligérante à une vision centrée sur l'échange commercial.

Ainsi, les paratextes et traités critiques cités plus haut développent une rhétorique antagoniste qui affirme la supériorité du modèle dramatique anglais tout en faisant montre d'une anxiété certaine vis-à-vis des influences étrangères, en particulier françaises. La métaphore navale récurrente s'inscrit dans une tradition littéraire qui remonte aux adaptations de textes espagnols à partir de la fin du XVIe siècle, mais évolue de la piraterie au conflit militaire officiel, voire au commerce pacifique, dans les textes de la Restauration. On peut voir dans cette évolution le développement des intérêts économiques et du commerce international qui caractérisent la période et ont déjà été évoqués dans le chapitre précédent. On peut également

[175] Dryden, *An Evening's Love, or, the Mock Astrologer*, épilogue.

[176] À noter tout de même que la saisie d'un butin par des corsaires ou navires militaires commence à être soumise à des lois internationales dès le XVe siècle. Les navires belligérants ne peuvent par exemple pas s'attaquer à des navires dits « neutres », c'est-à-dire n'appartenant pas à une nation avec laquelle la leur est en guerre. Les échanges commerciaux ne sont donc pas la première forme de coopération internationale codifiée en mer. Donald A. Petrie, *The Prize Game* (Annapolis : Naval Institute Press, 1999).

[177] Ralph Davis, « English Foreign Trade, 1660-1700 », *The Economic History Review*, 7.2 (1954) : p. 151.

y lire le reflet de la position de Charles II et d'une bonne partie de sa cour qui considéraient la France de Louis XIV comme une alliée plutôt qu'une ennemie. Si les paratextes reflètent ces liens étroits entretenus avec la France, ils mettent aussi en lumière le malaise ressenti par les dramaturges vis-à-vis de l'hégémonie culturelle française et de son influence sur l'Angleterre.

3. *Rhétorique d'opposition, pratiques d'assimilation : l'incontournable culture catholique*

Bien que les influences dramatiques étrangères soient source d'angoisse pour les dramaturges de la Restauration, elles font aussi figure de modèle à l'aune duquel est évalué le théâtre anglais. Le modèle français en particulier est l'étalon principal du théâtre anglais. Dans l'adresse au lecteur qui précède l'essai *Of Dramatick Poesie*, Dryden admet ouvertement avoir pour but de défendre le théâtre anglais face au théâtre français :

> THe drift of the ensuing Discourse was chiefly to vindicate the honour of our English Writers, from the censure of those who unjustly prefer the French before them[178].

Cette appréciation du théâtre français déplorée par Dryden s'inscrit dans un rapport plus général d'admiration de l'art des nations catholiques, en particulier l'Italie, l'Espagne et la France, de la part des élites anglaises :

> On the Grand Tour of the late 17th and 18th centuries elite British Protestants had their sensibilities shaped through a sustained contact with Catholic culture. Indeed, what it meant to be "English, "cultivated," or "genteel" owed much to an education that taught the better sort how to see and appreciate Catholic culture[179].

La cour de Charles II, exilée en France pendant l'Interrègne, et celle de sa mère Henriette Marie avant lui adoptent la culture française catholique comme modèle de raffinement. Selon Gesa Stedman, Henriette Marie joue un rôle d'ambassadrice culturelle et confessionnelle. Elle ne se convertit pas au protestantisme lorsqu'elle épouse Charles Ier mais jure au contraire d'élever ses enfants dans la foi catholique et obtient de Charles Ier qu'il mette à sa disposition une chapelle et lui permette d'avoir ses propres prêtres catholiques[180]. Lorsqu'elle arrive en Angleterre, elle est accompagnée d'une suite de courtiers, cuisiniers, prêtres, musiciens et serviteurs qui, malgré

[178] Dryden, *Of Dramatick Poesie, an Essay*, adresse au lecteur.
[179] Morton, « Anti-Catholicism: Catholics, Protestants, and the "Popery" Problem », p. 414.
[180] Stedman, *Cultural Exchange in Seventeenth-Century France and England*, p. 23.

les efforts de Charles Ier pour les chasser, demeurent pour la plupart en Angleterre dans les années qui suivent[181]. Elle fait également monter des femmes sur scène, elle-même y compris, dans les masques qu'elle donne à la Cour et emploie des décors mobiles, préfigurant deux des principales évolutions du théâtre de la Restauration[182]. La figure d'Henriette Marie joue donc un rôle essentiel dans le transfert d'artefacts et de pratiques culturelles françaises en Angleterre. Son agenda catholique assumé fait d'elle une ambassadrice confessionnelle luttant pour la tolérance des récusants en Angleterre. Bien qu'elle ne parvienne pas à convertir son mari ou ses sujets, la présence d'une catholique à la tête de la nation est source d'anxiété pour certains protestants[183] et l'influence de sa foi sur ses enfants, notamment Jacques II/VII, est lourde de conséquences.

Bien que Charles II n'incarne pas aussi ouvertement la culture française catholique que sa mère, il entretient lui aussi le rapport privilégié des élites anglaises avec la culture continentale catholique. En termes dramatiques, cela se traduit dès les premières années de la Restauration par l'adoption d'un modèle d'exploitation théâtrale duopolique inspiré par les modèles commerciaux continentaux soumis à la faveur royale[184], ainsi que par l'apparition d'actrices sur scène :

> Charles II's mandate to replace boy actors with women—perhaps the most important of these changes to the theater—has been read for its profound implications for gender and performance; salient for contemporaries, however, would have been the association between the professional actress and Continental theater and, to a lesser extent but still significantly, with the masque tradition cultivated by Charles II's Catholic mother, Henrietta Maria. The actress, then, became both a key emblem for and a constant reminder of the cosmopolitanization of English theater and, by extension, culture[185].

En 1662 et de nouveau en 1671, Charles II envoie l'acteur Thomas Betterton en voyage en France dans le but d'aller observer les dernières évolutions techniques et scénographiques des théâtres français[186]. En conséquence, l'architecture même des théâtres construits à la Restauration adopte l'esthétique et le savoir-faire continentaux, abandonnant le dépouillement

[181] *Ibid*., p. 24.
[182] *Ibid*., p. 30. C'est d'ailleurs parce qu'il qualifie les actrices – et donc la reine – de prostituées dans son *Histriomastix* (1632) que William Prynne est condamné à avoir les oreilles coupées.
[183] *Ibid*., p. 27. Stedman cite notamment *Memoirs of the Life of Colonel Hutchinson* de Lucy Hutchinson (écrit entre 1664 et 1671), pour qui le mariage entre Charles Ier et Henriette Marie joue en faveur des catholiques et mène à une persécution encore plus violente des puritains. Lucy Hutchinson, *Memoirs of the Life of Colonel Hutchinson*, dir. N. H. Keeble (Londres : Phoenix Press, 2000), p. 67.
[184] Deborah C. Payne, *The Business of English Restoration Theatre, 1660-1700* (Cambridge : Cambridge University Press, 2024), p. 19.
[185] Rosenthal, *Ways of the World*, p. 5.
[186] Payne, *The Business of English Restoration Theatre, 1660-1700*, p. 43.

des théâtres élisabéthains et les salles de jeu de paume du début de la période au profit de salles opulentes munies de décors amovibles, voire de machines[187]. Charles II encourage aussi la vogue des adaptations de comédies « à l'espagnole » en demandant à Thomas St. Serfe puis à Crowne d'adapter *No puede ser*. En 1667, Killigrew se rend à Rome afin de trouver des musiciens italiens qui puissent apprendre à l'actrice Elizabeth Knepp à chanter en italien[188]. Dans les textes critiques, les dramaturges mesurent leurs pièces à l'aune de standards qui n'avaient pas cours au début du siècle. Dans la préface de *The Libertine*, Shadwell demande au lecteur d'excuser l'irrégularité de la pièce. De même, dans l'épître dédicatoire de *The Spanish Fryar*, Dryden justifie le fait d'avoir « enfreint une règle » en couplant une intrigue comique à une intrigue plus sérieuse au sein d'une même pièce. Si les dramaturges anglais sont bien conscients que la question de la régularité provient de la *Poétique* d'Aristote, c'est avant tout à travers le théâtre français qu'ils l'appréhendent. Dans *Of Dramatick Poesie*, Dryden parle de la régularité selon Aristote, mais glisse immédiatement vers l'interprétation qu'en ont fait les dramaturges français à travers les trois unités :

> I must remember you that all the Rules by which we practise the Drama at this day, either such as relate to the justness and symmetry of the Plot; or the Episodical Ornaments, such as Descriptions, Narrations, and other Beauties, which are not essential to the Play; were delivered to us from the Observations that *Aristotle* made, of those Poets, which either liv'd before him, or were his Contemporaries: we have added nothing of our own, except we have the confidence to say our wit is better; which none boast of in our Age, but such as understand not theirs. Of that Book which *Aristotle* has left us, *Horace* his Art of Poetry is an excellent Comment, and, I believe, restores to us that Second Book of his concerning Comedy, which is wanting in him.
>
> Out of these two has been extracted the Famous Rules which the French call, *Des Trois Vnitez*, or, The Three Unities, which ought to be observ'd in every Regular Play; namely, of Time, Place, and Action[189].

Of Dramatick Poesie tente de nier la supposée supériorité du théâtre français sur le théâtre anglais en montrant que l'adhérence stricte aux règles de l'art dramatique dictées par les Anciens n'est pas le critère principal d'évaluation de la qualité d'un théâtre. Au respect des unités avancé par Lisideius, Neander, généralement interprété comme incarnant Dryden, oppose la « vive imitation de la nature » comme facteur décisif dans le jugement d'une pièce :

> I shall grant Lisideius, without much dispute, a great part of what he has urg'd against us, for I acknowledg the French contrive their Plots more regularly, observe the Laws of Comedy, and decorum of the Stage (to

[187] *Ibid*., p. 100-101.
[188] Pepys, *Diary of Samuel Pepys*, entrée du 12 février 1667.
[189] Dryden, *Of Dramatick Poesie, an Essay*, p. 10-11.

> speak generally) with more exactness then the English. Farther I deny not but he has tax'd us justly in some irregularities of ours which he has mention'd; yet, after all, I am of opinion that neither our faults nor their virtues are considerable enough to place them above us.
>
> For the lively imitation of Nature being in the definition of a Play, those which best fulfil that law ought to be esteem'd superiour to the others. 'Tis true, those beauties of the French-poesie are such as will raise perfection higher where it is, but are not sufficient to give it where it is not: they are indeed the Beauties of a Statue, but not of a Man, because not animated with the Soul of Poesie, which is imitation of humour and passions: and this Lisideius himself, or any other, however byassed to their Party, cannot but acknowledg, if he will either compare the humours of our Comedies, or the Characters of our serious Playes with theirs[190].

Les auteurs de la Restauration entretiennent un rapport paradoxal avec le modèle dramatique français. Ce dernier fait figure de standard européen que sont tentés d'imiter les dramaturges et à l'aune duquel se mesure la qualité de leurs pièces. Mais il représente aussi un modèle national concurrent, face auquel s'efforce de s'affirmer une tradition nationale anglaise arborant des caractéristiques propres, dont les principales sont la richesse et la profusion selon les dramaturges de la Restauration. Pris en tension entre émulation et rejet du modèle français dominant, les auteurs et spectateurs de théâtre entretiennent une relation ambivalente à la culture française.

Les exemples cités plus haut appartiennent néanmoins au domaine de la critique dramatique et ne font pas explicitement référence à l'opposition entre culture protestante et culture catholique. Ce silence pourrait faire écho à un processus de déconfessionnalisation des œuvres catholiques qui permet leur appréciation esthétique par des spectateurs protestants :

> Religious paintings and statues could be enjoyed safely when presented as "art," a term which focused on their aesthetic value and appreciation, and downplayed the religious context in which such objects were originally displayed and encountered[191].

Mais contrairement aux peintures et statues religieuses[192], les pièces de théâtre étudiées ici ne sont pas des œuvres par nature religieuses. Certains détracteurs du théâtre associent bien le mode de représentation dramatique à l'idolâtrie catholique, mais ce point de vue est loin d'être partagé par tous. L'apparente profanité des comparaisons nationales dramatiques tiendrait alors à la nature même du théâtre commercial du second XVIIe siècle. S'il est vrai que les arguments avancés par les auteurs dans leurs textes critiques sont dramatiques plutôt que confessionnels,

[190] *Ibid*., p. 37.
[191] Morton, « Anti-Catholicism: Catholics, Protestants, and the "Popery" Problem », p. 414.
[192] Pour une étude du rapport des spectateurs anglais à l'art visuel catholique, voir Clare Haynes, « Art and anti-Catholicism in England, *c.*1660 *–c.*1760 », *Historical Research*, 78.202 (2005) : p. 483-505.

les oppositions entre théâtres nationaux se placent néanmoins quasi-systématiquement dans un cadre religieux qui vient informer leur lecture. L'épître dédicatoire de *The Spanish Fryar*, dans lequel Dryden justifie la fusion de deux intrigues au ton bien différent, se termine par l'exaltation du protestantisme et de ses valeurs :

> [I]n recommending a Protestant Play to a Protestant Patron, as I doe my self an Honour, so I do your Noble Family a right, who have been alwaies eminent in the support and favour of our Religion and Liberties[193].

Le catholicisme n'est pas mentionné, mais son ombre plane sur la fin de l'épître qui célèbre les principes partagés par « tous les véritables Anglais » et incarnés par le dédicataire Lord Haughton. De manière générale, l'association métaphorique répétée entre théâtre et religion étudiée dans le chapitre 5 nourrit le cadre confessionnel qui entoure les comparaisons entre traditions dramatiques anglaise et continentales. Pris dans un contexte d'homologie entre théâtre et religion et d'oppositions nationales qui recoupent des oppositions confessionnelles, ces textes théoriques suggèrent l'opposition entre protestants et catholiques sans même avoir à l'expliciter. La relation paradoxale à la tradition dramatique française explorée ici s'inscrit dans un rapport plus large à la culture catholique qui se caractérise par une ambivalence entre appréciation et rejet. Les paratextes et écrits critiques de la Restauration ne défendent donc pas seulement les pièces et la tradition anglaise face à l'hégémonie culturelle française. Elles montrent aussi toute la complexité de la relation qu'entretiennent les auteurs avec la culture française et, plus largement, la culture catholique continentale.

II. Les comédies, « territoires de diplomatie »

Les paratextes et essais critiques de la Restauration mettent donc en évidence le rapport paradoxal qu'entretiennent les dramaturges du corpus avec les autres cultures européennes, notamment catholiques. Mais si les paratextes développent une rhétorique nationaliste qui s'appuie principalement sur une dénégation des influences étrangères et sur des métaphores martiales pour affirmer une supériorité anglaise, les comédies apparaissent aussi comme des « territoires de diplomatie », pour reprendre l'expression de Nathalie Rivère de Carles, Bertrand Van Ruymbeke et Lucien Bély[194]. Les théâtres de la Restauration eux-mêmes font figure de carrefours culturels et diplomatiques dans lesquels se rencontrent spectateurs anglais, troupes

[193] Dryden, *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery*, épître dédicatoire.
[194] Bély, Rivère de Carles et Van Ruymbeke, dir., « Territoires de diplomatie / Territories of Diplomacy ».

étrangères et ambassadeurs étrangers déployés à Londres. Le motif de la rencontre avec l'étranger trouve aussi une expression sur scène : en ancrant les intrigues dans d'autres pays européens et en faisant dialoguer des personnages de diverses nationalités, les comédies mettent en scène une rencontre avec l'étranger qui prend la forme de négociations diplomatiques plutôt que d'un affrontement belliqueux. Le motif de la diplomatie transparaît également à travers la notion d'*ethos* européen qui fait de certains *wits* les ambassadeurs d'une nation pan-européenne dans laquelle les considérations religieuses n'ont que peu d'importance.

1. Les théâtres, carrefours culturels et diplomatiques

Comme sa mère Henriette Marie avant lui, Charles II fait figure d'ambassadeur non seulement de la culture française, mais aussi des cultures espagnole et italienne dans le domaine du théâtre. Outre la commande d'adaptations de pièces espagnoles, il encourage des troupes continentales à venir jouer à Londres. En décembre 1661, il offre 300 livres à une troupe française venue jouer en Angleterre et il assiste à toutes les représentations d'une troupe française invitée à Whitehall entre décembre 1672 et mai 1673. Il invite ensuite une compagnie italienne à venir jouer sur une scène spécialement construite à Windsor (alors même que sa propre compagnie peine à survivre financièrement après l'incendie du théâtre de Bridges Street) en 1673, puis de nouveau en juin 1675, où il va jusqu'à lui prêter le théâtre de Whitehall, lequel se transforme pour un temps en théâtre commercial[195]. À la Restauration, le théâtre constitue donc un espace privilégié d'échanges culturels européens et de rencontre avec l'altérité. Les comédiens français et italiens ne sont d'ailleurs pas les seules figures étrangères que rencontrent les Londoniens au théâtre. Nombre d'ambassadeurs étrangers se rendent à des représentations non seulement à Whitehall, mais aussi dans les théâtres patentés. Le comte de Cominges, ambassadeur de Louis XIV, assiste à plusieurs représentations à différents endroits lors de son séjour en 1666, tout comme l'envoyé de Ferdinand III, empereur du Saint-Empire romain germanique à la fin des années 1660, l'ambassadeur marocain Ahmet Hadu en 1682, ou encore le prince de Russie à la même période[196]. L'ambassadeur du Banten assiste d'ailleurs à une représentation de *The Libertine* (présentée sous le nom *The Libertine Destroyed*) le 18 mai 1682[197]. Le théâtre fait

[195] Payne, *The Business of English Restoration Theatre, 1660-1700*, p. 63-64.

[196] Botica, « Audience, Playhouse and Play in Restoration Theatre, 1660-1710 », p. 52-53 ; John Evelyn, *The Diary of John Evelyn*, dir. William Bray, vol. 2 (Londres : J. M. Dent, 1907), entrée du 24 janvier 1682, p. 166-167.

[197] « London Stage Event: 18 May 1682 at Dorset Garden Theatre », London Stage Database, en ligne, 25 nov. 2025. https://londonstagedatabase.uoregon.edu/event.php?id=1482. Il est intéressant de noter que le titre sous

figure de proto-*soft power* permettant à l'Angleterre de rayonner autrement que par les armes et aux nations européennes de se confronter sur le plan littéraire plutôt que militaire, comme il a été vu avec les écrits de voyageurs et diplomates français en Angleterre. En favorisant les échanges culturels et en déplaçant le conflit sur le plan littéraire, le théâtre contribue à une forme d'apaisement des relations internationales et joue ainsi un rôle diplomatique.

Cela ne signifie bien sûr pas pour autant que le théâtre dissipe toutes les tensions géopolitiques. Il est parfois source d'incidents diplomatiques, comme le souligne Dryden dans *The Vindication of the Duke of Guise*, où il fait référence à une pièce intitulée *The Parisian Massacre* interdite à la demande de l'ambassadeur de France[198]. Il s'agissait en réalité de *The Massacre of Paris* de Nathaniel Lee, qui ne fut jouée pour la première fois qu'après la Glorieuse Révolution[199]. Ce type d'évènement et, plus largement, la présence d'ambassadeurs étrangers non seulement à Whitehall, mais aussi dans les théâtres commerciaux, participe à une extension de la sphère diplomatique, qui n'apparaît plus comme une affaire uniquement politique réservée au cercle restreint de la cour :

> Drury Lane served as the point of common contact between Whitehall – the embodiment of the political life of the nation – and London – the embodiment of its social life. Drury Lane, and not Whitehall, was where the representatives of foreign powers came into contact with and made themselves known to the people of England[200].

Les théâtres apparaissent comme de véritables carrefours culturels et diplomatiques qui nourrissent le goût des spectateurs anglais pour l'étranger et la géopolitique européenne (voire internationale). La présence d'ambassadeurs au théâtre sert d'argument marketing aux troupes qui annoncent la venue de ces illustres invités pour attirer les spectateurs, montrant tout l'intérêt que ces derniers portent à ces figures[201]. Leur présence au théâtre s'inscrit dans un mouvement de création d'espaces diplomatiques alternatifs typique de la diplomatie de la première modernité selon Nathalie Rivère de Carles :

---

lequel est présentée la pièce, qui explicite sa visée morale, est celui sous lequel la pièce est reprise au fil du long XVIIIe siècle (*cf. infra* p. 454).

[198] John Dryden, *The vindication, or, The parallel of the French Holy- League and the English League and Covenant turn'd into a seditious libell against the King and His Royal Highness by Thomas Hunt and the authors of the Reflections upon the pretended parallel in the play called* The Duke of Guise (Londres : Printed for Jacob Tonson at the Judges Head in Chancery-Lane, near Fleetstreet, 1683), p. 41.

[199] Derek Hughes, *English Drama, 1660-1700*, p. 269.

[200] Botica, « Audience, Playhouse and Play in Restoration Theatre, 1660-1710 », p. 54.

[201] *Ibid*., p. 53.

> Peacemaking and peacekeeping rely on diplomatic rhetoric and visual displays as well as the creation of diplomatic spaces outside the expected decorum of court. They also involve non-official diplomatic stakeholders[202].

La « séance théâtrale » apparaît alors non seulement comme un moment d'échange culturel entre membres et représentants de diverses nations principalement européennes, mais aussi comme un moment de trêve symbolique où les conflits nationaux et confessionnels sont suspendus au profit d'une union dans une même communauté de spectateurs. Ces notions d'échanges internationaux et de communauté européenne sont reflétées sur scène à travers le motif de la rencontre avec l'étranger, qui occupe une place centrale dans le corpus.

2. Mettre en scène la rencontre avec l'étranger

On l'a vu, quatre des six comédies du corpus restreint situent leur action à l'étranger. Le corpus renverse ainsi la tendance générale des comédies de la Restauration, qui se déroulent pour la plupart à Londres (*cf. supra* p. 216-217). Si les déplacements géographiques permettent aux dramaturges de représenter le Londres contemporain de façon détournée, ils offrent aussi une ouverture vers l'étranger. Les comédies font d'ailleurs fréquemment référence à diverses cultures et nations européennes, plaçant ainsi les affaires anglaises dans une perspective internationale. Les pièces donnent à voir une géographie européenne caractérisée par le mouvement et l'échange. *The Law Against Lovers* mentionne des échanges matériels entre l'Italie et la France qui font écho aux imports vestimentaires anglais :

> *Beat*. Notwithstanding your seeming indisposition to inventions of fashion, yet there be those in Turin, who have intercepted Packets between you and tailors of Paris[203].

Aux échanges commerciaux viennent s'ajouter les déplacements des personnages, qui font montre d'une forte mobilité géographique. Dans *The Assignation*, Frederic revient tout juste de Milan et menace d'être envoyé en Allemagne par son père. De même, dans *Sir Patient Fancy*, les « médecins-dissidents[204] » qui viennent au chevet de Sir Patient arrivent tout droit des

[202] Nathalie Rivère de Carles, « The Poetics of Diplomatic Appeasement in the Early Modern Era » dans *Early Modern Diplomacy, Theatre and Soft Power*, dir. Nathalie Rivère de Carles (Londres : Palgrave Macmillan, 2016), p. 3.

[203] Davenant, *The Law Against Lovers*, 3.1, p. 293.

[204] Florence March et Alice Marion-Ferrand, « Du *Malade imaginaire* (1673) à *Sir Patient Fancy* (1678) d'Aphra Behn : Le potentiel réparateur de la scène de médecine dans la comédie de la Restauration anglaise », *Arrêt sur scène / Scene Focus*, 12 (2023), §17, en ligne, 18 juill. 2024. https://doi-org.ezpupv.scdi-montpellier.fr/10.4000/asf.5489.

Provinces-Unies. La mobilité géographique n'est pas réservée aux élites dans les comédies, comme le montre l'autoportrait brossé par le scélérat anglais Cupes dans *The English Lawyer* (1678) d'Edward Ravenscroft :

> *Cup.* No, don't doubt me for any trick, shape, or device: I have been almost of all Professions. I was a strowling Player in *France*; Pimp and Bravo to a Courtezan, at *Venice*; a counterfeit Creeple, at *Naples*; servant to a Mountebank, at *Florence*; a Mulateer, at *Rome*; a Vintner's Accountant, at *Tholouse*. In *Holland*, I carry'd about an Ape, in the habit of a Cardinal. Then I went to *England*, where I was first a Sow-gelder in the Countrey; afterwards, I was an under-Butler, or Wash-pot in the Inns of Court, among the Lawyers: For some misdemeanours I fled the Countrey, went to *Geneva*, where I got to be Vestry-man; not liking the Profession, I came running away with the Church-Bibles, the Childrens Psalters, Testaments and Catechises, which I sold to the *Hugonots* here. With the gain hereof and my Wives Portion, I set up this beggarly Profession of Pamphleteer[205].

Cupes dépeint ici un Grand Tour picaresque, lors duquel il n'a pas acquis une éducation classique mais appris mille ruses qu'il peut à présent mettre au service de l'intrigue dramatique. La tirade de Cupes met également en évidence une caractéristique récurrente de la géographie européenne représentée par les comédies : sa dimension religieuse. Le protestantisme des Provinces-Unies et de Genève est rappelé dans le discours de Cupes, suggérant une division de l'Europe entre pays catholiques et protestants. Mais son discours associe religion et profit, ce qui rabaisse l'opposition entre catholiques et protestants à une question de satire (le singe habillé en cardinal qu'il montre en Hollande) et de biens matériels (les bibles, psaumes, testaments et catéchismes qu'il vole à Genève et revend à des Huguenots de Bordeaux, où se déroule la pièce). L'opposition entre Europe catholique et Europe protestante se voit réduite à la notion d'opportunité commerciale dans le discours de Cupes, pour qui il n'est pas question de doctrine ou de foi, mais seulement d'intérêt économique. Behn, elle aussi, remet en question cette division confessionnelle dans *The City-Heiress* (1682), où le *rake* Wilding, qui se fait passer pour un ambassadeur polonais, oppose l'Europe du pape à celle des protestants :

> Wild. And though I am a stranger to your Person, I am not to your Fame, amongst the sober Party of the *Amsterdamians*, all the French Hugonots throughout *Geneva*; even to *Hungary* and *Poland*, fames trumpet sounds your praise, making the Pope to fear, the rest admire you[206].

[205] Edward Ravenscroft, *The English Lawyer* (Londres : Printed by J. M. for James Vade at the Cock and Sugar-loaf near St. Dunstan's Church in Fleet-street, 1678), 2.1, p. 15.

[206] Aphra Behn, *The City-Heiress, or, Sir Timothy Treat-all* (Londres : Printed for D. Brown, at the Black Swan and Bible without Temple-bar; and T. Benskin in St. Brides Church-yard; and H. Rhodes next door to the Bear-Tavern neer Bride-lane in Fleetstreet, 1682), 3.1, p. 29.

Mais si Wilding semble défendre une vision fermement protestante de l'Europe qui relègue les pays catholiques à une masse indéfinie sous le joug du pape, il adapte en réalité son discours à son interlocuteur. Wilding, qualifié de *Tory* dans les *dramatis personae*, s'adresse à Sir Timothy, un *cit* antimonarchiste qui revendique un protestantisme radical. La division schématique Europe protestante/Europe catholique effectuée par Wilding s'inscrit dans la satire de la classe marchande déployée par la pièce. Le nationalisme protestant exacerbé de Sir Timothy est source de ridicule, d'autant plus qu'il s'en dédie dès qu'une option plus alléchante lui est suggérée par Wilding, en l'occurrence devenir roi de Pologne. Du reste, la mention de la Pologne vient remettre en question l'opposition entre Europe protestante et Europe catholique. La Réforme s'est certes propagée jusqu'en Pologne, mais a vite été contrée par l'Église catholique polonaise. Dans la deuxième moitié du XVIIe siècle, la Contre-Réforme polonaise a déjà largement réussi à endiguer le protestantisme ; et en 1668, il est interdit aux catholiques de se convertir à une autre foi[207]. La division entre nations catholiques et nations protestantes est ainsi brouillée, tout comme l'allégeance nationale protestante de Sir Timothy, dont l'hypocrisie devient vite apparente. Ainsi, les comédies de Behn et Ravenscroft présentent une vision confessionnelle de l'Europe qui se voit immédiatement déconstruite au profit d'une Europe de l'échange où priment les intérêts commerciaux et la sociabilité interconfessionnelle des élites.

Mais si Behn et Ravenscroft défendent la vision d'une Europe aux frontières internes poreuses, Shadwell quant à lui souligne toute l'ambivalence des échanges avec les autres pays européens. Dans *The Lancashire Witches*, Sir Edward déplore l'influence de la France sur l'aristocratie anglaise :

> Doubt. You speak like one descended from those Noble Ancestors that made France tremble, and all the rest of Europe Honour 'em.
> Sir Edw. I reverence the Memory of 'em: But our new-fashion'd Gentry love the French too well to fight against 'em; they are bred abroad without knowing any thing of our Constitution, and come home tainted with Foppery, slavish Principles, and Popish Religion[208].

Sir Edward tient les séjours à l'étranger des élites pour responsables de leur dégénérescence et de leurs tendances catholiques. Un tel discours n'a rien d'étonnant venant d'un personnage qui incarne les valeurs traditionnelles anglaises. Toutefois, loin de rejeter tout échange avec l'étranger, Sir Edward admet avoir lui-même voyagé en Italie, où il a rencontré les pères des deux jeunes *wits* de la pièce :

[207] Robert Bideleux et Ian Jeffries, *A History of Eastern Europe* (Londres et New York : Routledge, 2007), p. 190-192.
[208] Thomas Shadwell, *The Lancashire Witches and Tegue O Divelly the Irish Priest*, 3.1, p. 29.

> Sir Edw. Gentlemen, the storm has oblig'd me that drove you under my Roof, I knew your Fathers well, we were in Italy together, and all of us came home with our English Religion, and our English Principles[209]

Paradoxalement, le voyage européen et la sociabilité qui en découle participent à renforcer l'identité nationale des voyageurs anglais et les liens qu'ils tissent entre eux. Dans *The Lancashire Witches*, le voyage en Europe participe donc directement à la construction nationale anglaise, mais présente aussi des risques non négligeables lorsqu'il mène à la perte des valeurs anglaises protestantes. Sir Edward semble cependant faire figure d'exception dans le corpus. La plupart des *wits* qui y sont mis en scène présentent un *ethos* européen qui tend à gommer les différences nationales et confessionnelles au profit d'une communauté d'esprit dans laquelle se retrouvent les élites sociales et intellectuelles européennes. Pour ces dernières, la question religieuse est reléguée au statut d'obsession de vieux barbon. Dans *The Feign'd Curtezans* (1679), le *wit* Galliard se moque de Sir Signal Buffoon qui, parce que son père a peur de voir son fils tourner papiste, est placé sous la surveillance d'un aumônier puritain lors de son voyage en Europe :

> Gall. Faith Sir, *I* came not abroad to return with the formallity of a Judge; and these are such anditotes against Melancholy as wou'd make thee fond of fooling.—Our Knights Father is even the first Gentleman of his House, a fellow, who having the good Fortune to be much a fool and knave, had the attendant blessing of getting an Estate of some eight thousand a year, with this Coxcomb to inherit it; who (to agrandize the Name and Family of the Buffoons) was made a Knight, but to refine throughout and make a compleat Fop, was sent abroad under the Government of one Mr. Tickletext his zealous Fathers Chaplain, as errant a block-head as a man wou'd wish to hear Preach: the Father wisely foreseeing the eminent danger that young Travellers are in of being perverted to Popery[210].

Comme son nom l'indique, Sir Signal Buffoon est l'un des personnages ridicules de la pièce et son aumônier Tickletext s'avère sans surprise être un hypocrite notoire qui tente d'acheter les services d'une prostituée dès le premier acte. La peur du « papisme » qui anime les Buffoon fait non seulement écho au complot papiste qui agite l'Angleterre au moment où est représentée la pièce – et auquel le prologue fait d'ailleurs allusion – mais s'oppose aussi directement à l'*ethos* européen de Galliard, de nationalité anglaise, qui voyage à Rome où se déroule l'action de la pièce et tente de séduire Cornelia, une *wit* italienne. La pièce se conclut sur des promesses d'union interconfessionnelle et internationale qui nourrissent l'idée d'une communauté de beaux-esprits européens, lesquels font fi des oppositions confessionnelles et des tensions

[209] *Ibid*., 2.1, p. 23.
[210] Aphra Behn, *The Feign'd Curtezans, or, A Night's Intrigue* (Londres : Printed for Jacob Tonson at the Judges Head in Chancery-Lane near Fleet-street, 1679), 1.1, p. 5.

qu'elles suscitent en Angleterre. Dans la pièce de Behn, la peur de l'étranger, des relations européennes et du papisme constitue l'un des pans de la satire de la classe moyenne marchande, sur laquelle s'appuyait l'opposition *Whig* lors du complot papiste[211]. L'ouverture vers l'étranger est donc identifiée comme une caractéristique *tory* dans *The Feign'd Curtezans*, une tendance que sont enclines à rejoindre les autres comédies mentionnées ici.

Dans le corpus, l'exemple le plus développé d'union internationale interconfessionnelle est celui de Wildblood et Jacinta. L'acte 4 de *An Evening's Love* met en scène un affrontement qui tourne à la négociation entre les deux jeunes gens (et entre leurs serviteurs), qui sont explicitement désignés comme les ambassadeurs de leurs nations :

> Mask. [...] Courage, Sir; how goes the battel on your wing?
> Wild. Just drawing off on both sides. Adieu *Spain*.
> Jac. Farewel old *England*.
> Beat. Come away in Triumph; the day's your own Madam.
> Mask. I'll bear you off upon my shoulders, Sir; we have broke their hearts.
> Wild. Let her go first then; I'll stay, and keep the honor of the Field.
> Jac. I'll not retreat, if you stay till midnight.
> Wild. Are you sure then we have done loving? [...] If it were not to please you, I see no necessity of our parting.
> Jac. I protest I do it only out of complaisance to you.
> Wild. But if I should play the fool and ask you pardon, you would refuse it.
> Jac. No, never submit, for I should spoil you again with pardoning you.
> Mask. Do you hear this, *Beatrix*? they are just upon the point of accommodation; we must make haste or they'll make a peace by themselves; and exclude us from the Treaty. [...]
> Jac. The prime Articles between *Spain* and *England* are seal'd; for the rest concerning a more strict alliance; if you please we'll dispute them in the Garden.
> Wild. But in the first place let us agree on the Article of Navigation I beseech you.
> Beat. These Leagues offensive and defensive will be too strict for us, Maskall: a Treaty of commerce will serve our turn.
> Mask. With all my heart; and when our loves are veering, We'll make no words, but fall to privateering[212].

La métaphore traditionnelle du badinage amoureux comme bataille prend ici une dimension géopolitique. Wildblood et Jacinta incarnent par synecdoque leurs nations respectives. Ils filent la métaphore en passant de l'affrontement militaire à la signature d'un traité de paix et la

[211] Susan J. Owen, « "Suspect my loyalty when I lose my virtue": Sexual Politics and Party in Aphra Behn's Plays of the Exclusion Crisis », *Studies in English Literature, 1660-1700*, 18.1 (1994) : p. 39.
[212] Dryden, *An Evening's Love, or, the Mock Astrologer*, 4.1, p. 70-72.

négociation d'une alliance. Les négociations sont d'autant plus fructueuses que l'obstacle majeur de l'opposition confessionnelle est évacué dès le premier acte de la pièce, dans lequel les jeunes gens se rencontrent à l'église : en bon libertin, Wildblood balaye la distinction entre catholique et luthérien avancée par Jacinta au profit de l'amour charnel, pour lequel il est prêt à épouser n'importe quelle doctrine (*cf. supra* p. 154). Dès leur première rencontre, la relation entre Wildblood et Jacinta est placée sous le signe du relativisme confessionnel caractéristique de la *comedy of manners* de la Restauration. Les considérations religieuses n'ont pas prise sur les échanges amoureux dans *An Evening's Love.* La pièce suggère qu'elles n'influencent pas non plus les relations littéraires entre les cultures anglaise et espagnole. La mention d'un « article sur la navigation » et d'un « traité de commerce » fait écho à l'épilogue de la pièce, déjà cité plus haut (*cf. supra* p. 401), dans lequel la description du geste adaptatif de Dryden glisse de la piraterie à l'échange commercial. Le dialogue entre les *wits* anglais et les *doñas* espagnoles prend ainsi une dimension métathéâtrale : la comédie elle-même est le produit hybride d'un échange culturel anglo-espagnol. Mais si les échanges entre l'Angleterre et l'Espagne ne posent pas problème dans *An Evening's Love*, il n'en va pas de même pour les relations franco-anglaises. L'influence des sources françaises est tue ou minimisée et la comédie ne comporte pas de personnage français. L'ombre de la France plane cependant sur la pièce. L'intrigue se déroule en 1665 comme l'indique la didascalie initiale, une information précise qui figure rarement dans les comédies de la Restauration. Or, en 1665, l'Angleterre était en pleines négociations du traité de Madrid, signé en mai 1667. Ce traité entre l'Espagne et l'Angleterre répondait à l'occupation des Pays-Bas espagnols par la France et à la peur d'une expansion militaire et économique française[213]. En faisant de Wildblood un membre de la suite de l'ambassadeur d'Angleterre et en filant la métaphore de l'alliance avec l'Espagne, *An Evening's Love* fait clairement référence à la situation géopolitique européenne de la fin des années 1660 et à l'anxiété générée par la montée en puissance de la France de Louis XIV. Lorsque Jacinta fait référence à la notion de « monarchie universelle[214] » dans l'acte 4, c'est à la France et non à l'Espagne que les spectateurs anglais devaient penser[215].

Ainsi, si les comédies du corpus dramatisent en partie les tensions qui animent les relations entre l'Angleterre et les autres nations européennes, elles semblent s'inscrire dans un

[213] Keith Grahame Feiling, *British Foreign Policy 1660-1672* (Londres : Cass, 1968), p. 26.

[214] « Heyday, You dispatch your Mistresses as fast, as if you meant to o're-run all Woman-kind : sure you aime at the Universal-Monarchy ». Dryden, *An Evening's Love, or, the Mock Astrologer*, 4.1, p. 51.

[215] Cette analyse de *An Evening's Love* a déjà été publiée dans : Marion-Ferrand, « Adapter des "comédies sérieuses" françaises et espagnole sur la scène anglaise du second XVIIe siècle : l'anglicité par l'altérité dans *An Evening's Love* (1668) de John Dryden ».

mouvement d'ouverture vers l'étranger et d'échanges européens dans lesquels les questions religieuses sont reléguées au second plan. Toutes les références aux échanges entre nations contribuent au déploiement d'un imaginaire géographique européen dans lequel les frontières entre nations s'avèrent poreuses. En mettant en scène des espaces géographiques étrangers et des échanges et négociations entre personnages de diverses nationalités, les comédies font figure de véritables carrefours culturels et confessionnels. Elles conçoivent l'espace dans une dimension européenne qui offre une expérience, certes limitée et anglo-centrée, du multiculturalisme européen aux spectateurs. En ce sens, elles contribuent à la construction culturelle de l'Europe comme entité diverse mais unie par un réseau d'échanges soutenus qui ne cessent de se multiplier à l'époque moderne.

3. Ethos *européen et diplomatie pan-européenne*

Le motif de la diplomatie a déjà été évoqué à travers l'exemple de *An Evening's Love*, qui met en scène une série de négociations entre des personnages qui jouent symboliquement le rôle d'ambassadeurs de l'Angleterre et de l'Espagne. Le corpus ne figure que peu de véritables ambassadeurs mais est traversé du motif de la diplomatie : Wildblood et Bellamy font partie de la suite de l'ambassadeur d'Angleterre dans *An Evening's Love* ; le duc de *The Law Against Lovers* abandonne volontairement le pouvoir le temps de voyager à l'étranger afin de « comparer les coutumes, les lois et la gouvernance des États étrangers[216] » ; dans *The Assignation*, Lucretia prétend être la femme d'un ambassadeur lors du bal masqué de l'acte 3 ; et Beaumond est le neveu de l'ambassadeur d'Angleterre à Madrid dans *The Second Part of the Rover*. Le motif de la diplomatie reste cependant sous-jacent dans le corpus, qui ne met pas en scène de véritables ambassadeurs nationaux, ni même de figure allégorique comme le Black Knight dans *A Game at Chess* (1624) de Thomas Middleton[217]. Il me semble cependant que l'*ethos* européen qui caractérise les *wits* du corpus en fait des figures de diplomates qui participent à l'apaisement de tensions nationales et internationales.

[216] « Whilst, hiding what I am, in fit disguise,
I may compare the customs, prudent laws,
And managements of foreign States with ours. »
Davenant, *The Law Against Lovers*, 1.1, p. 273.

[217] Nathalie Rivère de Carles, « The Ambassador as Proteus: Indirect Characterization and Diplomatic Appeasement in *Catiline* and *Measure for Measure* » dans *Early Modern Diplomacy, Theatre and Soft Power*, dir. Nathalie Rivère de Carles (Londres : Palgrave Macmillan, 2016), p. 122.

Pour Laura J. Rosenthal, la comédie de la Restauration possède un « *ethos* cosmopolite » qui reflète l'orientation de divers groupes sociaux vers l'international :

> The court set the tone for an intensified global orientation, but interest in looking beyond the boundaries of nation took a variety of other forms as well at this time. Merchants created global networks for profit; some religious groups understood leadership as transnational; and scientists built communities of knowledge[218].

Dans le cas du corpus, ce cosmopolitanisme est principalement recentré sur l'Europe, ce qui me pousse à employer plutôt l'expression « *ethos* européen » pour caractériser les pièces en général et les figures de *wits* en particulier. Les *wits* du corpus sont caractérisés par leur appétence pour l'Europe en tant qu'entité multiculturelle. Dans *The Assignation*, Aurelian et Camillo présentent la géopolitique européenne comme l'un des principaux centres d'intérêt des élites :

> Cam. For conversation alone; that's either in going to Court, with a Face of Business, and there discoursing of the affairs of *Europe,* of which, *Rome,* you know, is the publick Mart; or, at best, meeting the *Vertuosi,* and there, wearying one another with rehearsing our own works, in Prose and Poetry[219].

Si la réplique de Camillo exprime certes l'ennui comique typique des jeunes gens oisifs en quête d'une maîtresse à courtiser, elle montre aussi le caractère profondément européen des préoccupations et de la sociabilité des élites. Lorsqu'ils ne sont pas à la Cour pour discuter des affaires de l'Europe, les jeunes gens participent à des échanges littéraires avec les « virtuosi », terme utilisé pour la première fois par Henry Peacham en 1634 afin de désigner les beaux esprits férus d'art antique[220]. Au fil du XVIIe siècle, le terme en vient à désigner les élites formées aux arts, aux sciences naturelles et à la philosophie qui entretiennent souvent des relations épistolaires avec des « virtuosi » étrangers[221]. L'emploi de ce terme et les notions de « prose » et « poésie » qui le suivent dans la réplique de Camillo suggèrent que les deux jeunes gens appartiennent à une communauté littéraire transnationale. Leur *ethos* européen ne se limite donc pas à un intérêt pour les affaires politiques et économiques de l'Europe, mais est aussi nourri par des échanges culturels et littéraires.

[218] Rosenthal, *Ways of the World*, p. 6.
[219] Dryden, *The Assignation, or, Love in a Nunnery*, 2.1, p. 9.
[220] Walter E. Houghton, Jr., « The English Virtuoso in the Seventeenth Century: Part I », *Journal of the History of Ideas*, 3.1 (1942) : p. 52.
[221] Pour plus de details sur les *virtuosi* anglais, voir Houghton, Jr., « The English Virtuoso in the Seventeenth Century: Part I » ; Walter E. Houghton, Jr., « The English Virtuoso in the Seventeenth Century: Part II », *Journal of the History of Ideas*, 3.2 (1942) : p. 190-219.

Les comédies du corpus donnent à voir ces échanges non seulement à travers la rencontre entre personnages de nationalités différentes, comme Jacinta et Wildblood dans *An Evening's Love*, mais aussi à travers la langue de ces derniers. Dans *The Assignation*, le discours des *wits* est émaillé d'expressions étrangères : Camillo parle de son « amour » avec Laura ; Frederick dit « jusqu'à revoir » au moment de quitter Lucretia et emploie le terme « Almain » plutôt que « Germany » comme son père ; et Aurelian rabroue son serviteur en lui disant « Basta »[222]. Mais le personnage qui fait preuve du polyglottisme le plus impressionnant est le serviteur Benito, qui emploie non seulement des expressions italiennes et latines mais chante aussi en français :

> Ben. Singing. Eveillez vous, Belles endormies;
> Eveillez vous: car il est jour:
> Mettez la tete a la fenestre
> Vous entendrez parler d'amour[223].

Mais là où le polyglottisme de ses maîtres apparaît comme une marque de sophistication, celui de Benito contribue à nourrir sa bouffonnerie. Sa chanson en français réveille la maisonnée et coupe court à l'entretien d'Aurelian et Camillo avec leurs maîtresses. Dans le cas du serviteur, la maîtrise de langues étrangères devient un instrument au service de la farce. Mais toute l'ironie de la chanson, à savoir que Benito tente de sérénader des « belles » qui sont tout sauf endormies et à qui ses maîtres sont déjà en train de « parler d'amour », ne peut être perçue que par un public parlant lui-même français. Comme toujours dans la comédie de la Restauration, la distinction entre *wit* et *witwoud* ne s'effectue pas à travers l'emploi ou non d'un code mais par la maîtrise de ce dernier. Là où les *witless* rejettent toute influence étrangère, les *witwouds* tentent maladroitement d'imiter les *wits* en maniant la langue, la mode et la culture d'autres nations européennes. Dans *An Evening's Love*, les *wits* Theodosia et Jacinta expriment clairement cette distinction entre la sophistication née de la maîtrise de codes étrangers et le ridicule engendré par la moindre maladresse :

> Theo. Prethee dear Jacintha tell me, what kind of creatures were those we saw yesterday at the Audience? Those I mean that look'd so like Frenchmen in their habits, *but only became their Apishness so much worse*.
> Jac. Englishmen I think they call'd 'em.
> Theo. Crie you mercy; they were of your wild English indeed, that is a kind of Northern Beast, that is

[222] Dryden, *The Assignation, or, Love in a Nunnery*, 5.1, p. 5 ; 3.1, p. 23 ; 5.3, p. 66 ; 4.5, p. 54.
[223] *Ibid*., 2.3, p. 18.

> taught its feats of activity in Monsieurland, and *for doing 'em too lubberly*, is laugh'd at all the world over[224].

Si une vaste partie de la société de la Restauration mise en scène dans les comédies tend vers un européanisme certain, seuls les *wits* parviennent à adopter les pratiques et codes étrangers sans pour autant s'y soumettre entièrement. Encore une fois, les relations interculturelles ne sont pas dénuées de tension et les personnages qui s'approprient des codes étrangers sont guettés à chaque instant par le ridicule, ou pire, par l'assimilation et la perte d'identité nationale.

L'*ethos* européen des *wits* dépend donc de la maîtrise totale des codes. Dans le corpus, cette maîtrise passe par une métathéâtralité qui exacerbe la fluidité de l'identité des personnages. Les *wits* se déguisent et passent d'une identité à l'autre, trompant les *witwouds* et les *witlesses*, mais aussi parfois les autres *wits*. *An Evening's Love* présente peut-être l'exemple le plus remarquable de cette fluidité des identités : après s'être moquée de la gaucherie des Anglais imitant les manières françaises, Jacinta se déguise en « musulmane », puis en « mulâtresse » et séduit ainsi Wildblood sous trois identités différentes sans qu'il s'en aperçoive. Plutôt que de s'inscrire dans le *topos* de l'hypocrisie catholique, les déguisements successifs de Jacinta montrent avant tout sa maîtrise des codes sociaux et dramatiques. Ces épisodes font d'elle une figure protéenne. Elle rejoint en cela la définition de l'ambassadeur de la première modernité comme entité liminale donnée par Nathalie Rivère de Carles :

> The ambassador is not only a shape-shifter; he is the locus of a momentary coalescing of seemingly conflicting or different identities. His existence is liminal in terms of space, purpose and identity[225].

Comme l'ambassadeur, Jacinta ne se contente pas de changer de forme. Sa nationalité espagnole, ses traits de *witty heroine* anglaise et sa maîtrise des codes européens en font une figure à l'identité hybride, qui ne représente pas tant une nation précise que la communauté européenne des beaux-esprits. Il me semble que dans le cas de personnages comme Jacinta, l'*ethos* européen des *wits* les transforme en ambassadeurs d'une communauté pan-européenne. En tant qu'ambassadeurs, ils participent d'un processus d'apaisement des conflits nationaux et internationaux, notamment religieux. Ils incarnent une union des élites européennes qui dépasse les intérêts nationaux sans pour autant les effacer complètement.

Ainsi, les liens étroits entre le théâtre de la Restauration et l'entreprise diplomatique sont reflétés sur scène. Dans le corpus, l'idéal diplomatique de l'échange pacifique, voire de

[224] Dryden, *An Evening's Love, or, the Mock Astrologer*, 1.2, p. 10-11. Mon emphase.
[225] Rivère de Carles, « The Ambassador as Proteus: Indirect Characterization and Diplomatic Appeasement in *Catiline* and *Measure for Measure* », p. 126.

l'alliance, entre nations trouve une expression à travers le motif du Grand Tour et de la rencontre avec l'étranger. Les comédies dotent les *wits* d'un *ethos* européen qui en fait les représentants d'une communauté interconfessionnelle d'élites européennes. Cet *ethos* européen des *wits* du corpus se retrouve également chez les dramaturges du corpus. Malgré toutes les tensions qui ont été soulignées par l'étude des paratextes et des essais théoriques, les dramaturges se font eux aussi médiateurs culturels lorsqu'ils adaptent des textes français, espagnols ou italiens. Ils participent à des échanges littéraires qui encouragent le développement d'une tradition dramatique européenne et, à travers elle, de l'Europe en tant que communauté culturelle.

III. Européanisme de la comédie de la Restauration

La conjoncture de la Restauration livre des éléments permettant d'expliquer la pratique de l'adaptation de textes européens à laquelle s'adonnent les dramaturges du corpus. La fermeture des théâtres pendant dix-huit ans et le besoin urgent de recréer un corpus à leur réouverture en 1660 expliquent que les dramaturges se tournent vers un matériau déjà existant, dont l'adaptation représente un gain de temps conséquent par rapport à une création *ex nihilo*. L'appétence du public pour l'étranger et les liens étroits entretenus par Charles II avec la culture française justifient que les auteurs se tournent vers des sources continentales, notamment françaises. Le besoin de légitimer la culture dramatique anglaise en pleine renaissance, enfin, explique la présence de grandes figures anglaises comme Shakespeare, Jonson ou Fletcher parmi les auteurs adaptés. L'adaptation de sources françaises participe d'un mouvement similaire et permet aux dramaturges anglais de se confronter directement au modèle théâtral le plus en vogue à l'époque. Mais si les circonstances dans lesquelles les dramaturges anglais empruntent des textes étrangers permettent d'expliquer leur geste, la nature de ce dernier et des artefacts culturels qui en découlent reste à définir. Les pièces se caractérisent par une hybridité qui justifie de qualifier le processus d'adaptation à l'œuvre ici de « transfert culturel », selon la formule de Michel Espagne et Michael Werner. Toutefois, encore plus que de transfert d'une culture européenne à l'autre, il est question à travers le corpus de la circulation de structures dramatiques à l'échelle de ce que Joachim Küpper appelle un « réseau culturel européen[226] », au sein duquel Londres, Paris, ou Madrid font figure de points nodaux. Il ne s'agit pas ici

[226] Joachim Küpper, *The Cultural Net: Early Modern Drama as a Paradigm* (Berlin : De Gruyter, 2018).

d'opposer la notion de transfert culturel à celle de réseau culturel européen. Espagne reconnaît volontiers l'importance d'une perspective multiple dans l'étude des transferts culturels :

> Un transfert culturel n'a jamais lieu seulement entre deux langues, deux pays ou deux aires culturelles : il y a quasiment toujours des tiers impliqués. On doit donc plutôt se représenter les transferts culturels comme des interactions complexes entre plusieurs pôles, plusieurs aires linguistiques[227].

Mais s'il admet la complexité des interactions culturelles, Espagne met toutefois en garde contre une trop grande généralisation :

> Toutefois, s'il est facile de reconnaître des lieux où se rencontrent de nombreux espaces culturels, des lieux qu'on pourrait considérer, en utilisant un néologisme, comme des « portails de globalisation », la description ne peut s'opérer que sur des rencontres d'un nombre réduit de termes. La représentation de croisements généralisés reste inopérante[228].

Küpper s'inscrit dans une démarche similaire à celle d'Espagne. Sa théorie d'un réseau culturel européen fondé sur des échanges matériels et humains s'appuie sur l'étude de rencontres et de connexions clairement identifiées qui permettent à un élément culturel d'entrer dans le réseau, d'y transiter puis d'en être « extrait » à un moment donné par un autre acteur, qui le « réassemble » alors sous la forme d'un nouvel artefact culturel qui répond aux besoins et aux contraintes de ce nouveau contexte de production[229]. L'idée d'un réseau culturel européen apparaît ainsi comme une extension de la notion de transfert culturel dans laquelle prime l'idée d'une culture européenne commune constituée au fil des circulations. En étudiant l'hybridité des pièces du corpus et la circulation de structures et de motifs dramatiques en lien avec le sujet religieux, il s'agira de montrer comment le corpus participe au développement de la conception de l'Europe comme entité culturelle, qui peut se concevoir comme une forme de substitution de l'idéal de « christianitas » mis à mal par les guerres de religion et l'émergence des états-nations[230].

[227] Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, 1 (2013), §6, en ligne, 15 sept. 2022. https://journals.openedition.org/rsl/219.

[228] *Ibid*.

[229] Küpper, *The Cultural Net: Early Modern Drama as a Paradigm*, p. 53-58.

[230] Joop W. Koopmans, « A Sense of Europe: The Making of this Continent in Early Modern Dutch News Media » dans *News Networks in Early Modern Europe*, dir. Joad Raymond et Noah Moxham (Leiden et Boston : Brill, 2016), p. 597-598.

1. Hybridité du corpus

Les processus de transferts culturels à l'œuvre dans le corpus mènent à la création d'artefacts culturels hybrides. Certaines traces d'hybridité culturelle exhibées par les pièces ont déjà été évoquées au fil de ce travail : la généricité européenne des lieux représentés étudiée dans le chapitre 3 à travers le prisme de l'analogie entre l'Angleterre et l'étranger peut par exemple se lire comme une forme d'hybridité. Elle participe au développement d'une ambivalence référentielle qui suggère à la fois le contexte de production des pièces anglaises et celui de leurs sources espagnoles, françaises et italiennes. L'espace géographique mis en scène par les pièces apparaît alors comme une représentation symbolique de l'hybridité culturelle qui les caractérise.

Les rencontres interculturelles représentées sur scène font elles aussi figure de mise en abyme des mécanismes de transfert culturels à l'œuvre dans le processus de création des pièces. Dans *An Evening's Love*, les affrontements entre les *wits* anglais et les *dons* espagnols prend une dimension métathéâtrale qui souligne l'influence de la *comedia* sur le théâtre anglais :

> Wild. Nay, and you talk of honor, by your leave Sir. I hate your Spanish honor ever since it spoyl'd our English Playes[231].

Wildblood rejette ouvertement l'honneur à l'espagnole, notion centrale dans l'Espagne du Siècle d'Or et la *comedia*[232]. *An Evening's Love* parodie d'ailleurs le thème de l'honneur-réputation sur lequel est construite sa source caldéronienne. L'honneur dont se targuent les *dons* est présenté comme hypocrite, tandis que la préoccupation des *doñas* pour leur honneur-réputation, qui constitue le nœud de l'intrigue chez Calderón, est effacée au profit du relativisme libertin typique des héroïnes de la Restauration. L'unique mention de l'honneur-réputation des femmes est effectuée par la servante Beatrice, qui tourne le concept en ridicule en l'associant à une valeur matérielle :

> Beat. No, I'll crie eternally ; you have taken away my good name from me ; and you can never make me recompence—except you give me your new Gorget too[233].

La réplique est d'autant plus ironique que Beatrice est bel et bien coupable de l'indiscrétion dont l'accuse initialement sa maîtresse avant d'être persuadée par le serviteur Maskall qu'il

[231] Dryden, *An Evening's Love, or, the Mock Astrologer*, 5.1, p. 77.
[232] À ce sujet, voir José-Manuel Losada-Goya, « La conception de l'honneur dans le théâtre espagnol et français du XVIIe siècle » (Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 1990).
[233] Dryden, *An Evening's Love, or, the Mock Astrologer*, 2.1, p. 22-23.

s'agit d'une méprise. Mais si la notion d'honneur à l'espagnole se voit parodiée dans la pièce de Dryden, elle y est bel et bien présente et montre l'hybridité inhérente au transfert culturel dont est issue la comédie. Les paratextes, ainsi que la métathéâtralité associée au motif des négociations diplomatiques et, plus largement, des rencontres interculturelles attestent que la pièce fait preuve d'une réflexivité certaine sur cette hybridité. *An Evening's Love* dramatise de façon singulière le processus de transfert culturel à l'œuvre dans le corpus, le rendant ainsi particulièrement visible.

Dans le cas des personnages, l'hybridité culturelle réside également dans les variations induites par les sources étrangères. La transformation de personnages de *comedia* en personnages de *comedy of manners* mène à la création de *wits*, de *witwouds* et de *witlesses* qui, s'ils s'insèrent sans mal dans la structure tripartite caractéristique de la *comedy of manners*, représentent tout de même une variation sur ces types. La nationalité et les origines espagnoles de personnages comme Don Alonzo et Don Melchor dans *An Evening's Love* donnent lieu à des variations sur les deux types d'opposants qu'ils incarnent[234], pour reprendre les termes du schéma actantiel de Greimas[235]. Don Alonzo, le père des jeunes héroïnes de la pièce, appartient au type du parent sévère qui entrave les velléités amoureuses de ses enfants. Dans le cas de Don Alonzo, les valeurs rétrogrades, l'austérité et la crédulité traditionnellement associées au type du parent sévère ne tiennent plus seulement à l'écart générationnel, mais deviennent des caractéristiques nationales faisant écho aux stéréotypes espagnols qui circulent en Angleterre. Il en va de même pour l'hypocrisie et la lâcheté qui caractérisent Don Melchor, le rival amoureux de la pièce. L'importance accordée à l'honneur est le trait le plus clairement identifié comme espagnol, mais il ne s'agit pas du seul stéréotype présent dans la comédie. La propension des deux hommes à recourir aux armes pour défendre leur honneur fait écho à la caractérisation des Espagnols comme étant particulièrement brutaux, un trait popularisé par le récit des exactions de l'armée espagnole dans le Nouveau Monde[236]. La croyance de Don Alonzo en la supercherie astrologique menée par l'Anglais Bellamy renvoie à la superstition dont étaient taxés les Espagnols en raison de leur catholicisme, considéré comme particulièrement militant du fait de l'Inquisition[237]. La prétention de Don Melchor à se confronter aux *wits* anglais, y compris par les armes, fait écho au déclin du pouvoir et de l'influence espagnols dans la seconde moitié du XVIIe siècle, un fait largement représenté dans

[234] Pour une vue d'ensemble des personnages-types présents dans les comédies de la Restauration, voir Manuel J. Gómez-Lara *et al*., *Restoration Comedy, 1660-1670: A Catalogue* (Youngstown : Teneo Press, 2014), p. 54-71.
[235] Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*.
[236] Duffy, *The Englishman and the Foreigner*, p. 24.
[237] *Ibid*.

les pamphlets et imprimés hispanophobes de la période[238]. L'acte 5 de *An Evening's Love* voit d'ailleurs les *wits* anglais dominer physiquement Don Melchor, qui est jeté à terre puis transporté hors de scène contre son gré tandis qu'il hurle au meurtre[239]. Transposés dans la comédie de Dryden, les traits des *dons* prennent une signification nouvelle, entièrement dépendante du contexte anglais. La marginalité structurelle des types du parent sévère et du rival amoureux, qui sont relégués à la périphérie du couple sujet-objet dans le schéma actantiel, se couple à une marginalité culturelle dans *An Evening's Love*. Ainsi, l'appropriation de la *comedia* par les dramaturges anglais donne naissance à des variations sur des types comiques bien établis, qui font figure de productions culturelles inédites nées de la rencontre entre plusieurs cultures : les produits d'un transfert culturel, en somme. Les exemples analysés ici naissent non seulement de la rencontre avec la *comedia*, mais aussi des stéréotypes développés au fil d'échanges culturels antérieurs. Ils soulignent ainsi l'importance de la perspective diachronique dans l'étude des transferts culturels, qui peuvent s'inscrire dans une tradition d'emprunts et d'échanges antérieurs ou au contraire tenter de s'en démarquer[240].

L'hybridité du corpus s'exprime également à travers la question générique. Le processus d'adaptation à l'origine de *The Law Against Lovers* et la nouvelle structure générique qui en découle donnent à voir la rencontre entre les héritages anglais et les exigences du modèle dramatique français, dont l'importance pour les dramaturges de la Restauration a déjà été évoquée plus haut (*cf. supra* p. 402-406). Davenant adapte les intrigues de deux pièces de Shakespeare, *Measure for Measure* et *Much Ado About Nothing*, mais utilise justement l'intrigue supplémentaire fournie par les amours de Beatrice et Benedick pour renforcer la cohérence de sa pièce. L'inclusion de scènes entre Beatrice et Benedick lui permet de réduire au maximum les passages ribauds mettant en scène Lucio, Mistress Overdone et Pompey. Le lieu de la maison close dans lequel se déroule la plupart de ces scènes n'apparaît pas dans l'adaptation de Davenant ; et les personnages de Mistress Overdone et Pompey y sont tout bonnement effacés. Benedick et Beatrice sont greffés sur *Measure for Measure*, Benedick devenant le frère d'Angelo et Beatrice étant présentée comme une « grande héritière » du royaume dans les *dramatis personae.* L'adaptation de Davenant tend donc vers davantage d'unité d'action et de lieu, ainsi que de cohérence de ton. Davenant semble ainsi répondre aux

[238] *Ibid*., p. 25-26.

[239] Dryden, *An Evening's Love, or, the Mock Astrologer*, 5.1, p. 77.

[240] Dans sa théorisation du transfert culturel à travers l'exemple franco-allemand, Michel Espagne met l'accent sur la démarcation par rapport aux traditions antérieures d'emprunts. Il me semble qu'au contraire, les comédies du corpus sont les héritières de pratiques d'emprunt déjà en vogue à la Renaissance, comme l'a montré l'étude de la rhétorique d'appropriation présente dans les paratextes. Michel Espagne et Gérard Noiriel, « Transferts culturels : l'exemple franco-allemand. Entretien avec Michel Espagne », *Genèses*, 8 (1992) : p. 147.

exigences de régularité et de bienséance introduites par les théoriciens et commentateurs français d'Aristote alors même qu'il adapte des sources anglaises. Davenant se livre à une réinterprétation du modèle shakespearien à travers le double prisme du contexte anglais des années 1660 et du modèle classique français, créant ainsi un artefact culturel hybride.

Ainsi, les pièces du corpus portent des traces visibles d'hybridité qui dénotent le processus de transfert culturel dont elles sont le résultat. Mais la circulation de motifs identifiée à travers l'étude de l'hybridité des comédies ne se limite pas à un échange bilatéral. Elle s'inscrit dans un processus plus large de circulations de motifs et de structures à l'échelle européenne, qui participe au développement d'une tradition dramatique pan-européenne.

2. Le fait religieux, motif privilégié et vecteur de circulations européennes

La plupart des éléments qui circulent au sein du corpus sont des types, des schémas ou des structures qui ont en réalité une longue histoire européenne. Même les exemples cités précédemment ne peuvent se réduire à un échange clairement circonscrit entre deux cultures. Si le thème de l'honneur approprié par *An Evening's Love* provient bien de la *comedia*, il est aussi médié par les adaptations françaises de la pièce de Calderón, en particulier *Le Feint astrologue* de Thomas Corneille, à laquelle Dryden emprunte non seulement la structure en cinq actes (plutôt qu'en trois journées dans le texte de Calderón), mais aussi un certain nombre d'éléments linguistiques[241]. *Le Feint astrologue* et *Ibrahim ou l'illustre Bassa* (le texte original et/ou la traduction par Henry Cogan publiée en 1652) semblent être les sources principales utilisées dans *An Evening's Love*, qui n'entretient quasiment pas de lien structurel ou linguistique avec *El astrólogo fingido*, à tel point qu'il n'est pas certain que Dryden ait eu le texte espagnol entre les mains. Pourtant, c'est bien la culture espagnole qui vient visiblement se mêler aux usages dramatiques anglais pour créer un artefact culturel inédit dans les exemples qui ont été analysés plus haut. Les sources françaises font ainsi figure de médiatrices de la culture espagnole : c'est à travers l'adaptation de *comedias* par des auteurs français que ces dernières parviennent en Angleterre et s'inscrivent dans un régime de transferts culturels anglo-espagnols. Les traces d'hybridité identifiées dans *An Evening's Love* sont avant tout en lien avec la culture espagnole et la médiation par la France n'y est pas véritablement visible. La relation avec la culture française semble ici passer par la circulation de motifs et structures qui ne prennent pas nécessairement leur source en France mais sont transposés d'une aire culturelle à

[241] Allen, « The Sources of Dryden's The Mock Astrologer », p. 260-261.

l'autre, réinvestis par les représentations et préoccupations des cultures qui s'en saisissent. Dans certains cas, ces circulations répétées au sein du réseau culturel européen mènent à une dilution de la charge culturelle originelle de ces motifs au profit d'une schématisation qui favorise leur adaptation à un contexte culturel différent, et donc leur circulation. Ces motifs deviennent alors des éléments constitutifs d'une tradition dramatique européenne en construction. Mais encore une fois, ce processus de schématisation est empreint d'ambivalence. S'il participe à la construction d'une tradition dramatique à l'échelle européenne en facilitant la circulation de certains éléments d'une culture à l'autre, il peut aussi favoriser la représentation de stéréotypes nationaux, comme il a été vu avec la figure des *dons* dans *An Evening's Love*. Ce processus de construction devient alors aussi processus de déconstruction, qui fige l'étranger et pousse à rire de lui, réaffirmant ainsi les distinctions nationales.

Dans ses travaux de littérature comparée sur les théâtres italien et anglais du XVIe siècle, Louise George Clubb développe l'idée d'une relation entre les théâtres anglais et italien renaissants fondée sur la circulation de ce qu'elle nomme des « theatergrams », que l'on pourrait traduire en français par « théâtrogrammes », définis ainsi :

> [A] modular theatrical unit or microstructure that, by "fission and fusion" [...], is transformed and combined with other modules in myriad ways. Types of modular units include character, character relationships, actions, dialogues, themes, topoi, gestures, moves, stage places, props, linguistic units, and more. Theatergrams can pertain to dramatic concepts, such as plot, and also to the physical and embodied stage[242].

Pour Clubb, les théâtres anglais et italien de la Renaissance sont liés culturellement et intellectuellement. Elle admet cependant ne pas toujours pouvoir retracer les contacts spécifiques qui ont permis de forger ces liens. Son étude des « théâtrogrammes » ne vise pas à remonter aux origines des contacts initiaux entre les cultures anglaise et italienne mais à identifier les traces permettant de replacer les œuvres dramatiques étudiées dans un contexte international[243]. Il me semble que la théorie de Clubb peut s'étendre à l'échelle européenne et aux circulations entre l'Angleterre, l'Espagne, la France et l'Italie étudiées dans ce travail. Il ne s'agira pas ici d'entreprendre la tâche herculéenne de retracer le cheminement européen de l'ensemble des « théâtrogrammes » identifiables dans le corpus mais, à travers des exemples précis, d'étudier le rôle joué par le fait religieux et les sujets qui en sont tirés dans ces circulations. À la fois motif privilégié et vecteur de circulations, le fait religieux apparaît comme

[242] Louise George Clubb, *Renaissance Theatergrams: from Italy to England* (Pise : Edizioni ETS, 2024), p. 11.
[243] Louise George Clubb, « How Do We Know When Worlds Meet? » dans *Shakespeare and Renaissance Literary Theories. Anglo-Italian Transactions*, dir. Michele Marrapodi (Farnham : Ashgate, 2011), p. 281.

l'un des éléments incontournables de la culture dramatique européenne de la première modernité.

a. Circulation et réinvestissement de motifs religieux

Le corpus présente de nombreux exemples de motifs religieux hérités de circulations européennes qui se voient investis d'un sens particulier une fois entre les mains des dramaturges anglais. Le point d'origine d'une partie de ces motifs est difficile à identifier et leur circulation au sein du réseau culturel européen n'est visible qu'à travers des saillies ponctuelles dans des œuvres issues de cultures et d'époques diverses. Deux motifs, si ce n'est mythes, s'avèrent cependant particulièrement identifiables : celui de Don Juan et celui de Tartuffe.

Le mythe de Don Juan est sans-doute l'exemple le plus concret de la circulation d'un motif à travers l'Europe de la première modernité. Né en Espagne sous la plume de Tirso de Molina dans *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (*c.* 1620, publiée en 1630), le mythe de Don Juan s'exporte vers l'Italie autour de 1650 à travers les comédies d'Andrea Cicognini et Onofrio Giliberto, puis vers la France par la médiation des comédiens italiens qui donnent une série de représentations d'un « Festin de pierre » bouffon et spectaculaire au Petit Bourbon en 1658[244]. Les dramaturges français se saisissent alors du sujet et donnent naissance à trois tragicomédies, *Le Festin de pierre ou le fils criminel* (1659) de Dorimond, rebaptisée *Le Festin de pierre ou l'athée foudroyé* pour la scène parisienne, *Le Festin de Pierre ou le fils criminel* (1660) de Villiers, plagiée sur la précédente, et *Le Nouveau Festin de Pierre, ou l'athée foudroyé* (1670) de Rosimond. Entre-temps est également créée la comédie de Molière, *Le Festin de Pierre*, donnée à partir du 15 février 1665 mais publiée pour la première fois en 1682[245]. C'est à travers les adaptations françaises, principalement la version de Rosimond et les échos du scandale provoqué par *Le Festin de Pierre* de Molière, que le mythe parvient en Angleterre. *The Libertine* de Shadwell est le *locus* d'une rencontre entre divers héritages culturels (voir annexe 2 p. 489) et pratiques sociales. Comme Tirso de Molina avant lui, Shadwell emploie le personnage de Don Juan pour faire la satire des mœurs dissolues de la haute société de son temps[246]. Mais la satire qu'il déploie se concentre sur la figure typiquement anglaise du *rake*, qui émerge à la Restauration (*cf. supra* p. 124). Il associe également Don John à la tradition

[244] Molière, *Le Festin de Pierre [Don Juan]* dans *Œuvres complètes*, dir. Georges Forestier et Claude Bourqui, vol. II, Pléiade (Paris : Gallimard, 2010), p. 1621-1622.

[245] *Ibid*., p. 1642-1643.

[246] Pour une analyse de la visée satirique de la *comedia* de Tirso de Molina, voir Charles Vincent Aubrun, « Le Don Juan de Tirso de Molina. Essai d'interprétation », *Bulletin hispanique*, 59.1 (1957) : p. 29.

jonsonienne des humeurs, qui anglicise encore d'avantage le personnage[247]. Don John incarne une tradition européenne du libertinage qui, sous la plume de Shadwell comme de nombre d'auteurs de la Restauration, est explicitement liée à la pensée de Hobbes (*cf. supra* p. 121-124). La dimension spectaculaire de la pièce, enfin, fait se rencontrer diverses influences. Shadwell exploite au mieux les potentialités offertes par les machines de Dorset Garden, pour lesquelles les architectes anglais s'étaient inspirés du savoir-faire continental. Il emploie toutefois aussi des artifices traditionnels du théâtre anglais, comme la trappe qui avale Don John à la fin de la pièce. La scène de tempête qui ouvre l'acte 3, également présente dans les pièces de Rosimond et Molière, fait écho à la version opératique créée par Shadwell l'année précédente de *The Tempest, or The Enchanted Island* (1667, publiée en 1670), adaptation de la pièce de Shakespeare par Dryden et Davenant :

> Aux hypotextes extérieurs au corpus dramatique de Shadwell dont *The Libertine* conserve la trace s'ajoute un hypotexte endogène, *The Tempest ; or The Enchanted Island*. Créé l'année précédente, en 1674, ce *semi-opera* spectaculaire, adapté de la pièce de Shakespeare, connaît un grand succès au Dorset Garden, conçu pour le théâtre de machines. Shadwell recycle le motif – et probablement le décor – du naufrage dont il a déjà éprouvé l'efficacité spectaculaire. Au cœur de *The Libertine*, la scène de tempête fait ainsi dialoguer Shadwell, Shakespeare, Molière et Rosimond[248].

Divers interludes comiques tirés des jeux de scène italiens contribuent aussi au spectacle sur scène :

> À ces éléments spectaculaires s'ajoutent encore les bouffonneries héritées des comédiens italiens ; deux insertions musicales : une contre-sérénade à l'acte I et une parodie d'hymne au mariage célébrant le libertinage de mœurs à l'acte II ; ainsi qu'un divertissement anti-pastoral mêlant chant, musique et danse, dans lequel des bergers menacent de castrer Jacomo à l'acte IV[249].

The Libertine apparaît donc comme le résultat d'un transfert culturel complexe, qui fait se rencontrer différents textes, pratiques scéniques, discours satiriques et courants philosophiques européens. Mais si *The Libertine* fait bien figure d'artefact culturel hybride, elle s'inscrit aussi dans un processus de circulation plus large. La pièce de Shadwell apparaît comme une étape dans le cheminement européen d'un mythe protéen qui se voit continuellement réécrit et

[247] Florence March, « De Don Juan à Don John : *The Libertine* (1675) de Shadwell, contribution anglaise à un mythe européen » dans *Le théâtre classique français en Europe : transferts, traductions, adaptations (XVIIe-XVIIIe siècles)*, dir. Tristan Alonge et Florence March, avec la collaboration de Christian Belin et Luc Borot, La République des Lettres (Paris : Hermann, 2026, à paraître).
[248] *Ibid*.
[249] *Ibid*.

réinterprété à partir du XVIIe siècle, devenant ainsi un récit fondateur de la culture littéraire et dramatique européenne.

Les circulations du mythe de Don Juan ouvrent donc vers la perspective d'une culture dramatique européenne. Mais l'identité particulièrement forte du mythe permet d'identifier relativement aisément son passage d'une culture à l'autre et les phénomènes d'hybridation qui en découlent. En ce sens, il fait figure d'exception dans le paysage dramatique européen. Le seul exemple qui s'en rapproche dans le corpus est celui du *Tartuffe* de Molière, dont diverses adaptations sur la scène anglaise ont été identifiées : *Tartuffe, or the French Puritan* (1670) de Medbourne bien sûr, mais aussi *The Non-Juror* (1717, publiée en 1718) de Colley Cibber, qui transforme Tartuffe en ecclésiastique anglican refusant de jurer allégeance à Guillaume III/II, ou *The Hypocrite* (1768, publiée en 1769) d'Isaac Bickerstaffe, dans laquelle Tartuffe devient méthodiste. Ces adaptations successives – les deux dernières médiées par les adaptations anglaises qui les précèdent – montrent toute la plasticité de la figure de Tartuffe, qui est réinterprétée au prisme de différentes problématiques religieuses anglaises au fil des XVIIe et XVIIIe siècles[250]. Cette pratique s'étend même jusqu'à une période bien plus récente, puisqu'en 2019, Tartuffe est transformé en musulman habitant à Birmingham dans l'adaptation d'Anil Gupta et Richard Pinto créée à Stratford-upon-Avon pour la Royal Shakespeare Company. Mais si ces adaptations sont clairement identifiées comme des réécritures de la pièce de Molière, la figure de Tartuffe et les motifs dramatiques qui lui sont associés trouvent d'autres expressions sur la scène comique de la Restauration. Pour André de Mandach et William Moseley Kerby, qui font partie des premiers à s'être intéressés aux circulations moliéresques en Angleterre, le personnage de Lady Cockwood dans *She Would if She Could* (1668) de George Etherege est une version féminine de Tartuffe, Etherege ayant pu voir une représentation de la pièce au cours d'un séjour à Paris[251]. Une autre hypothèse qui pourrait expliquer ces échos entre les pièces d'Etherege et de Molière est celle du bruit causé par le scandale du *Tartuffe*. Ce dernier traverse la Manche en étant rapporté par des voyageurs ou dans des correspondances et devient un sujet de conversation dans les salons londoniens où Etherege aurait donc pu entendre parler de la pièce. Dryden fait d'ailleurs référence à la querelle du *Tartuffe* dans l'épître dédicatoire de *The*

[250] Pour une analyse de l'insertion de ces pièces dans les débats contemporains, voir Streete, *Apocalypse and Anti-Catholicism in Seventeenth-Century English Drama*, p. 251 ; Pierre Labrune, « Le siècle des jargons : le "*cant*" dans les querelles religieuses, politiques et esthétiques en Angleterre 1740-1824 » (Thèse de doctorat, Sorbonne université, 2019), p. 148-153.

[251] André De Mandach, *Molière et la comédie de mœurs en Angleterre (1660-1668) : essai de littérature comparée* (Neuchâtel : À la Baconnière, 1946), p. 55 ; William Moseley Kerby, *Molière and the Restoration Comedy in England* (Londres : M.A., 1907), p. 28.

Kind Keeper, or, Mr. Limberham (1680)[252]. De même, pour Kerby comme pour Dudley Howe Miles, le délai avant l'apparition sur scène du personnage dont le nom figure dans le titre ou le sous-titre qui se retrouve dans *The Man of Mode, or, Sir Fopling Flutter* (1676) d'Etherege et dans *Sir Courtly Nice* est hérité du *Tartuffe* de Molière[253]. Mais Miles lui-même admet qu'il s'agit ici d'« incidents isolés[254] » qui ne prouvent pas qu'ait eu lieu un réel processus d'adaptation des sources moliéresques ou, selon les termes employés dans la présente thèse, de transfert culturel. Les similarités relevées par ces trois critiques entre le *Tartuffe* de Molière et certains traits de comédies de la Restauration semblent en réalité s'inscrire dans le processus de circulations de « théâtrogrammes » au sein d'un réseau culturel européen théorisé par Clubb et Küpper. Le motif du dévot (ou de la dévote) hypocrite et le retardement de l'entrée en scène du personnage qui donne son nom au (sous-)titre font figure de « théâtrogrammes » dont la généricité ne permet pas d'identifier l'origine précise. Dans une certaine mesure, ces deux « théâtrogrammes » sont tellement simplifiés qu'ils perdent toute charge culturelle nationale et deviennent à la place des unités caractéristiques d'une tradition dramatique européenne.

Le motif de l'hypocrisie religieuse tel qu'il apparaît dans le corpus concentre différents « théâtrogrammes » : le *topos* du moine ventripotent et, plus largement, du *barrel belly* ; de l'ecclésiastique entremetteur ; de la religieuse amoureuse ; ou encore du *cant* et de tous les schémas linguistiques qui lui sont associés (notamment la casuistique et l'emploi à outrance de locutions latines). La présence ponctuelle de ces « théâtrogrammes » dans des œuvres littéraires issues de diverses cultures européennes peut se lire comme la trace de leur circulation au sein du réseau culturel européen. Le *topos* du *barrel belly* présent dans *The Spanish Fryar* constitue peut-être l'exemple le plus parlant de ce mode de circulation. Il apparaît déjà dans le poème *Das Narrenschiff* (1494) de Sebastian Brandt, qui circule largement en Europe : il est rapidement traduit en latin, en hollandais, en français et en anglais, sans compter les imitations qui contribuent aussi à sa diffusion[255]. C'est le prêtre Alexander Barclay qui effectue la première traduction anglaise, publiée en 1509 et de nouveau en 1517 sous le titre *The Ship of Fools*. Le livre décrit à plusieurs reprises les chrétiens hypocrites comme étant plus intéressés par le fait

[252] « The same Fortune once happen'd to *Moliere*, on the occasion of his *Tartuffe*; which notwithstanding afterwards has seen the light, in a Country more Bigot than ours, and is accounted amongst the best Pieces of that Poet ». John Dryden, *The Kind Keeper, or, Mr. Limberham* (Londres : Printed for R. Bentley, and M. Magnes, in Russel-street in Covent-Garden, 1680), épître dédicatoire.

[253] Kerby, *Molière and the Restoration Comedy in England*, p. 25 ; Dudley Howe Miles, *The Influence of Molière on Restoration Comedy* (New York : Columbia University Press, 1910), p. 119. J'évite à dessein l'expression « personnage éponyme » car dans *The Man of Mode*, toute la question est justement de savoir si le titre renvoie au *fop* Sir Fopling ou au *wit* Dorimant.

[254] « isolated incidents » Miles, *The Influence of Molière on Restoration Comedy*, p. 119.

[255] Thomas Hill Jamieson, dir., « Introduction » dans *The Ship of Fools*, trad. Alexander Barclay, vol. I (Édimbourg : Paterson, 1874), p. ix.

de nourrir leurs appétits terrestres plutôt que leur âme : « It is great shame to take more hede/To fede thy foule wombe: than thy soule to fede[256] ». L'image du ventre (« wombe » dans la traduction de Barclay) occupe une place centrale dans ces descriptions : elle n'apparaît pas moins de onze fois dans l'œuvre. Sans surprise, le passage réservé à la satire des ecclésiastiques inclut le *topos* du *barrel belly* :

> O holy orders of Menkes and of Freres
> And of all other sortes of religion
> Your straytnes hath decayed of late yeres
> The true and perfite rule of you is done
> Fewe kepyth truly theyr right profession
> In inwarde vesture, dyet, worde, or dede
> Theyr chefe stody is theyr wretchyd wombe to fede[257]

Déjà dans *Das Narrenschiff*, le *topos* du *barrel belly* apparaît comme un motif satirique protéen, qui peut tout aussi bien viser l'ensemble des chrétiens qu'uniquement les ecclésiastiques. La



Figure 13 : Pieter Brueghel l'Ancien, Le Combat de Carnaval et Carême*, huile sur panneau de bois, 1559, Kunsthistorisches Museum, Vienne*

[256] Sebastian Brandt, « Of folys that kepe nat the holy daye » dans *The Ship of Fools*, dir. Thomas Hill Jamieson, trad. Alexander Barclay, vol. II (Édimbourg : Paterson, 1874), p. 177.
[257] « Of the abusion of the Spiritual », *Ibid*., p. 61.

déformation physique constitue le signe d'une corruption spirituelle qui peut toucher tous les croyants, y compris ceux qui prennent les ordres. *Das Narrenschiff* contient en germe les variations ultérieures sur le *topos* du *barrel belly* : signe de corruption tantôt morale, tantôt spirituelle, celui-ci se fait le vecteur de différentes entreprises comiques qui peuvent aller de la représentation d'un serviteur bouffon à la satire anticléricale virulente.

À la double dimension morale et spirituelle du *barrel belly* vient s'ajouter une certaine ambivalence confessionnelle dès le XVIe siècle. Le tableau de Pieter Brueghel l'Ancien, *Le Combat de Carnaval et Carême* (1559), représente la lutte symbolique entre les forces joyeuses de mardi gras et l'austérité du mercredi des Cendres[258]. Dans le contexte des guerres de religion, ce tableau a parfois été interprété comme l'affrontement entre le protestantisme, qui n'impose généralement pas le Carême, et le catholicisme, pour lequel il constitue un temps liturgique important. Ainsi, ce n'est pas le catholicisme que représente l'allégorie bedonnante du carnaval, montée sur son tonneau, mais bien le protestantisme. De même, la figure sévère du Carême ne reflète pas l'austérité souvent associée aux puritains, mais celle du catholicisme et du jeûne qu'il préconise.

Au théâtre, ce *topos* se retrouve dans la *commedia dell'arte* à travers le masque de Pulcinella (ou Polichinelle), qui apparaît en Italie à la fin du XVIe siècle et est repris en France au second XVIIe siècle d'abord par le truchement de l'acteur napolitain Michelangelo Fracanzani (ou Fracanzano), puis sous la forme d'une marionnette[259]. La marionnette Polichinelle circule aussi en Angleterre, où elle se transforme pour devenir le Punch de *Punch & Judy* au XVIIIe siècle. Pulcinella, Polichinelle ou encore Punch sont tous caractérisés par le même hédonisme associé à la figure du Malin et représenté par leur ventre protubérant[260].

En Angleterre, le *topos* du *barrel belly* est repris dans les tracts de Martin Marprelate, puis dans la réponse de l'Église d'Angleterre, qui passe à la fois par des tracts et par des pièces satiriques. Dans le premier de ces tracts, Marprelate s'attaque à John Udall, membre du clergé de l'Église d'Angleterre, en le décrivant de la façon suivante : « And art not thou a monstrous atheist, a belly God, a carnal wicked wretch, and what not?[261] ». Devenu ventre religieux, le *barrel belly* est imprégné d'une charge satirique religieuse protéenne, visant tour à tour les

[258] Sophie Duval et Marc Martinez, *La satire : littératures française et anglaise* (Paris : Armand Colin, 2000), p. 30.

[259] Antonio Fava, « Official recognition of Pulcinella: The one who saved the Commedia from extinction by securing its continuity to the present day » dans *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, dir. Judith Chaffee et Olly Crick (Londres et New-York : Routledge, 2015), p. 109.

[260] « Pulcinella », *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, 2016, en ligne, 17 juill. 2025. https://wepa.unima.org/fr/pulcinella/.

[261] « The Epistle » dans Joseph L. Black, *The Martin Marprelate Tracts. A Modernized and Annotated Edition* (Cambridge : Cambridge University Press, 2008), p. 32.



Figure 14 : Nicolas Bonnart, Polichinelle*, estampe, c. 1680, Musée Carnavalet, Paris*

clercs de l'Église d'Angleterre, en particulier l'épiscopat, et les puritains. La Réforme et les querelles qui s'en suivent jouent ainsi un rôle essentiel dans le développement du *barrel belly* comme motif de satire religieuse en Angleterre. Sur scène, le *topos* du *barrel belly* oscille aussi entre satire morale et satire religieuse. Le personnage de Falstaff est l'un des plus célèbres représentants du *barrel belly* :

> PRINCE HARRY. [...] There is a devil haunts thee in the likeness of an old fat man; a tun of man is thy companion. Why dost thou converse with that trunk of humours, that bolting-hutch of beastliness, that swollen parcel of dropsies, that huge bombard of sack, that stuffed cloak-bag of guts, that roasted

> Manningtree ox with the pudding in his belly, that reverend Vice, that grey Iniquity, that father Ruffian, that Vanity in Years[262]?

La mention de la figure médiévale du Vice suggère une filiation entre le *barrel belly* et cette dernière, dont certaines des incarnations comiques plus tardives se rapprochent de figures comme Falstaff, Frère Dominic ou Polichinelle. Le personnage de Falstaff se situe à la croisée des représentations morale et religieuse du *barrel belly* : généralement considéré comme une



Figure 15 : Page de titre de l'édition de 1625 de A Game at Chess *de Middleton, Early English Books Online, © 2019 Proquest*

figure de corruption morale, il a parfois été interprété comme une incarnation sur scène du martyr Lollard Sir John Oldcastle[263]. Le fou noir (« black bishop » en anglais) de *A Game at Chess*, enfin, est l'une des incarnations anglaises majeures du *barrel belly* dans sa dimension

[262] William Shakespeare, *The History of Henry the Fourth* dans *The Norton Shakespeare*, dir. Stephen Greenblatt *et al.* (New-York et Londres : W. W. Norton & Company, 1997), 2.5.407-414.

[263] Kristen Poole, *Radical Religion from Shakespeare to Milton: Figures of Nonconformity in Early Modern England* (Cambridge : Cambridge University Press, 2000), p. 15.

clairement religieuse. Dans « l'allégorie théologico-politico-morale[264] » développée par la pièce, il représente le père général des jésuites allié des Espagnols (et des forces du mal) qui tente de convertir les Anglais à sa foi viciée. À la même époque est donnée *The Spanish Curate* (1622, publiée en 1647), attribuée à John Fletcher et Philip Massinger et elle-même adaptée d'un roman espagnol traduit en anglais en 1622 par Leonard Digges sous le nom de *Gerardo, the Unfortunate Spaniard*[265]. La pièce fut reprise à la Restauration[266] et sa construction en deux intrigues, l'une sérieuse et l'autre plus légère, est susceptible d'avoir inspiré *The Spanish Fryar*[267], d'autant plus que l'intrigue comique suit un certain Leandro qui fait appel à l'aide d'un prêtre véreux, Lopez, et de son sacristain pour séduire la femme d'un avocat avaricieux[268]. Lopez y est décrit comme arborant un « pigbelly[269] », le plaçant fermement dans la tradition du ventre religieux.

Le personnage de Frère Dominic entretient donc des liens avec de nombreuses figures de la littérature (et, plus largement, de la culture) européenne. De plus, il suit de près le Père Andrew de *The Pilgrim/Le Pèlerin*, dont Dryden tire l'intrigue comique de *The Spanish Fryar*. Comme Dominic, Andrew est un frère dominicain au visage rougeaud, sensible à l'argument pécuniaire comme à la bonne chère :

> He had learn'd in *Italy*, that those *Fryers* who resist the Devil would be tempted with Mony; he mention'd this in the Morning to his Host, who told him, That he did very well know that worthy Chaplain, and that he would bring him to dine with him, if he desired it. To begin that way with a *Monk* is to hold the right course; the Match is concluded, the Dinner's ready, and the Reverend Father comes with a fresh-coloured face, like a good *Jacobin* as he was[270].

---

[264] Clotilde Thouret, « Pouvoirs de l'allégorie. Le scandale de *A Game at Chess* de Thomas Middleton (1624) », *Fabula / Les colloques*, « Théâtre et scandale (I) » (2018) : en ligne, 16 juill. 2025. https://www.fabula.org/colloques/document5876.php.

[265] Francis Beaumont et John Fletcher, *Beaumont and Fletcher*, dir. John St Loe Strachey, vol. 2 (Londres : T. F. Unwin, 1893), p. 210.

[266] Le journal de Pepys l'atteste : il voit la pièce une première fois le 16 mars 1661, puis de nouveau le 1er janvier 1662, et encore une fois le 17 mai 1669. La pièce est également adaptée à la fin du dix-septième siècle par James Drake, qui fusionne *The Spanish Curate* et *Wit Without Money* (*c.* 1614, publiée en 1639), également de Fletcher, pour créer *The Sham-Lawyer* (1697). Pepys, *Diary of Samuel Pepys* ; Hughes, *English Drama, 1660-1700*, p. 389-390.

[267] John Dryden, *The Works of John Dryden, Vol. 14: Plays; The Kind Keeper; The Spanish Fryar; The Duke of Guise; The Vindication of the Duke of Guise*, dir. Alan Roper et Vinton A. Dearing (Berkeley : University of California Press, 2015), en ligne, 18 avr. 2022. DOI : 10.1093/actrade/9780520075610.book.1.

[268] Notons également que plusieurs noms de personnages dans *The Spanish Curate* font écho au nom de personnages de pièces du corpus restreint et étendu : Jacinta (*An Evening's Love, or, The Mock Astrologer*), Ascanio (*The Assignation*), Violante (*Sir Courtly Nice*).

[269] Francis Beaumont et John Flectcher, *The Spanish Curate* dans *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*, dir. Fredson Bowers, vol. X (Cambridge : Cambridge University Press, 1996), 2.1.53.

[270] P. Belon, *The pilgrim, a pleasant piece of gallantry / written in french by M. S. Bremond; translated into English by P. Belon* (Londres : Printed for R. Bentley, and M. Magnes, in Russel-street in Covent-Garden, near the Piazza's, 1680), p. 51-52.

Mais les descriptions physiques de Dominic et la façon dont il est incarné par Anthony Leigh l'inscrivent dans une tradition comique plus large, retracée ici à travers l'étude du *topos* du *barrel belly*. Frère Dominic n'est pas seulement le produit d'un transfert culturel franco-anglais. Il est le résultat de la circulation de motifs, ou « théâtrogrammes » dans le contexte dramatique, à l'échelle européenne et de leur continuelle réinterprétation au sein de différentes aires culturelles nationales.

b. Des circulations qui viennent nourrir le sujet religieux

Ainsi, les « théâtrogrammes » religieux (ou, dans le cas du *barrel belly*, religio-moral) du corpus apparaissent comme des motifs privilégiés de circulation au sein du réseau culturel européen de la première modernité. Leur relative simplicité, ainsi que la culture et la foi chrétiennes partagées par la majorité de la population en font des motifs particulièrement adaptables aux différents contextes nationaux européens. Mais les « théâtrogrammes » religieux ne sont pas les seuls motifs circulant au sein du réseau culturel européen qui soient identifiables dans le corpus. D'autres « théâtrogrammes » qui ne sont pas nécessairement de nature religieuse sont adaptés par les dramaturges du corpus pour venir nourrir le sujet religieux, faisant aussi de ce dernier un vecteur de circulations européennes.

Dans *The Spanish Fryar*, Dryden emprunte des mécaniques comiques à plusieurs pièces de Molière afin d'étoffer la dimension farcesque de Frère Dominic. Comme Frère Dominic, le Père Andrew du *Pèlerin* fait semblant de refuser les cinquante pistoles supplémentaires que lui offre Camille/Lorenzo :

> [H]e put it in his Pocket in the room of fifty Pistols which he took from thence, which the good Father was scrupulous to take, saying, that in Conscience he could not, and that at the most he would have but half, because he had done but half what he had promised. Yet at last, to oblige so generous a Pilgrim he was perswaded to take the whole, desiring him not to spare him in any thing that he should have occasion for him, and upon that he went his way[271].

Mais la scène dans laquelle Frère Dominic prétend refuser l'argent est bien plus développée que dans la nouvelle de Brémond :

> Dom. Nay, if you talk of Peaching, I'll peach first, and see whose Oath will be believ'd; I'll trounce you for offering to corrupt my Honesty, and bribe my Conscience: you shall be summon'd by an host of Paratours; you shall be sentenc'd in the Spiritual Court; you shall be excommunicated; you shall be

[271] *Ibid*., p. 64.

outlaw'd; —and—

Here *Lorenzo* takes a Purse, and plaies with it, and, at last, lets the Purse fall chinking on the ground; which the Fryar eyes.

In another tone. I say a man might doe this now, if he were maliciously dispos'd, and had a mind to bring matters to extremity; but, considering that you are my Friend, a Person of Honour, and a worthy good charitable Man, I wou'd rather dye a thousand deaths then disoblige you.

Lorenzo takes up the Purse, and poures it into the *Frya'*s sleeve[272].

Dryden vient calquer un « théâtrogramme » de farce sur un épisode comique déjà présent dans *Le Pèlerin*, l'adaptant ainsi à la scène et démultipliant sa portée comique. La scène présente une ressemblance troublante avec *Le Médecin malgré lui*, dans laquelle Sganarelle, déguisé en médecin, se laisse convaincre de façon assez similaire par Léandre, lequel lui demande son aide dans ses amours :

SGANARELLE, *Paraissant en colère* : Pour qui me prenez-vous ? comment oser vous adresser à moi, pour vous servir dans votre amour, et vouloir ravaler la Dignité de Médecin, à des Emplois de cette nature ?

LÉANDRE : Monsieur, ne faites point de bruit.

SGANARELLE*, en le faisant reculer* : J'en veux faire moi, vous êtes un Impertinent.

LÉANDRE : Eh ! Monsieur doucement.

SGANARELLE : Un malavisé.

LÉANDRE : De grâce.

SGANARELLE : Je vous apprendrai que je ne suis point Homme à cela : et que c'est une insolence extrême…

LÉANDRE*, tirant une bourse qu'il lui donne* : Monsieur.

SGANARELLE, *tenant la Bourse* : De vouloir m'employer… je ne parle pas pour vous : car vous êtes honnête Homme, et je serais ravi de vous rendre service. Mais il y a de certains Impertinents au Monde, qui viennent prendre les Gens pour ce qu'ils ne sont pas : et je vous avoue que cela me met en colère[273].

Dryden semble s'inspirer de la mécanique comique à l'œuvre chez Molière, à savoir le changement de ton provoqué par la vue de l'argent, afin d'étoffer une dimension comique déjà présente dans *Le Pèlerin*. Il ne s'agit pas d'un incident isolé. Dryden calque aussi le jeu de déguisements déjà présent dans *Le Pèlerin* (Père Andrew prête une tenue de novice à l'amante de Camille pour qu'elle puisse lui rendre visite en prison) sur la structure du *Médecin malgré lui* (Léandre se déguise en médecin pour pénétrer chez son amante, comme Lorenzo se déguise

[272] Dryden, *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery*, 4.1, p. 45-46.

[273] Molière, *Le Médecin malgré lui* dans *Œuvres complètes*, dir. Georges Forestier et Claude Bourqui, vol. I, Pléiade (Paris : Gallimard, 2010), 754-755, II, 5.

en frère pour entrer chez Elvira). Ainsi, le sujet religieux motive l'emprunt de structures comiques à tendance farcesque. Probablement facilitée par l'association explicite entre médecine et religion qui a cours à l'époque en Angleterre (*cf. supra* p. 234-236), la circulation de mécaniques comiques présentes dans *Le Médecin malgré lui* vient nourrir le sujet religieux, le tirant clairement du côté de la farce. Comme le soulignent Lise Michel et Claude Bourqui dans la notice du *Médecin malgré lui,* le jeu scénique du « médecin prétendant refuser d'être payé tout en tendant la main » appartient à la « tradition de la consultation médicale fantaisiste menée par un faux médecin » développée en grande partie par la comédie italienne[274]. En reprenant ce motif et en l'adaptant au sujet religieux, Dryden contribue non seulement à sa circulation au sein du réseau culturel européen, mais aussi au développement de l'association métaphorique entre religion et médecine dans l'Europe de la première modernité. Le sujet religieux apparaît donc comme un vecteur de circulations, lesquelles incitent les dramaturges anglais à s'approprier des « théâtrogrammes » dont l'association au sujet religieux se voit alors renforcée.

Ces exemples soulignent la plasticité intrinsèque des « théâtrogrammes » de farce : unités restreintes et schématiques adaptables à toutes sortes de contextes, ces « théâtrogrammes » circulent d'autant plus librement au sein du réseau culturel européen. Dans la préface *d'An Evening's Love*, Dryden impute d'ailleurs la présence décriée de la farce dans les comédies anglaises des années 1660 à l'influence de la France[275]. Malgré la mauvaise presse dont elle souffre auprès des dramaturges-critiques anglais (*cf. supra* p. 140-142), la farce apparaît comme l'un des éléments phares réunissant les différentes traditions dramatiques nationales au sein d'une même culture européenne. De même, les sources antiques redécouvertes par l'Europe de la première modernité et réappropriées, parfois à des fins nationalistes, constituent un socle commun de références qui facilite les circulations européennes. Les dramaturges élisabéthains et jacobéens, comme leurs homologues d'outre-Manche à la même époque, puisent volontiers leurs sujets dans des sources antiques comme les *Vies Parallèles* de Plutarque, l'œuvre d'Ovide ou le corpus dramatique de Sénèque[276], créant ainsi une parenté entre les deux théâtres nationaux qui peut se concevoir comme un dialogue indirect :

> [L]'exemple de l'adaptation du corpus ovidien montre bien que les échanges d'un pays à l'autre passent par le partage d'un patrimoine littéraire et mythologique commun, que la Renaissance humaniste a

[274] *Ibid*., p. 1470.
[275] Dryden, *An Evening's Love, or, the Mock Astrologer,* préface.
[276] Alban Déléris, « La France au miroir de l'Angleterre : poétiques de l'hybridation dans le théâtre français (1590-1640) » (Thèse de doctorat, Université de Montpellier Paul-Valéry, 2015), p. 119 et p. 129-134.

> contribué à mettre au jour. C'est donc par le biais quelque peu paradoxal de l'Antiquité grecque et romaine que les théâtres anglais et français dialoguent : la mise en jeu de motifs, de formes dramatiques souvent hybrides constituent la matière de cet échange indirect mais qui est parfois à la source de convergences esthétiques inattendues[277].

Jeux de scène farcesques, héritages antiques et motifs religieux semblent donc constituer trois piliers essentiels du répertoire modulaire partagé sur lequel se construit la culture dramatique européenne.

Conclusion

Ainsi, les pièces du corpus font figure de carrefours confessionnels et culturels. Que ce soit à travers les intrigues mises en scène ou leur mode de production, elles donnent à voir une rencontre avec l'« autre » européen qui se place sous le signe de la négociation et d'une forme d'apaisement des oppositions, notamment religieuses, lesquelles, si elles sont toujours visibles en creux, ne représentent plus l'obstacle quasi-insurmontable décrit dans le chapitre précédent. En ce sens, elles actualisent la relation épistémologique entre le théâtre et la cartographie qui a cours à l'époque moderne :

> There are profound epistemological connections between early modern maps and theatre – both of which, in their own way, create physical representations and mental images of the world. This affinity was explicitly acknowledged by early modern cartographers – among them perhaps most famously by Abraham Ortelius, whose highly influential and magnificent atlas – a collection of seventy maps – was published in Antwerp in May 1570 under the title *Theatrum Orbis Terrarum* (A Theatre of the Terrestrial World). Theatre was a mode of display, presenting, narrating – and colourfully and tellingly imaging and imagining – the terrestrial world[278].

En cultivant un *ethos* profondément européen, le corpus participe à la redéfinition de l'espace européen et de la communauté qui l'habite. Leur unité ne repose pas sur les prétentions à l'universalité d'une Église ou sur des échanges purement commerciaux motivés par des intérêts nationaux, mais sur une culture littéraire et dramatique partagée. Si les circulations analysées dans ce chapitre ne sont jamais dénuées de tensions, comme l'a montré l'analyse des paratextes, elles relèvent d'une mise en relation de l'espace européen qui tend à réduire les oppositions

[277] *Ibid*., p. 140.
[278] Pavel Drábek et M. A. Katritzky, « Introduction » dans *Transnational Connections in Early Modern Theatre*, dir. Pavel Drábek et M. A. Katritzky (Manchester : Manchester University Press, 2020), p. 2.

nationales et confessionnelles. En participant à la construction d'un réseau culturel européen, le corpus contribue ainsi à l'établissement d'une communauté culturelle européenne qui anticipe de quelques siècles sa formation institutionnelle. En ce sens, la communauté littéraire et dramatique européenne à laquelle appartiennent les œuvres du corpus et leurs auteurs peut se concevoir comme une redéfinition déconfessionnalisée de l'idéal cosmopolite hérité du catholicisme et reflété dans l'étymologie même du terme (« général, universel »)[279].

Alors que ce type d'échanges culturels a lieu depuis le milieu du XIVe siècle et le développement du mouvement humaniste, il faut attendre le XVIIIe siècle pour que s'installe une réciprocité visible à grande échelle, notamment entre la France et l'Angleterre. La francomanie anglaise se double alors d'une anglomanie française, comme en témoignent par exemple les *Lettres Philosophiques* (1734) de Voltaire[280]. Mais si les échanges littéraires et dramatiques étudiés dans ce travail sont frappés d'une certaine unilatéralité, l'Angleterre de la Restauration, par les liens politiques, culturels et commerciaux qu'elle entretient avec le continent, apparaît comme un terrain d'observation privilégié de ces mouvements de circulations européennes. La nécessité expresse de recréer un corpus au début des années 1660 transforme le théâtre de la Restauration en véritable laboratoire au sein duquel peut s'observer une myriade de processus d'hybridation culturelle et de circulations européennes. Loin d'être un cas isolé, le théâtre de la Restauration et le corpus mettant en scène le fait religieux étudié dans ce travail apparaît comme un moment de mise en relief de ces processus d'échange et de circulation qui caractérisent l'Europe de la première modernité.

[279] Pour une étude des origines chrétiennes et de l'évolution de la notion de « commonwealth » au fil de la première modernité, voir Lockey, *Early Modern Catholics, Royalists, and Cosmopolitans. English Transnationalism and the Christian Commonwealth*.

[280] Stedman, *Cultural Exchange in Seventeenth-Century France and England*, p. 138.

Conclusion de partie

Ainsi, les pièces du corpus se font espaces de débat et de questionnement de différentes conceptions de la communauté nationale anglaise et des relations que celle-ci entretient avec les autres nations européennes. Si elles questionnent plus qu'elles n'affirment, le chapitre 6 a néanmoins montré que les comédies s'orientent vers une conception proto-séculière du lien social qui n'est plus garanti par une foi et une liturgie communes. À la communauté religieuse se substitue une communauté de mœurs au sein de laquelle prime un idéal de modération qui se développe en opposition au radicalisme religieux affiché au cours de l'Interrègne. Bien que cette perspective proto-séculière soit détectable dans le corpus, ce dernier se fait cependant avant tout le miroir déformant de l'instabilité de la communauté nationale, ainsi que de l'ambivalence d'un certain nombre de vecteurs de construction nationale.

Le domaine dans lequel le corpus fait preuve d'un positionnement affirmé est celui des relations aux autres pays européens. Les pièces se caractérisent par ce que j'appelle un *ethos* européen : ouvertes vers le continent, elles favorisent une relation à l'étranger qui, si elle entretient dans une certaine mesure les oppositions nationales et confessionnelles, tend aussi à les réduire. En ce sens, elles participent à la définition de l'Europe comme société selon la définition de Claude Lévi-Strauss :

> Une société est faite d'individus et de groupes qui communiquent entre eux. Cependant, la présence ou l'absence de communication ne saurait être définie de manière absolue. La communication ne cesse pas aux frontières de la société. Plutôt que de frontières rigides, il s'agit de seuils, marqués par un affaiblissement ou une déformation de la communication, et où, sans disparaître, celle-ci passe par un niveau minimum. Cette situation est suffisamment significative pour que la population (au-dehors comme au-dedans) en prenne conscience. La délimitation d'une société n'implique pourtant pas que cette conscience soit claire, condition réalisée seulement dans des cas de précision et de stabilité suffisantes[281].

L'autoréflexivité visible dans les paratextes et certains motifs métathéâtraux montre que les dramaturges ont bien conscience des relations qu'ils entretiennent avec les autres cultures et nations européennes. Cela suggère une certaine stabilité de ces échanges et, par conséquent, de l'Europe comme société ou communauté. Si ces relations ne vont pas sans poser problème, les comédies semblent avant tout s'inscrire dans une démarche diplomatique qui permet un apaisement des tensions entourant le fait religieux. Ce dernier devient lui-même vecteur de construction culturelle européenne, le christianisme faisant figure de référence et de préoccupation partagée par la vaste majorité des Européens, ce qui favorise la circulation des motifs qui lui sont associés. Ainsi, les comédies mettent en scène une négociation des tensions

[281] Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* (Paris : Plon, 1958), p. 266.

entre nationalisme et européanisme qui animent la période. Elles développent un sens des relations internationales dans lequel les affinités littéraires semblent prévaloir sur les affinités confessionnelles, participant à la construction d'un réseau culturel qui dépasse les frontières nationales et religieuses.

Or, la participation active des pièces du corpus à un réseau culturel européen faisant fi des distinctions confessionnelles entre en opposition avec la conception des relations anglo-européennes qui triomphe avec la Glorieuse Révolution. Là où le corpus soutient une conception interconfessionnelle et avant tout culturelle des relations européennes, le débarquement de Guillaume d'Orange en Angleterre s'inscrit dans une perspective de solidarité protestante transnationale. La campagne de propagande (ou de « diplomatie publique » pour citer Frédéric Herrmann[282]) lancée par Guillaume d'Orange dans toute l'Europe avant son débarquement en 1688 vise à légitimer l'intervention hollandaise en la présentant comme un instrument de la Providence pour lutter face à la menace de tyrannie « papiste » incarnée par la France[283]. Le camp orangiste met toutes les chances de son côté en amont de son débarquement pour convaincre que ce dernier n'a rien d'une invasion étrangère. Il profite ainsi de la circulation déjà établie depuis plusieurs années de nouvelles anglaises (dont certaines étaient en réalité façonnées en Hollande par des *Whigs* en exil) en Hollande et vice-versa[284]. L'un des messages récurrents de ces productions est le danger représenté par la France et la menace d'une potentielle alliance anglo-française soutenue par la « cour papiste » de Jacques II/VII[285]. Dans ce contexte, l'*ethos* européen des comédies et, plus particulièrement, les liens étroits qu'elles entretiennent avec la culture et le modèle dramatique français apparaissent comme un signe de l'hégémonie culturelle française qui guette l'Europe et que dénoncent les pamphlets circulant dans la sphère publique anglo-hollandaise à l'aube de la Glorieuse Révolution. L'inscription des comédies dans le réseau culturel européen apporte ainsi de l'eau au moulin de la propagande orangiste, laquelle fait paradoxalement triompher une conception des relations européennes opposée à celle visible dans le corpus.

La sphère politique et la sphère littéraire offrent donc chacune une résolution différente de la tension entre nationalisme et relations internationales. Voilà qui souligne la nécessité déjà affirmée par Max Weber de distinguer différentes sphères au cours de l'étude d'une société

[282] Herrmann, « Un territoire inviolé : invasion, souveraineté et diplomatie publique dans le projet orangiste de 1688 en Angleterre ».
[283] *Ibid*., §3.
[284] *Ibid*., §5.
[285] *Ibid*.

plutôt que de considérer cette dernière comme un ensemble homogène[286]. Une explication possible de ce décalage tient aux liens étroits entretenus par le théâtre de la Restauration avec Charles II et sa cour dont la francophilie et les sympathies catholiques ne sont plus à démontrer. Mais cela ne saurait expliquer pourquoi des auteurs aux tendances ouvertement *Whig* comme Shadwell, lequel remplace d'ailleurs Dryden en tant que Poète Lauréat après la Glorieuse Révolution, s'inscrivent dans ce même processus d'adaptations et de circulations européennes interconfessionnelles[287]. Il semblerait que l'*ethos* européen des pièces du corpus soit indépendant de toute orientation politique des dramaturges et s'impose comme le principe central autour duquel se construisent les pièces étudiées dans ce travail.

[286] Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, p. xxii.

[287] L'ensemble de la production dramatique de Shadwell se place sous le signe de l'adaptation de sources européennes, notamment françaises. *The Libertine* est donc loin de faire figure d'exception. Florence March va jusqu'à affirmer que Shadwell « pose la réécriture comme principe poétique de son théâtre ». March, « De Don Juan à Don John : *The Libertine* (1675) de Shadwell, contribution anglaise à un mythe européen ».

CONCLUSION GÉNÉRALE

« to turne Religion into a Comedy or Satyr[1] »

« Transformer la religion en comédie ou en satire », certes, mais comment, et à quel effet ? À l'issue de ce travail, il convient de revenir aux deux questionnements qui l'ont guidé : quel rapport les comédies du corpus entretiennent-elles avec le fait religieux et toutes les tensions qui le parcourent dans l'Angleterre de la Restauration ? Et quels liens dramatiques et culturels tissent-elles avec les autres pays d'Europe de l'Ouest, et notamment les pays catholiques ?

La première partie de ce travail a montré que, transformé en matériau dramatique comique, le fait religieux informe les comédies du corpus. Il leur fournit matière et forme, participant à la structuration interne des pièces, à l'organisation de l'action, de l'espace et de la temporalité, ainsi qu'à la constitution des personnages pour donner naissance à une dramaturgie singulière caractérisée par l'ambivalence. Cette ambivalence s'exprime de plusieurs manières : à travers la tension constante entre homogénéité et spécificité des figures (ir)religieuses, qui sont à la fois instantanément reconnaissables et difficiles à caractériser précisément ; à travers le va-et-vient entre monde laïque et religieux, entre sacralité et profanation, ou encore entre anglican, puritain et catholique ; à travers, enfin, l'hybridité générique dont le sujet religieux est le vecteur. Le sujet religieux vient interroger les catégories dramatiques en place à la Restauration en renforçant les veines farcesque et satirique des pièces, qui entrent en tension avec le réalisme social et le *wit* sur lesquels est fondée la *comedy of manners* et, en ce qui concerne *The Libertine*, avec le sérieux annoncé de la tragédie.

De ces expressions particulières de la dramaturgie du fait religieux émergent deux formes inséparables d'ambivalence qui apparaissent comme constitutives du corpus et jouent un rôle essentiel dans sa structuration : la dichotomie entre mimétisme et déréalisation d'une part, et la tension entre tradition dramatique européenne et ancrage national topique de l'autre. Ces deux formes d'ambivalence témoignent non seulement de l'imaginaire protéiforme associé au fait

[1] « [T]o turne religion into a Comedy or Satyr, to search and rip up wounds with a laughing countenance, to intermix Scripture and Scurrilility [*sic*] sometime in one sentence, is a thing farre from the devout reverence of a Christian, and scant beseeming the honest regard of a sober man. Non est major confusio quam serii & joci: there is no greater confusion then the confounding of jest and earnest. » Initialement publiée en 1641 dans un discours attribué à Francis Bacon, cette dénonciation traverse le XVIIe siècle anglais : elle est reprise dans un discours similaire en 1642, puis elle réapparaît dans une version republiée du discours de Bacon en 1662, et enfin dans deux discours contre la tolérance, publiés respectivement en 1670 et en 1685. Francis Bacon, *A wise and moderate discourse, concerning church-affaires* (Londres, 1641) ; Joseph Hall, *A modest confutation of a slanderous and scurrilous libell, entitvled,* [*sic*] *Animadversions vpon the remonstrants defense against Smectymnuus* (Londres, 1642) ; Francis Bacon, *True peace, or, A moderate discourse to compose the unsettled consciences and greatest differences in ecclesiastical affaires* (Londres : Printed for A. C., 1662) ; *Toleration disapprov'd and condemn'd* (Londres : Printed for Francis Oxland Sen. and are to be sold by John Williams, 1670) ; William Assheton, *A seasonable discourse against toleration* (Londres : Printed for Richard Rumbold, 1685).

religieux, mais aussi de sa dimension profondément européenne. On pourrait arguer que cette dimension européenne est une conséquence du choix effectué lors de la sélection du corpus, dont la nature adaptative aurait pour effet de tirer l'analyse du côté de l'échelle européenne plutôt que nationale. Cependant, les emprunts à diverses traditions dramatiques européennes ne sont pas une caractéristique isolée du corpus restreint, comme l'a souligné l'introduction (*cf. supra* p. 24 et p. 34-35). Il s'agit d'un mouvement qui parcourt toute la première modernité et que la demande de reconstruction urgente d'un corpus dramatique en 1660 intensifie et rend particulièrement visible. De plus, le fait religieux et l'imaginaire qui lui est associé se conçoivent dans une perspective européenne à la Restauration, comme il a été vu au fil de ce travail. La nature du corpus et son inscription dans un ensemble littéraire et dramatique plus large met donc en exergue une caractéristique générale du fait religieux et de ses représentations au cours de la première modernité. Empreints d'une longue histoire internationale et interconfessionnelle, le fait religieux et ses représentations ne peuvent être pleinement appréhendés que dans une perspective diachronique et transnationale, perspective à laquelle cette étude espère avoir pu contribuer.

La deuxième partie de ce travail s'est appuyée sur les analyses développées dans la première afin de s'intéresser à la question de la réception du corpus et de son articulation aux principaux enjeux religieux de la période, au premier rang desquels figurent les questions de l'hypocrisie religieuse et de l'athéisme. Il me semble que les pièces sont caractérisées par une extraordinaire plasticité qui leur permet de s'adapter à un environnement complexe, précaire et instable, souffrant d'une polarisation de plus en plus visible au fil de la période. Le corpus met en place diverses stratégies d'ouverture du sens, dans lesquelles la perspective et les héritages européens jouent un rôle essentiel, permettant ainsi la constitution de réseaux de sens propres à chaque spectateur. La plasticité du corpus reflète également l'instabilité du fait religieux lui-même, dont certaines expressions sont particulièrement équivoques. Le *topos* de l'hypocrisie religieuse, comme les notions de monarchie universelle et de papisme étudiées dans la troisième partie de ce travail, en est l'exemple le plus frappant. La satire dont ce *topos* est le vecteur n'apparaît pas tant comme une attaque formelle contre une cible précise que comme l'expression des angoisses contemporaines et de la montée des tensions au fil de la période. De même, les accusations d'irréligiosité qui entourent la *comedy of manners* et qui sont lancées à l'encontre de certaines pièces du corpus témoignent avant tout des questionnements qui parcourent la société de la Restauration. Loin d'exprimer ouvertement une idéologie clairement identifiable, les comédies du corpus reflètent, mettent en perspective et interrogent le fait religieux et les tensions qui le caractérisent. À la fois stratégie anti-polémique et reflet de la

complexité du fait religieux à la Restauration, la notion de plasticité paraît ainsi indissociable du corpus. Elle permet de concevoir les comédies comme un espace avant tout d'ouverture et de questionnement, qui reflète les incertitudes et les fractures qui parcourent la société de la Restauration.

Le corpus reflète ainsi la crise de cohésion qui ébranle le fait religieux à la Restauration et remonte en réalité à la Réforme. À la fois source d'unification et de division, le fait religieux voit sa fonction de matrice de construction nationale remise en question. C'est ce processus de (re)définition nationale, conçu en relation avec les nations étrangères, qui a été au cœur de la troisième partie de ce travail. Les comédies du corpus concentrent différentes formes de négociations confessionnelles et culturelles toutes orientées vers la tension indissoluble entre une conception militante de l'anglicité protestante et un dialogue européen qui dessine une culture commune. Avec les héritages antiques, le christianisme partagé par les pays d'Europe constitue un socle commun de références sur lequel se fonde cette culture commune. En tant qu'artefacts culturels issus de différentes sources européennes et mettant en scène une perspective anglaise, les comédies apparaissent comme un espace privilégié de négociation de deux formes de communauté entretenant une relation paradoxale, la communauté anglaise et la communauté européenne, dont les contours et la nature sont toujours sources d'incertitudes et de contradictions.

Bien qu'elles soient toujours fragmentaires, les pistes de définition de la communauté nationale suggérées par le corpus s'orientent vers une conception avant tout pragmatique du fait religieux, dans laquelle l'harmonie sociale prime sur l'uniformité doctrinale. En lien avec ce pragmatisme, l'orientation du corpus vers l'étranger représente une ouverture culturelle et intellectuelle qui, si elle suscite bien des tensions, participe à la remise en question de la notion de vérité unique, s'inscrivant ainsi dans le processus de « désuniversalisation » enclenché par la Réforme. Dans le corpus, il est acté que la cohésion sociale et nationale se fonde sur une pluralité confessionnelle et culturelle acceptée, voire revendiquée. Ainsi, les comédies représentent le fait religieux avant tout dans sa dimension horizontale, la relation verticale à Dieu étant laissée à la discrétion de chaque croyant.

La question de l'horizontalité et de la verticalité du lien religieux fait écho à la réflexion de Paul Ricœur sur le théologico-politique, amorcée dans « Expérience et langage dans le discours religieux » puis développée dans « Le pouvoir politique : fin du théologico-politique ? », manuscrit d'un exposé donné en 1992 aux « Entretiens de Robinson » et retranscrit par Jean-Marc Tétaz pour la première fois en 2019. Ricoeur appelle à « repenser le théologico-politique » :

> C'est ainsi que je vois le rapport entre la charité et la justice comme la forme pratique de la relation entre le théologique et le philosophique. C'est dans la même perspective que je propose […] de repenser le théologico-politique, à savoir la fin d'un certain théologico-politique, construit sur le seul rapport vertical domination/subordination. Une théologie politique autrement orientée devrait selon moi, cesser de se constituer comme théologie de la domination pour s'instituer en justification du vouloir vivre ensemble dans des institutions justes[2].

Ce rapport horizontal, Ricœur le qualifie de « rapport de coopération » qu'il oppose à la relation verticale de domination qui est celle du souverain sur ses sujets, fondée sur le droit divin dans le cas des monarchies européennes[3]. Il serait abusif d'affirmer que les comédies défendent une sortie de la relation de domination, pour reprendre les termes employés par Ricoeur. Elles pourraient en revanche contribuer à interroger ce rapport vertical en suggérant des formes de relations horizontales qui, bien qu'elles soient traversées de rapports de force, encouragent le rapport à l'autre dans une forme de « vouloir vivre ensemble ». La représentation contingente des signes divins qui interroge les fondements de la tradition révélée (*cf. supra* p. 282-283), la remise en question de l'autorité des figures ecclésiastiques (*cf. supra* p. 374-375), la verticalité toujours problématique dans les relations proxémiques des figures religieuses (*cf. supra* p. 88-95) et la relation tissée avec les pays continentaux catholiques viennent interroger la place de la religion aux fondements de la nation et le surcroît d'autorité qu'elle apporte au rapport hiérarchique de domination du souverain. Cela ne signifie pas que les comédies rejettent le fondement théologique du pouvoir royal ou remettent en question le pouvoir royal lui-même, loin de là. Mais dans un contexte où la monarchie de droit divin a été mise en crise par la décapitation du corps physique – et donc symbolique – de Charles Ier, où la notion de Providence a été employée pour justifier à la fois la chute de la monarchie et sa restauration, et où le pluralisme religieux s'est imposé comme une réalité incompressible, les comédies se font le reflet de ces évolutions et des incertitudes qui les accompagnent. Elles donnent à voir des modes de relation horizontale qui, s'ils n'ont pas vocation à remplacer la verticalité de la souveraineté et ses fondements divins, peuvent être lus comme les signes d'un « vouloir vivre ensemble » qui cherche des réponses non pas auprès de l'autorité en crise, mais dans des rapports horizontaux de coopération.

In fine, le corpus ne parle que très peu de questions doctrinales ou théologiques. La question du « vouloir vivre ensemble », en revanche, y est essentielle, que ce soit à l'échelle de

[2] Paul Ricœur, « Expérience et langage dans le discours religieux » dans *Paul Ricœur. L'herméneutique à l'école de la phénoménologie*, dir. Jean Greisch, Philosophie 16 (Paris : Beauchesne, 1995), p. 179.

[3] Paul Ricœur, « Le pouvoir politique : fin du théologico-politique ? », *Études théologiques et religieuses*, 96, n°4 (2021) : p. 426, en ligne, 28 nov. 2025. https://doi.org/10.3917/etr.964.0419.

l'Angleterre ou de l'Europe. Les paratextes promeuvent une vision de l'Angleterre comme figure tutélaire dans la construction européenne dont les pièces sont partie prenante, articulant ainsi le paradoxe entre nationalisme et européanisme qui les travaille. Si les pièces n'effacent en aucun cas les oppositions nationales et confessionnelles, elles semblent néanmoins tendre vers une forme de transconfessionnalisme et d'européanisme qui fait leur singularité. Cette tendance, que j'ai qualifiée d'« *ethos* européen », semble aller à l'encontre du tournant représenté par la Glorieuse Révolution. L'arrivée de Guillaume d'Orange sur le trône anglais marque la victoire d'une conception fermement protestante de la nation anglaise qui rejette de front le catholicisme et les puissances continentales auxquelles il est associé, en particulier la France. Ce décalage entre la représentation du fait religieux dans les comédies de la Restauration et l'orientation politico-religieuse que marque la Glorieuse Révolution me paraît soutenir l'interprétation des années 1660 à 1689 comme un moment de vacillement, d'hésitation après une période révolutionnaire qui hante les mémoires. Les questions soulevées brutalement dans les décennies qui précèdent continuent à animer les débats, et le compromis atteint à l'issue de la Glorieuse Révolution, loin d'être une évidence, apparaît comme une voie parmi d'autres. Les comédies étudiées dans ce travail se présentent alors non seulement comme des laboratoires dramatiques, qui réinventent une tradition théâtrale anglaise au prisme d'héritages européens, mais aussi comme des laboratoires politiques, de la pensée religieuse, de diplomatie et des relations européennes.

« And now / Methinks w'are both upon the Wing together, / Bound for new Realms of Joy, and Lands of Pleasure[4] »

Une question esquissée au cours de ce travail mais qui mériterait de bien plus amples recherches est celle de la fortune des pièces du corpus au fil du long XVIIIe siècle. *The Law Against Lovers* et *Tartuffe* ne semblent pas avoir été reprises au-delà de leurs premières représentations. Le *Measure for Measure* de Shakespeare remplace bien vite l'adaptation de Davenant sur les planches, tandis que le *Tartuffe* de Medbourne s'inscrit dans une longue lignée d'adaptations de la pièce de Molière, dont certaines ont déjà été mentionnées au fil de ce travail, notamment celle de Cibber, *The Non-Juror* (1717, publiée en 1718), et *The Hypocrite* (1768, publiée en

[4] Thomas Otway, *The Atheist, or, The Second Part of The Souldiers Fortune* (Londres : Printed for R. Bentley, and I. Tonson, in Russel-street in Covent-Garden,and the Iudges Head in Chancery-Lane, near Fleetstreet, 1684), 1.1, p. 9.

1769) d'Isaac Bickerstaffe (*cf. supra* p. 428)[5]. La *London Stage Database* indique deux reprises de *The Assignation* au cours du long XVIIIe siècle : deux représentations en juillet 1716 et deux autres fin novembre/début décembre 1743. *The Spanish Fryar*, *Sir Courtly Nice*, ainsi que *The Libertine*, en revanche, connaissent une fortune certaine durant le long XVIIIe siècle. Les trois pièces sont reprises pendant toute la période, comme l'attestent les informations regroupées dans la *London Stage Database*.

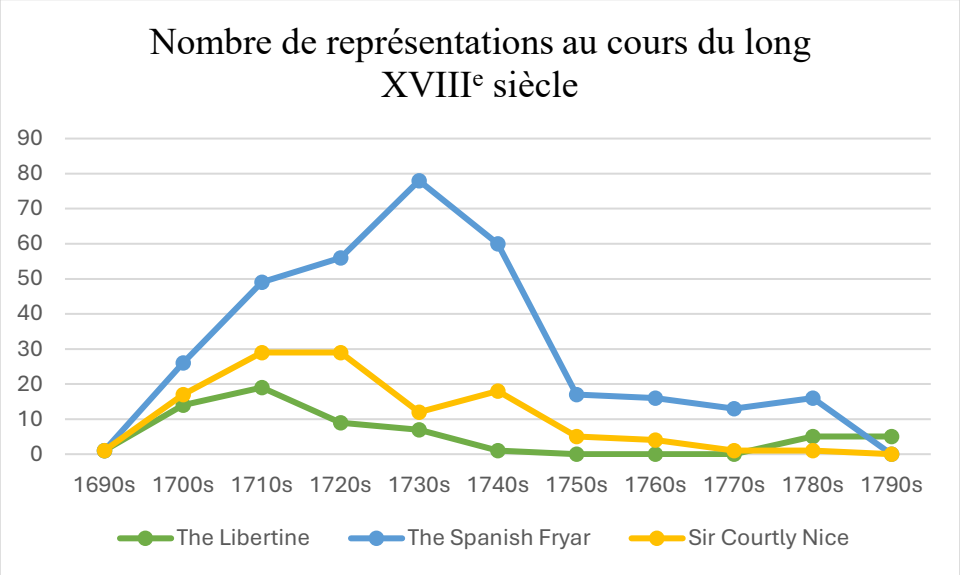


Figure 16 : Graphique montrant le nombre de représentations de The Libertine, The Spanish Fryar *et* Sir Courtly Nice *au cours du long XVIIIe siècle*

Qu'indiquent ces chiffres quant à la réception de la *comedy of manners* de la Restauration au fil du long XVIIIe siècle et la façon dont ces trois pièces s'insèrent dans le répertoire anglais de l'époque ? La rareté des représentations au début du siècle est-elle simplement un reflet de l'insuffisance des sources ou bien les années 1720 et 1730 voient-elles un regain d'intérêt pour les représentations grotesques de moines catholiques, ce que le nombre de représentations de *The Spanish Fryar* semblerait suggérer, d'autant que l'intrigue comique de la pièce est parfois jouée seule[6] ?

Un exemple précis, celui de la première représentation de *The Spanish Fryar* après la Glorieuse Révolution, révèle déjà l'intérêt d'une telle étude. Le 28 mai 1689, *The Spanish Fryar*, qui semblerait avoir été la seule pièce interdite par Jacques II/VII, est jouée devant la reine Marie, couronnée un mois auparavant. La représentation est mouvementée :

[5] Pour une archéologie des adaptations de *Tartuffe* en Angleterre, voir Noël Peacock, « Molière nationalised: *Tartuffe* on the British stage from the Restoration to the present day » dans *The Cambridge Companion to Molière*, dir. David Bradby et Andrew Calder (Cambridge : Cambridge University Press, 2006), p. 177-188.

[6] C'est par exemple le cas en novembre 1741. « London Stage Event: 09 November 1741 at James Street. », *London Stage Database*, en ligne, 28 nov. 2025. https://londonstagedatabase.uoregon.edu/event.php?id=20828.

> The only day her Majesty gave herself the diversion of a play, and that on which she designed to see another, has furnished the town with discourse for near a month. The choice of the play was the Spanish Fryar, the only play forbid by the late k—. Some unhappy expressions, among which these that follow, put her in some disorder, and forced her to hold up her fan, and often look behind her and call for her palatine, and hood, and any thing she could next think of, while those who were in the pit before her turned their heads over their shoulders, and all in general directed their looks towards her, whenever their fancy led them to make any application of what was said. In one place, where the queen of Arragon is going to church in procession, 'tis said by a spectator, Very good, she usurps the throne, keeps the old king in prison, and at the same time is praying for a blessing on her army. —And when said, That 'tis observed at court who weeps, and who wear [*sic*] black for good king Sancho's death; 'tis said, Who is that, that can flatter a court like this? Can I sooth tyranny, seem pleas'd to see my royal master murthered; his crown usurped; a distaff in the throne: and what title has this queen but lawless force; and force must pull her down. —Twenty more things are said, which may be wrested to what they were never designed; but however the observations then made, furnished the town with talk, till something else happened which gave as much occasion of discourse; for another play being ordered to be acted, the q— came not, being taken up with other diversion[7].

D'après cette lettre de Daniel Finch, duc de Nottingham, reproduite par Sir John Dalrymple dans ses *Memoirs of Great Britain*, la reine est bien embarrassée par la pièce. Ce n'est pas le personnage haut en couleur de Frère Dominic qui pose problème, mais la représentation d'une reine usurpatrice dont les expressions de foi paraissent hypocrites, notamment à travers la fameuse scène de la procession étudiée dans la première partie de ce travail (*cf supra* p. 92-93). Le miroir tendu par la scène reflète de façon un peu trop nette l'image de la nouvelle reine d'Angleterre et d'Écosse qui devient alors le point focal de tous les regards de la salle. L'expérience échaude la reine, qui évite le théâtre, mais seulement pour un temps : le 31 mai, une représentation de *Sir Courtly Nice* est donnée à sa demande, à en croire les registres de la *United Company*[8]. La réaction des spectateurs et les rumeurs qui en découlent posent la question de la résonance de ces pièces dans de nouveaux contextes, notamment d'instabilité ou de crise. Dans quelle mesure la plasticité des pièces leur permet-elle de s'adapter à un nouveau contexte politique et religieux et de le mettre en perspective, au risque de causer ce qui s'apparente à une forme de scandale dans le cas de la représentation du 28 mai 1689 ? Quels liens entretient ce corpus avec la notion de crise, qu'il semble à la fois refléter et, dans cet exemple précis, magnifier ?

[7] John Dalrymple, *Memoirs of Great Britain and Ireland*, vol. II (Londres : Printed for W. Strahan; and T. Cadell in the Strand: and A. Kincaid and W. Creech, and J. Balfour, Edinburgh., 1773), appendice, partie II, p. 79.

[8] « London Stage Event: 31 May 1689 at Drury Lane Theatre or Dorset Garden Theatre », *London Stage Database*, en ligne, 25 nov. 2025. https://londonstagedatabase.uoregon.edu/event.php?id=1718.

Un deuxième point que cette étude n'a fait qu'effleurer est celui des circulations de « théâtrogrammes » ou, plus largement, de représentations et de motifs religieux au cours de la première modernité. Si l'effort a été engagé de retracer aussi précisément que possible les origines des motifs présents dans le corpus, il n'a que rarement été mentionné leurs évolutions au cours des siècles qui ont suivi. Le personnage du radical anglican Hothead issu de *Sir Courtly Nice*, par exemple, semble être un proto-avatar de John Bull, l'une des deux personnifications



Figure 17 : James Gillray et John Nixon, Politeness, imprimé, 1779, British Museum, Londres

de l'anglicité qui s'oppose à celle du « gentleman » honnête et flegmatique. John Bull apparaît pour la première fois sous la plume de John Arbuthnot dans *The History of John Bull* (1713)[9]. John Bull, qui personnifie l'Angleterre, y est décrit comme étant franc, éminemment colérique et possédant des tendances violentes. Au cours du XVIIIe siècle, le stéréotype de John Bull se construit en grande partie contre la figure du Français, présentée comme efféminée et maniérée, dans la droite ligne du *fop* de la Restauration. Le type du radical anglican se transforme ainsi en stéréotype national, processus au cours duquel sa dimension religieuse se voit reconfigurée. Chez John Bull, le radicalisme concerne bien plus le rejet de l'étranger que la question

[9] Menno Spiering, « ENGLISH » dans *Imagology*, dir. Manfred Beller et Joep Leerssen (Amsterdam et New-York : Rodopi, 2007), p. 145-46.

religieuse. Les récits et imprimés satiriques qui mettent en scène John Bull s'intéressent avant tout aux questions économiques et politiques. D'autres avatars intermédiaires dans ce glissement de Hothead à John Bull pourraient sans doute être identifiés, permettant ainsi d'analyser les conditions de cette évolution et ses raisons.

En outre, un élargissement à d'autres aires temporelles et culturelles permettrait de continuer à cartographier ce « réseau culturel européen » et tous les échanges qui le constituent. Un tel travail nécessiterait sans doute un partenariat avec des chercheurs d'horizons culturels différents, voire une approche qui ferait appel aux humanités numériques. À l'heure actuelle, les avancées en termes d'intelligence artificielle et de *deep learning* rendent possible la traduction en un objet mathématique d'artefacts comme des textes afin d'y identifier la présence de certains motifs. Entraîné à reconnaître des structures ou des associations linguistiques particulières, un tel algorithme pourrait accélérer le travail de repérage essentiel à l'étude des circulations de « théâtrogrammes », dont l'analyse et la comparaison seraient alors le travail central des chercheurs. L'étymologie même du concept de « théâtrogramme » est ancrée dans le domaine de la science des données et du traitement automatique des langues (TAL) : la notion de *n*-gramme y désigne en effet une séquence de lettres, phonèmes ou mots adjacents dont les occurrences dans un jeu de données ont vocation à être étudiées. Comme les « théâtrogrammes », les *n*-grammes sont des unités minimales qui peuvent êtres (re)combinées dans différents contextes, offrant ainsi des variations sur un modèle identifiable. Une telle démarche pourrait peut-être faciliter l'identification de points de convergence entre les aires culturelles étudiées dans ce travail et d'autres qui en ont été exclues faute de traces concrètes d'échanges dramatiques. Il s'agit notamment des Provinces-Unies, qui entretenaient des relations étroites avec l'Angleterre de la Restauration mais dont les liens littéraires et dramatiques demeurent très peu étudiés[10]. Aborder les relations entre l'Angleterre et les Provinces-Unies non pas en termes d'influence mais de circulations de « théâtrogrammes » pourrait conduire à réévaluer la place des Provinces-Unies dans le réseau culturel européen de la première modernité.

[10] Pour un état de l'art des études sur le sujet (qui n'inclut malheureusement pas la Restauration), voir Ben Parsons, « Dutch Influences on English Literary Culture in the Early Renaissance, 1470–1650 », *Literature Compass* 4, nº6 (2007) : p. 1577-1596. https://doi.org/10.1111/j.1741-4113.2007.00497.x.

ANNEXES

ANNEXE 1 : RESUMES DETAILLES DES PIECES DU CORPUS RESTREINT

• William Davenant, *The Law Against Lovers* (rep. 1662, pub. 1673)

Personnages (d'après les *dramatis personae* de l'édition originale)	Premiers interprètes	Personnages (d'après les *dramatis personae* de l'édition originale)	Premiers interprètes
The Duke of Savoy	N/C	Jailor	N/C
Lord Angelo, his deputy	N/C	Fool	N/C
Benedick, brother to Angelo	N/C	Hangman	N/C
Lucio and Balthazar, his friends	N/C	Pages	N/C
Eschalus, a counsellor	N/C	Beatrice, a great heiress	N/C
Claudio, in love with Julietta	N/C	Isabella, sister to Claudio	N/C
Provost	N/C	Julietta, mistress to Claudio	N/C
Friar Thomas	N/C	Viola, sister to Beatrice, very young	N/C
Bernardine, a prisoner	N/C		

Acte 1, scène 1

Le duc souhaite quitter Turin pour un temps et confie le duché de Savoie à Angelo. Eschalus promet d'épauler ce dernier. *Exeunt*.

Beatrice demande à Balthazar quand Benedick reviendra du front. Elle plaisante avec Balthazar au sujet de Benedick. Julietta explique que Beatrice et Benedick ne se voient presque jamais mais badinent par l'intermédiaire d'autres personnes. Benedick entre avec Eschalus et Beatrice, Viola et Julietta se cachent derrière des tentures pour observer leur échange. Eschalus dit à Benedick que personne ne sait quand le duc compte revenir. Lucio arrive et dit à Benedick qu'Angelo a rétabli une vieille loi qui condamne à mort tout homme qui mettrait enceinte une femme avec laquelle il ne serait pas marié. Benedick, qui est contre le mariage, jure de s'y opposer. Beatrice, Julietta et Viola entrent. Beatrice et Benedick badinent. Tous se rendent à un rendez-vous avec Angelo. *Exeunt.*

Un serviteur informe Lucio que Claudio a été arrêté et désire lui parler. Lucio et Balthazar vont voir Claudio, qui leur dit qu'il a été emprisonné car il a mis Julietta enceinte alors qu'ils ne sont pas officiellement mariés, mais simplement unis par des vœux sacrés. Claudio demande à Lucio de prévenir sa sœur Isabella, laquelle est sur le point de prendre le voile, afin qu'elle aille plaider sa cause auprès d'Angelo. *Exeunt.*

Le duc explique à Frère Thomas qu'il a confié le duché à Angelo car les lois ne semblent plus fonctionner comme outils de dissuasion : tout le monde y est habitué et plus personne n'en a peur. Le duc annonce qu'il compte se déguiser en religieux et retourner en ville *incognito* afin d'observer la manière dont gouverne Angelo. Il demande à Frère Thomas de lui fournir un habit de moine et de lui apprendre à se comporter comme tel. *Exeunt.*

Isabella interroge Francisca, une religieuse, au sujet de la vie monacale. Elles rencontrent Balthazar et Lucio, qui informent Isabella de l'emprisonnement de son frère et la convainquent d'aller voir Angelo afin de le faire changer d'avis. *Exeunt.*

Acte 2, scène 1

Benedick remet en question la décision d'Angelo d'exécuter Claudio. Angelo soutient que la loi doit être appliquée et non simplement utilisée comme moyen de dissuasion. Il quitte la scène et Eschalus entre. Eschalus dit à Benedick qu'il devrait songer à se marier et que Beatrice serait une candidate idéale. Bénédict refuse. Il affirme ne pas aimer Beatrice et l'accuse d'avoir trop d'esprit. Bathazar et Lucio entrent. Benedick leur demande s'ils ont déjà pensé au mariage, notion dont se rient Balthazar et Lucio. Beatrice et Viola entrent. Beatrice annonce qu'une rébellion se prépare en ville en raison de la loi contre les amants. Elle se dispute avec Benedick. *Exeunt.*

Le prévôt demande à Angelo s'il est vraiment sûr de vouloir faire exécuter Claudio, Angelo répond par l'affirmative. Isabella arrive avec Lucio. Elle demande à Angelo de condamner la faute de son frère et non son frère. Lucio l'encourage à insister après le refus initial d'Angelo. Angelo est ému par ses supplications et lui dit de revenir le lendemain. *Exeunt*.

Le duc, déguisé en moine, dit au prévôt qu'il est venu rendre visite aux prisonniers. Julietta entre. Le prévôt informe le duc qu'elle est enceinte et que son amant sera exécuté le lendemain. Le duc demande à Julietta si elle se repent. Il l'informe que Claudio va être exécuté le lendemain. *Exeunt*.

Balthazar et Lucio disent à Claudio de ne pas perdre espoir. Le prévôt annonce à Claudio qu'un moine veut lui parler. Claudio sort. Balthazar et Lucio parlent de jouer les entremetteurs entre Beatrice et Benedick. *Exeunt*.

Dans un monologue, Angelo explique à quel point il est troublé par Isabella.

Acte 3, scène 1

Isabella demande à Angelo quelle est sa décision, il lui répond que son frère doit mourir. Elle s'y oppose. Angelo lui dit qu'il épargnera son frère si elle accepte de coucher avec lui. Isabella le menace de dévoiler sa corruption, mais Angelo lui dit que personne ne la croira. Elle fuit voir son frère. *Exeunt.*

Beatrice et Benedick badinent. Beatrice encourage Benedick à renouer avec son frère Angelo et à voler son sceau afin de contrefaire un pardon pour libérer et faire échapper Julietta et Claudio. Il accepte, mais ils se disputent pour savoir qui gardera le sceau. Avant qu'ils ne parviennent à un accord, Benedick s'en va. Viola entre et chante une chanson écrite par Benedick sur la mort des amants. Lucio entre et dit à Beatrice que Benedick est amoureux d'elle. Beatrice lui demande de le dissuader de l'aimer car elle a déjà donné son cœur à quelqu'un et laisse entendre que ce pourrait être Lucio. Il fait machine arrière et annonce avoir tout inventé, en affirmant qu'il est lui-même amoureux de Beatrice. Elle sort.

Balthazar entre et Lucio lui dit que Beatrice n'est en fait pas amoureuse de Benedick. Viola entre pour annoncer à Lucio que Beatrice veut lui parler. *Exeunt.*

Le duc, Claudio, le prévôt et Isabella entrent. Isabella vient voir Claudio en prison. Le duc demande au prévôt de l'aider à trouver une cachette pour écouter la conversation. Isabella annonce à Claudio qu'Angelo ne changera pas d'avis : il doit mourir le lendemain. Elle lui dit

qu'il pourrait être sauvé à condition de renoncer à son honneur. Il refuse. Elle lui raconte ce qu'Angelo lui a demandé de faire. Claudio lui dit de ne pas le faire et lui donne une bague à remettre à Julietta. Isabella promet de prendre soin d'elle et de l'emmener avec elle au couvent. Claudio part et elle s'apprête à le suivre lorsque le duc la retient. Il ordonne à Isabella de ne révéler à personne ce qu'Angelo a fait. Il lui explique qu'Angelo dira qu'il ne faisait que tester sa vertu et qu'elle doit garder le secret jusqu'au retour du duc. Elle accepte. *Exeunt*.

Benedick et Beatrice se taquinent. Benedick a obtenu un pardon pour Juliette et Claudio en soudoyant Eschalus. Beatrice lui raconte comment Lucio a essayé de la courtiser à sa place avant de changer d'avis et d'essayer de la courtiser lui-même. Ils se séparent, et Benedick va à la rencontre d'Eschalus. *Exeunt.*

Viola va voir Julietta et lui annonce qu'elle a une bonne nouvelle.

Acte 4, scène 1

Benedick interroge Lucio au sujet de la cour qu'il a faite à Beatrice. Lucio affirme ne pas aimer Beatrice. Benedick lui ordonne d'aller interroger Frère Thomas au sujet de ses intentions et de convaincre le prévôt de se ranger de leur côté. Beatrice entre. Benedick et Beatrice plaisantent au sujet des moines. Ils parlent d'organiser un bal masqué pour Angelo. Viola entre en dansant et en jouant des castagnettes. Ils dansent, jusqu'à l'arrivée d'Eschalus, qui les réprimande pour leur insouciance. *Exeunt*.

Lucio et le prévôt entrent. Lucio veut parler au moine qui, selon lui, fait obstacle au pardon. Le bouffon entre. Il a été accusé d'avoir réuni des hommes et des femmes. Le prévôt l'a nommé sous-geôlier. Le duc entre, toujours déguisé en moine. Lucio et lui parlent du duc. Lucio affirme qu'il était un fervent défenseur des amants et qu'il était lui-même un amant. Il part, et le duc nie ses affirmations avant de sortir.

Isabella vient voir Julietta. Elles discutent d'amour et d'honneur. Isabella lui dit que Claudio sera exécuté quoi qu'il arrive. Isabella lui raconte ce qu'Angelo a proposé, et elles débattent pour savoir si Isabella devrait accepter ou non. Isabella propose à Julietta de s'habiller comme elle et de prendre sa place auprès d'Angelo cette nuit-là. Julietta refuse. Isabella la traite d'hypocrite. *Exeunt.*

Beatrice cherche Viola. Viola revient et affirme avoir vu Julietta pleurer dans sa chambre. Benedick entre et badine avec Beatrice. Lucio entre et leur annonce que le moine a convaincu le prévôt de surveiller Claudio de près et qu'ils ne pourront donc pas l'aider à s'échapper. *Exeunt.*

Le prévôt et le duc entrent. Le prévôt soupçonne que le pardon apporté par Benedick est un faux. Ils parlent du vieux prisonnier Bernardine qui ne semble pas craindre la mort. Le bouffon fait entrer le bourreau. Bernardine est réveillé pour être exécuté, mais il refuse, prétextant qu'il a bu toute la nuit et qu'il ne peut pas mourir aujourd'hui. Le duc tente de le convaincre d'accepter son exécution et d'avouer son crime, mais il échoue. *Exeunt.*

Claudio et le bouffon entrent. Claudio demande au bouffon de fournir un habit de page à Julietta afin qu'elle puisse s'échapper. La servante entre et apporte à Claudio une lettre de Julietta, dans laquelle elle lui dit qu'elle a trouvé un moyen pour qu'il s'échappe. Il refuse, car cela signifierait la sacrifier à sa place. *Exeunt.*

Isabella va voir Angelo. Ils se disputent à nouveau. Elle tente de partir, mais il la retient chaque fois. Angelo prétend que tout cela n'était qu'un moyen de tester sa vertu. Elle ne le croit pas. Angelo décide de mourir.

Acte 5, scène 1

Isabella dit au duc qu'elle suivra ses instructions. Il part. Benedick, Beatrice, Viola et Lucio chantent une chanson pour se moquer d'Angelo. Eschalus refuse de se joindre à eux et s'en va. Balthazar vient dire à Benedick que ses amis l'attendent cachés derrière le jardin des Augustins. *Exeunt.*

Eschalus et Angelo sont en train de discuter lorsqu'un serviteur vient les avertir que les citoyens sont dans la rue et que Benedick a réuni des officiers démobilisés prêts à se battre pour sauver Claudio. Le maréchal qui transportait la grâce de Claudio est mort. Angelo ordonne à ses gardes de bloquer les sorties, puis part enfiler son armure. *Exeunt.*

Le duc ordonne au prévôt de sécuriser la porte de la prison et de négocier avec les assaillants. *Exeunt.*

Benedick révèle que le maréchal n'est pas mort, mais qu'il ne peut pas parler à cause de ses blessures. Le prévôt négocie avec Lucio et Benedick depuis les remparts. Ils ne parviennent pas à trouver d'accord et décident de se battre. *Exeunt.*

Viola est effrayée par les combats. Un page annonce à Beatrice que Benedick a disparu. Balthazar arrive et raconte à Beatrice les évènements de la nuit. Il lui dit que Benedick a été blessé, mais sans gravité, et qu'il a continué à se battre. Le prévôt a montré la tête de Claudio depuis les remparts, ce qui a fait perdre tout contrôle à Benedick. Il ne s'est arrêté que lorsque le duc a révélé sa véritable identité. Angelo et Benedick sont tous deux en prison. Beatrice décide d'aller plaider auprès du duc pour faire libérer Benedick. *Exeunt.*

Le duc accuse Angelo d'avoir abusé du pouvoir qu'il lui avait confié. Eschalus prend sa défense. Le duc accuse Eschalus d'avoir fermé les yeux sur les mauvaises actions d'Angelo. Beatrice entre et demande une audience au duc, lequel accepte de l'écouter. *Exeunt.*

Frère Thomas dit à Angelo que le duc sait tout ce qu'il a fait subir à Isabella. Le prévôt entre et annonce à Angelo que Claudio a été exécuté. Eschalus entre et dit à Angelo que le duc a confisqué ses terres et ses trésors et les a donnés à Isabella en récompense de sa vertu. Ils laissent Angelo seul, qui pleure sur son sort. Isabella entre. Ils se disputent au sujet de ses terres (elle veut les lui rendre) et elle lui dit que Claudio va venir le voir, puis s'en va.

Claudio et Julietta révèlent que c'est Bernardine qui a été exécuté et non Claudio. Ils décident de pardonner à Angelo, lequel les qualifie d'anges. Béatrice apporte à Benedick son pardon, qui s'avère être une (fausse) licence de mariage. Le duc pardonne à Benedick et à Angelo. On apprend que Bernardine n'est en fait pas mort. Le duc envisage de devenir véritablement membre du clergé. Les autres tentent de l'en dissuader. Le duc donne la main d'Isabella à Angelo, lequel accepte de suivre les ordres du duc. Il donne également celle de Beatrice à Benedick. Il termine en enjoignant au prévôt d'ouvrir les portes de la prison.

- **Matthew Medbourne, *Tartuffe, or, The French Puritan* (rep. et pub. 1670)**

Personnages (liste reconstituée)	Premiers interprètes	Personnages (liste reconstituée)	Premiers interprètes
Orgon	N/C	2-3 officers	N/C
Damis, his son	N/C	A servant	N/C
Valère, in love with Mariana	N/C	Elmira, Orgon's wife	N/C
Tartuffe	N/C	Mariana, Orgon's daughter	N/C
Laurence, Tartuffe's servant	N/C	Dorina, their maid	N/C
Cleanthes, Orgon's brother	N/C	Pernelle, Orgon's mother	N/C
Loyal	N/C	Flypote, Pernelle's maid	N/C
A messenger	N/C		

Acte 1, scène 1

Pernelle critique la vie menée par la maisonnée, trop mondaine et libertine à son goût. Elle dit à Dorina, Damis, Cleanthes et Elmira qu'ils devraient se comporter comme Tartuffe, lequel est un homme pieu à la morale inébranlable. Les autres se défendent.

1.2

Cleanthes et Dorina commentent la scène précédente et soulignent qu'Orgon est encore plus entiché de Tartuffe que Pernelle ne l'est.

1.3

Damis, accompagné de Mariana, explique à Elmira et Orgon que sa sœur et lui souhaitent épouser Valère et la sœur de ce dernier, mais craignent que Tartuffe ne s'y oppose.

1.4

Orgon demande à Dorina ce qui s'est passé au cours de son absence. Il ne s'intéresse pas au fait qu'Elmira a été malade, il est cependant très préoccupé par Tartuffe, lequel se porte pourtant comme un charme, ce que Dorina ne manque pas de souligner avec ironie.

1.5

Cleanthes essaie de faire comprendre à Orgon que Tartuffe est un faux dévot. Orgon lui raconte sa première rencontre à l'église avec Tartuffe. Ils se disputent au sujet de l'hypocrisie religieuse. Cleanthes demande à Orgon ce qu'il compte faire au sujet du mariage de Mariana avec Valère qu'Orgon leur a promis d'organiser sous peu. Orgon refuse de répondre. *Exeunt.*

Laurence dit à Dorina qu'il est amoureux d'elle et qu'elle est devenue son nouvel objet de dévotion. Il tente de l'embrasser. *Exeunt.*

Tartuffe entre et enjoint à Laurence de prier davantage.

Acte 2, scène 1

Orgon dit à Mariana qu'il souhaite qu'elle épouse Tartuffe. Mariana refuse. Ils sont interrompus par l'arrivée de Dorina.

2.2

Dorina essaie de convaincre Orgon de ne pas donner la main de Mariana à Tartuffe. Orgon tente de la faire taire avant de quitter la scène.

2.3

Dorina convainc Mariana de ne pas se laisser faire par son père. Dorina lui dit qu'elle a un plan pour s'assurer que Mariana épouse Valère.

2.4

Valère entre. Mariana et lui se disputent car chacun pense que l'autre ne l'aime plus. Dorina les réconcilie et leur explique son plan. Mariana doit faire semblant d'accepter d'épouser Tartuffe et retarder le plus possible le mariage. *Exeunt* Mariana et Valère. Dorina explique son plan dans un monologue : elle va faire semblant d'être éprise de Laurence pour lui soutirer des informations sur Tartuffe.

2.5

Dorina prétend accepter de devenir l'amante de Laurence. Elle apprend que Tartuffe a d'autres ambitions que d'épouser Mariana et qu'il est en réalité intéressé par Elmira.

Acte 3, scène 1

Dorina convainc Damis de ne pas agir et de laisser Elmira s'occuper de Tartuffe puisqu'il l'apprécie tout particulièrement. Elle convainc Damis de se cacher afin d'observer l'entrevue d'Elmira et Tartuffe.

3.2

Tartuffe demande à Dorina de cacher ce sein qu'il ne saurait voir. Dorina s'étonne qu'il soit excité par si peu. Elle l'informe qu'Elmira souhaite lui parler, puis sort.

3.3

Tartuffe dit à Elmira qu'il l'aime et lui fait la cour alors qu'elle tente de lui parler de son union prochaine avec Mariana. Elmira menace de rapporter le comportement de Tartuffe à Orgon si Tartuffe ne renonce pas à épouser Mariana. La discussion est interrompue par Damis, qui sort de sa cachette.

3.4

Elmira essaie de convaincre Damis de ne rien faire, mais Damis affirme que le ciel vient de lui donner le moyen parfait de prouver à Orgon que Tartuffe est un menteur.

3.5

Orgon entre. Damis lui raconte la scène dont il a été témoin.

3.6

Tartuffe arrive à persuader Orgon de son innocence. Orgon déshérite Damis et annonce que Mariana et Tartuffe seront mariés le lendemain. Damis et Elmira sortent.

3.7

Tartuffe persuade Orgon de faire de lui son seul héritier. Orgon l'encourage à passer plus de temps avec Elmira, avant de sortir de scène.

3.8

Tartuffe explique à Laurence que son plan est en marche mais qu'il va devoir continuer à faire semblant de vouloir épouser Mariana alors que c'est Elmira qui l'intéresse. *Exeunt.*

3.9

Flypote raconte à Pernelle ce qui s'est passé entre Orgon, Damis et Tartuffe. Pernelle est ravie.

Acte 4, scène 1

Cleanthes explique à Tartuffe en quoi son comportement n'est pas chrétien. Tartuffe tente de se défendre avant de quitter la scène lorsqu'il se rend compte qu'il ne peut pas gagner le débat.

4.2

Cleanthes et Dorina discutent du plan de Dorina de soutirer des informations à Laurence. Laurence les rejoint et informe Dorina que Tartuffe ne compte pas épouser Mariana mais souhaite dévergonder Elmira. Laurence explique son plan à Dorina : cette dernière doit faire en sorte qu'Orgon surprenne un rendez-vous entre Elmira et Tartuffe et doit demander à Cleanthes, Damis et Valère de prévenir le roi et son conseil de la loyauté d'Orgon à la couronne et leur demander leur aide.

4.3

Dorina dit à Elmira que cette dernière doit forcer Orgon à voir la vérité.

Cleanthes puis Elmira tentent de convaincre Orgon de l'hypocrisie de Tartuffe. Il refuse de les croire. Elmira propose de lui montrer la vérité s'il ne la croit pas. *Exeunt* Dorina et Cleanthes.

4.4

Elmira cache Orgon sous une table et lui dit qu'elle va faire semblant d'aller dans le sens de ce que Tartuffe souhaite et qu'il est de la responsabilité d'Orgon de les interrompre lorsqu'il sentira que son honneur est menacé.

4.5

Tartuffe entre. Elmira fait semblant d'être amoureuse de lui, ce que Tartuffe peine initialement à croire. Orgon ne réagit pas aux signaux d'Elmira et n'intervient pas. Elmira parvient à faire sortir Tartuffe de la pièce en lui demandant d'aller voir si Orgon n'est pas devant la porte.

4.6

Orgon est choqué par le comportement de Tartuffe. Elmira lui dit que c'est pourtant la vérité.

4.7

Tartuffe entre de nouveau et Orgon, enfin convaincu de son hypocrisie, lui demande de quitter la maison. Tartuffe lui répond que ce n'est pas fini et qu'il se vengera. *Exeunt.*

4.8

Tartuffe dit à Laurence qu'il va montrer au roi tous les papiers qu'Orgon lui a confiés, puis sort de scène. Laurence donne à Dorina le coffre dans lequel sont les papiers.

Acte 5, scène 1

Cleanthes informe Dorina que le roi et son conseil vont ordonner à Tartuffe de rendre l'héritage et qu'ils ont émis un mandat d'arrêt à son encontre.

5.2

Orgon dit à Cleanthes qu'il a perdu foi en l'humanité. Cleanthes lui répond que ce qu'il a vécu ne justifie pas de ne plus croire en la véritable foi.

5.3

Orgon tente d'expliquer à Pernelle ce que Tartuffe a fait, mais elle refuse de le croire. Orgon désespère, Cleanthes lui dit qu'ils vont voir ce qu'ils peuvent faire au sujet de Tartuffe.

5.4

Loyal entre et se présente comme un allié de Tartuffe. Il exige que la famille quitte la maison d'ici le lendemain matin.

5.5

Cleanthes demande à Dorina de récompenser Laurence pour son aide.

5.6

Valère, Cleanthes et Damis se félicitent d'avoir fait croire à Orgon que tout était perdu alors qu'ils ont réussi à déjouer les plans de Tartuffe.

5.7

Valère dit à Orgon qu'il va être arrêté pour avoir aidé la personne dont il conservait les papiers, qui est un traître. Valère annonce que Tartuffe va arriver avec les officiers qui vont l'arrêter et que pour l'instant Orgon doit suivre Valère.

5.8

Tartuffe et le messager arrivent pour arrêter Orgon. Cleanthes leur enjoint d'attendre et demande à Orgon s'il commettrait d'autres folies si quelqu'un parvenait à convaincre le roi d'intercéder en sa faveur. Orgon s'excuse auprès de Damis. Puis Dorina et Laurence arrivent avec le coffre. Orgon les remercie et promet de récompenser Dorina. Il accepte leur mariage et leur offre une rente de 100£ par an. Valère, Damis et Cleanthes révèlent la vérité à Orgon. Orgon

donne la main de Mariana à Valère, qui promet de donner la main de sa sœur à Damis. Tartuffe est emmené hors de scène par les officiers. Ils dansent. Puis Orgon clôt la pièce par un discours qui célèbre le roi et le véritable amour.

- **John Dryden, *The Assignation, or, Love in a Nunnery* (rep. 1672, pub. 1673)**

Personnages (d'après les *dramatis personae* de l'édition originale)	Premiers interprètes	Personnages (d'après les *dramatis personae* de l'édition originale)	Premiers interprètes
Duke of Mantoua	Major Mohun	Valerio, Confident to the Duke	N/C
Prince Frederick, his Son	Mr. Kynaston	Fabio, Servant to Mario	N/C
Aurelian, a Roman gentleman	Mr. Hart	Sophronia, Abbess of the Torr'di Specchi	Mrs. James
Camillo, his Friend	Mr. Burt	Lucretia, a Lady design'd to be a Nun	Mrs. Rebecca Marshall
Mario, Governor of Rome	Mr. Cartwright	Hippolita, a Nun	Mrs. Knepp ((Elizabeth ou Mary)
Ascanio, Page of Honour to the Prince	Mrs. Reeve	Laura, Sisters, Neeces to Mario	Mrs. Bowtell
Benito, Servant to Aurelian	Mr. Haynes	Violetta, Sisters, Neeces to Mario	Mrs. Cox

Acte 1, scène 1

Benito se regarde dans un miroir, devant lequel il danse et chante ensuite. Aurelian le traite d'idiot et tente de le faire taire. Camillo veut employer Benito pour obtenir un rendez-vous avec la plus jeune des nièces de Mario, Violetta, car Mario se méfie de lui et surveille ses serviteurs. Si elles veulent toucher leur héritage, les deux nièces doivent épouser un homme qui aura reçu l'approbation de leur oncle, qui les garde enfermées. Camillo a vu Violetta dans le jardin de la maison et ils ont échangé des billets. Camillo demande à Benito de glisser un billet à Violetta au cours de la messe en faisant semblant de la bénir. *Exeunt.*

Laura et Violetta entrent. Elles se disputent au sujet d'une lettre que Violetta a reçue de Camillo. Violetta annonce à sa sœur qu'elle aime Camillo et qu'elle a prévu de le rencontrer ce soir dans le jardin. Laura lui propose de l'accompagner déguisée en leur servante Beatrix. Dans un aparté, Laura avoue être amoureuse d'un homme qu'elle n'a vu que de loin, lequel s'avère être Aurelian.

Acte 2, scène 1

Devant un couvent, Prince Frederick (accompagné de son page Ascanio), Aurelian et Camillo discutent de leurs activités quotidiennes, lesquelles impliquent de courtiser les religieuses du couvent. Lucretia et Hippolita entrent et Frederick décide d'aller parler à Lucretia. *Exeunt* Aurelian et Camillo. Frederick et Hippolita badinent, tout comme Ascanio et Hippolita. Ils décident de se retrouver à 18h pour continuer leur « duel ».

2.2

Aurelian propose à Camillo de se faire passer pour le serviteur de ce dernier lors du rendez-vous de Camillo avec Violetta. Ils congédient Benito en lui faisant croire qu'ils vont se rendre à un duel, ce qui fait immédiatement fuir Benito.

2.3

Laura, Violetta, Camillo et Aurelian se retrouvent la nuit dans le jardin de la résidence de Mario. Camillo et Violetta s'avouent leur amour. Laura et Aurelian se taquinent, puis espionnent les deux autres. Violetta refuse de s'enfuir pour épouser Camillo illicitement. Benito entre armé d'une guitare. Il a l'intention de prendre la place de son maître au rendez-vous galant du soir. Sa sérénade réveille toute la maisonnée. Les femmes fuient et disent à leur oncle que des voleurs sont à la porte, ce qui permet à leurs prétendants de fuir.

Acte 3, scène 1

À la grille du couvent, Frederick, Lucretia, Hippolita et Ascanio se retrouvent. Ils badinent, et Ascanio invite les religieuses à un bal masqué organisé par le duc de Mantoue. Elles acceptent. *Exeunt.*

Aurelian dit à Camillo qu'il est tombé amoureux de l'esprit de la servante de Violetta (qui est en réalité Laura) et qu'il aime néanmoins toujours Laura pour sa beauté. Les deux hommes décident de faire en sorte de voir les deux jeunes femmes lorsqu'elles se rendront à l'église.

Laura informe Violetta qu'elle a envoyé une lettre à Benito (dont Aurelian avait usurpé l'identité) pour le voir en secret. Benito arrive et les sœurs sont horrifiées par son apparence. Laura le rejette immédiatement. Mario arrive et tous partent pour l'église. Camillo et Aurelian tentent d'attirer les deux jeunes femmes dans un endroit privé loin de leur oncle, mais Benito fait échouer le stratagème. Aurelian le congédie.

3.2

Bal chez le duc. Intermède chanté et dansé. Tous sont déguisés. Le duc voit Lucretia et tente de lui faire dévoiler son identité en l'informant que le duc est amoureux d'elle. Frederick les interrompt et dit au duc que Lucretia est la servante de l'ambassadeur. Lucretia, Ascanio et Hippolita quittent le bal.

3.3

Hippolita a perdu la clé du portail du couvent. Les religieuses paniquent et jurent de ne plus jamais sortir du couvent. Ascanio révèle qu'il a fait faire un double de la clé afin que Frederick et lui puissent rentrer dans le jardin du couvent la nuit. Il le leur donne.

Acte 4, scène 1

Ascanio donne à Frederick une lettre de la part de Lucretia, laquelle lui demande une entrevue de nuit dans le jardin du couvent. Le duc entre avant que Frederick n'ait le temps de cacher la lettre et les habits de bal des religieuses. Il dit à Frederick qu'il est tombé amoureux de la femme masquée (Lucretia) et est à sa recherche. Frederick se rend compte que lui aussi est amoureux de Lucretia. Ascanio arrive à partir avec les habits avant que le duc ne les voie.

Frederick part, mais fait tomber la lettre de Lucretia, que le duc trouve. Le duc se rend compte que la femme masquée et Lucretia ne font qu'une et qu'il ne l'intéresse pas. Il décide tout de même de la poursuivre de ses assiduités. Mario entre et transmet au duc une invitation de la part de l'abbesse, la sœur de Mario, à venir à la chapelle du couvent cet après-midi.

4.2

Aurelian accepte de réemployer Benito, mais seulement si ce dernier renonce à faire de l'esprit. Benito dit à Aurelian et Camillo que Laura et Violetta vont être enfermées au couvent cet après-midi même. Ils résolvent de s'y opposer.

4.3

Dans la chapelle du couvent, Violetta donne une missive à Camillo. Camillo et Aurelian partent sans causer de scandale. Le duc tente de faire chanter Lucretia en lui montrant la lettre que Frederick a fait tomber. Lucretia pense que Frederick l'a trahie. Hippolita lui dit que c'était un accident et que Frederick l'attend à la grille. Lucretia s'y rend.

4.4

Dans le jardin du couvent, Frederick et Lucretia se disputent au sujet de la façon dont Lucretia devrait répondre aux avances du duc. Ils refusent de s'avouer leurs sentiments. Lucretia prétend vouloir épouser le duc, tandis que Frederick dit avoir volontairement donné la lettre à son père. Ascanio et Hippolita les réconcilient. Frederick avoue son amour à Lucretia, laquelle ne se moque pas de lui, ce qu'il interprète comme un signe de réciprocité.

4.5

Ailleurs dans le jardin, Camillo tente de convaincre Violetta de s'échapper. Aurelian et Laura découvrent qui est vraiment l'autre. Aurelian suggère qu'ils se marient. Laura lui dit qu'elle va demander conseil avant de lui répondre.

4.6

Les deux groupes se croisent sans se reconnaître. Ils pensent chacun avoir été pris sur le fait. Les hommes se battent. Camillo finit par reconnaître la voix d'Ascanio. L'abbesse arrive avec de la lumière, les hommes fuient.

Acte 5, scène 1

L'abbesse condamne les agissements des quatre femmes. Elle décide d'aider Laura et Violetta à s'enfuir puisqu'elles ne sont clairement pas faites pour la vie monacale. Elles utilisent les habits de bal des religieuses pour s'enfuir au nez et à la barbe de Mario.

5.2

Camillo, Aurelian, Laura et Violetta veulent trouver un prêtre pour les marier. Benito les poursuit car il croit que des hommes déguisés sont en train d'emmener les amantes de ses maîtres. Le duc et Mario sont attirés par les cris de Benito. Aurelian et Camillo se battent contre eux. Benito fuit. Le duc reconnaît les habits de Laura et pense qu'il s'agit de Lucretia. Les

quatre jeunes gens finissent par révéler leur identité. Le duc reçoit une lettre de la part de Lucretia, laquelle lui demande une entrevue. Aurelian et Camillo sont arrêtés et Laura et Violetta renvoyées au couvent. Mario va parler à sa sœur, tandis que le duc explique que Frederick doit partir en Allemagne.

5.3

Frederick soudoie les gardes afin qu'ils libèrent Aurelian et Camillo. Il leur demande de le rejoindre devant le couvent dans une demi-heure accompagnés d'une douzaine d'hommes.

5.4

Lucretia convainc le duc de lui donner la lettre qu'elle a écrite à Frederick. Lorsqu'il la lui donne, elle part en courant et en hurlant afin d'alerter les autres religieuses. Frederick arrive, mais au lieu d'accuser son père, il s'agenouille et lui demande pardon pour son comportement. Le duc est touché par le repentir de son fils et accepte qu'il épouse Lucretia. L'abbesse laisse partir Violetta et Laura. Frederick promet de récupérer leurs dots afin qu'elles épousent Camillo et Aurelian. Ascanio refuse d'épouser Hippolita.

- **Thomas Shadwell, *The Libertine* (rep. 1675, pub. 1676)**

Personnages (d'après les *dramatis personae* de l'édition originale)	Premiers interprètes	Personnages (d'après les *dramatis personae* de l'édition originale)	Premiers interprètes
Don John, the Libertine; a rash fearless Man, guilty of all Vice	Mr. Betterton	Flavia, his Daughters	N/C
Don Antonio, his two Friends	N/C	Six Women, all Wives to Don John	N/C
Don Lopez, his two Friends	N/C	Hermit	N/C
Don Octavio, Brother to Maria	N/C	Two Gentlemen, intended for Husbands to Clara and Flavia	N/C
Jacomo, Don John's Man	N/C	Ghosts	N/C
Leonora, Don John's Mistris, abused by him, yet follows him for Love	N/C	Shepherds and Sheperdesses	N/C
Maria, Her Maid, abused by Don John, and following him for Revenge	N/C	Old Woman	N/C
Don Francisco, Father to Clara and Flavia	N/C	Officer and Souldiers	N/C
Clara, his Daughters	N/C	Singers, Servants, Attendants	N/C

Acte 1, scène 1

Don John a converti Don Lopez et Don Antonio au libertinage. Ils se félicitent de leur mode de vie tandis que Jacomo tente d'aller contre leur vision des choses. Jacomo révèle que Don Lopez a tué son frère pour hériter de sa propriété, que Don Antonio a engrossé ses deux sœurs et que Don John a tué son père, Don Pedro, le gouverneur de Séville, en plus d'avoir volé dans des églises et violé des religieuses. *Exeunt* les trois libertins. Jacomo déplore le fait d'être au service de Don John, mais affirme qu'il ne peut s'enfuir.

Leonora entre à la recherche de Don John. Jacomo la prévient que Don John ne compte pas honorer les promesses qu'il lui a faites. Elle révèle qu'elle a couché avec Don John. Elle s'évanouit, et Jacomo envisage de la violer. Elle se réveille avant qu'il ne puisse passer à l'acte. Il lui dit que tous les hommes ne sont pas des menteurs et qu'il serait ravi de l'épouser. Elle le rejette et affirme que tout ce qu'il lui a raconté n'était que mensonge pour la convaincre de l'épouser. Jacomo l'invite à revenir observer le lendemain matin pour voir qui est vraiment Don John.

1.2

Don John se tient devant la maison de Maria, courtisée par Don Octavio. Il raconte ses dernières exactions à Lopez et Antonio en attendant que des violonistes viennent donner une

sérénade sous la fenêtre de Maria. Cette dernière lance une lettre à Don John, qu'elle pense être Octavio. Le message l'invite à la rejoindre dans le jardin et à faire un signe pour s'identifier, dont Don John ignore la nature. Octavio arrive à ce moment-là et siffle en guise de signe de reconnaissance. Don John lui vole son sifflet et le tue. Il vole les habits d'Octavio et se fait passer pour lui auprès de Maria, qui ouvre la porte et l'emmène dans sa chambre.

1.3

Lopez, Antonio et Jacomo sont accusés du meurtre d'Octavio. Ils se battent avec des officiers qui souhaitent les arrêter. Ils gagnent.

1.4

La véritable identité de Don John est dévoilée lorsque Flora, la servante de Maria, entre avec une bougie. Les femmes hurlent, le frère de Maria entre en catastrophe, l'épée à la main. Don John l'assassine, tue les serviteurs, puis s'enfuit avec les clés du jardin.

Acte 2, scène 1

Leonora arrive pour espionner Don John. Elle se cache. Jacomo et Don John entrent. Don John raconte ses activités nocturnes (en l'occurrence, commettre un viol sur la tombe de son père). Jacomo est horrifié. Don John explique que ses acolytes et lui ont l'intention de prendre un bateau pour quitter Séville. Leonora dévoile sa présence et fait face à Don John, lequel lui dit qu'il ne l'aime plus. Jacomo interrompt leur dispute en annonçant qu'un bataillon de femmes est là pour voir Don John. Six femmes entrent et Leonora sort. Les six femmes se disputent pour savoir à qui Don John est marié. Don John leur dit qu'il est marié à l'une d'entre elles mais ne peut révéler laquelle avant le lendemain matin. Jacomo fait échouer son plan en leur demandant qui parmi elles est mariée à Don John. Lorsqu'elles répondent toutes « moi », Don John est forcé d'admettre qu'il est « marié » à chacune. Lopez et Antonio entrent. Don John fait entrer des violonistes, lesquels jouent un morceau célébrant le libertinage. Don John encourage ses amis à « profiter » de ses femmes. L'une d'entre elles préfère se poignarder plutôt que de se faire violer. Les autres tentent de fuir et d'appeler à l'aide. Don John ordonne à Jacomo de disposer du corps et de lui trouver une femme qu'il n'aurait pas encore violée. Jacomo lui présente une vieille femme. Don John est loin d'être enthousiaste. Il se résout néanmoins à « tenir parole » et à la violer.

2.2

Maria, habillée en homme, pleure la mort d'Octavio. Elle est déterminée à le venger. Maria et sa servante Flora se rendent chez Don John. Elles tentent de soudoyer des soldats pour qu'ils le tuent.

2.3

La maison est encerclée. Don John décide de se battre. Il tue Flora et désarme Maria, qui fuit. Don John décide de partir en mer, Jacomo refuse de le suivre. Alors que Don John s'apprête à tuer Jacomo, il est interrompu par le fantôme de son père, lequel le prévient qu'il va souffrir un tourment éternel s'il ne se repent pas. Ils partent pour le port.

Acte 3, scène 1

Le bateau est pris dans une tempête. Don John, Don Lopez, Don Antonio et Jacomo embarquent dans une chaloupe, laissant les marins couler avec le bateau. La mer finit par faire chavirer leur embarcation.

3.2

Don Francisco et le vieil ermite observent le naufrage et décident d'aider les survivants. L'ermite mène Don John, Don Antonio et Don Lopez chez Don Francisco. Les libertins lui demandent s'il n'aurait pas une prostituée quelque part. L'ermite les traite de diables. Don John et l'ermite débattent au sujet de la nature, de l'entendement et du péché. L'ermite finit par partir, choqué par leur impiété.

Don Francisco entre et les informe que deux femmes ont également été prise dans la tempête et qu'elles n'ont pas pu atteindre l'île. Il leur dit également qu'il a deux filles dont les noces auront lieu le lendemain. Don John décide de prendre la virginité des deux.

3.3

Les deux femmes prises dans la tempête étaient Maria, toujours en habit d'homme, et Leonora, qui pourchassaient Don John. Elles rencontrent l'ermite et apprennent que les trois libertins sont chez Don Francisco. L'ermite entend quelqu'un crier à l'aide : il s'agit de Jacomo, qui décide lui aussi d'aller chez Don Francisco.

3.4

Clara et Flavia, les filles de Don Francisco, ne veulent pas se marier. Elles regrettent de ne pas être en Angleterre, où les femmes ont beaucoup plus de liberté. Elles chantent. Elles souhaiteraient que leurs futurs maris soient comme Don John, de véritables gentlemen bien faits de leur personne. Elles partent, espérant croiser Don John.

3.5

Don John demande à ses acolytes de distraire Don Francisco pour qu'il puisse s'en prendre à ses filles en paix. Jacomo entre et croise Don John, qui le force à se remettre à son service. Clara entre. Don John la courtise en lui disant qu'il est tombé amoureux de son portrait et veut la soustraire à ses noces imminentes. Lorsqu'elle refuse, il la menace de se suicider. Elle cède et lui promet de le retrouver le soir même. Il lui demande de garder leur rencontre secrète. Elle part. Flavia entre. Il tente de faire exactement la même chose qu'avec sa sœur, mais elle part avant qu'il n'y parvienne.

3.6

Leonora veut garder Maria loin de Don John car Maria a l'intention de le tuer et Leonora ne peut se résoudre à voir Don John mourir. Don Lopez et Don Antonio entrent, décidés à détrousser Maria et à violer Leonora. Maria les reconnaît et crie au voleur. Des paysans entrent, alertés par les cris, ce qui permet à Leonora de s'enfuir.

3.7

Don John et Jacomo se disputent au sujet des dernières exactions commises par Don John. Leonora entre en appelant à l'aide. Elle reconnaît immédiatement Don John, qui l'empoisonne. Elle meurt. Don John se sent vaguement coupable.

Acte 4, scène 1

Don John dit à ses acolytes qu'il a réussi à convaincre les deux sœurs de le rejoindre ce soir et a l'intention de « profiter » d'elles plusieurs fois. Don Francisco entre et présente les futurs maris de ses filles aux trois libertins. Don John révèle qu'il a convaincu les sœurs de feindre la maladie afin de retarder leur mariage. Maria entre. Elle dit à l'assemblé que les trois libertins sont des diables qui ont assassiné la femme qu'elle accompagnait. Elle révèle l'identité de Don John et le fait qu'il ait tué son père, violé sa sœur et commis nombre d'atrocités. Les libertins nient, mais Jacomo tremble de peur, trahissant la vérité des accusations. Don Francisco leur demande de quitter sa maison. Il est interrompu par l'entrée de Clara, laquelle lui demande de ne pas chasser Don John car ils se sont « mariés » la nuit passée. Flavia entre et dit la même chose. Un combat se déclenche. Maria et Don Francisco sont tués, les deux futurs maris blessés, et Jacomo s'enfuit. Don Antonio et Don Lopez encouragent Don John à fuir.

4.2

Clara et Flavia pleurent leur père et regrettent leurs actions. Elles décident de se venger, puis de se retirer dans un couvent pour le restant de leurs jours.

4.3

Intermède pastoral. Deux bergers et deux nymphes décrivent leur vie parfaite en Arcadie. Chant et danse. Don John, Don Lopez, Don Antonio et Jacomo entrent. Jacomo se fait attraper par les bergers qui veulent le castrer, tandis que les trois libertins pourchassent les bergères. Jacomo finit par être sauvé par les libertins.

4.4

Les quatre hommes entrent dans l'église où se trouvent la tombe et la statue du père de Don John. Don John encourage Jacomo à inviter la statue à dîner. La statue hoche la tête.

4.5

Dans une salle à manger, les libertins sont devant un festin. Jacomo tente de manger vite afin de fuir avant que le fantôme de Don Pedro n'arrive. Quelqu'un toque à la porte. Jacomo va ouvrir, le fantôme entre. Don John demande à Jacomo de servir du vin au fantôme. Jacomo fuit et se cache dans un coin. Le fantôme enjoint aux libertins de se repentir et invoque des démons pour leur montrer à quoi ressemble l'enfer. Ils n'ont pas peur et refusent. Le fantôme les invite à un dîner le soir même, sur sa tombe.

Acte 5, scène 1

Don Antonio et Don Lopez disent à Don John qu'ils ont repéré un couvent et ont besoin de son aide pour faire évader une femme du couvent car Lopez serait tombé amoureux d'elle.

Don John leur dit qu'il va mettre le feu au couvent et qu'ils n'auront qu'à prétendre aider les femmes en train de fuir, puis violer celles qu'ils souhaitent. Jacomo tente de les en dissuader. Un serviteur entre, interrompant la dispute, pour les informer que des bergers et un officier arrivent afin de les arrêter. Les trois libertins partent mettre le feu au couvent.

5.2

Les religieuses sont agressées par les libertins et crient à l'aide. Flavia et Clara entrent avec des soldats. Don John tente d'emmener les religieuses mais est pris en tenaille entre les bergers, les officiers et les gardes. Bataille générale. Les femmes fuient, Jacomo fait le mort, deux bergers et un officier sont tués. Les libertins emmènent Jacomo à l'église pour l'enterrer. Jacomo révèle qu'il est en vie. Minuit sonne, les quatre se rendent à leur rendez-vous avec le fantôme.

5.3

Dans l'église, la statue leur demande de se repentir. Tous ceux qu'ils ont tués reviennent pour les damner. La statue leur donne des coupes remplies de vin, lequel s'avère être du sang. Des démons sortent du sol et chantent une chanson. Les trois libertins refusent toujours d'éprouver des remords. Un coup de tonnerre emporte Don Lopez et Don Antonio, qui disparaissent sous la scène. Jacomo s'enfuit. Don John refuse de se repentir et est emporté en enfer par les démons dans un nuage de feu.

- **John Dryden, *The Spanish Fryar, or, The Double Discovery* (rep. 1680, pub. 1681)**

Personnages (d'après les *dramatis personae* de l'édition originale)	Premiers interprètes	Personnages (d'après les *dramatis personae* de l'édition originale)	Premiers interprètes
Leonora, Queen of Arragon	Mrs. Barry	Lorenzo, his Son	Mr. Smith
Teresa, Woman to Leonora	Mrs. Crofts	Raymond	Mr. Gillow
Elvira, Wife to Gomez	Mrs. Betterton	Pedro	Mr. Underhill
Torrismond	Mr. Betterton	Gomez	Mr. Nokes
Bertran	Mr. Williams	Dominic, The Spanish Fryar	Mr. Lee
Alphonso	Mr. Wilisheir		

Acte 1, scène 1

Alphonso et Pedro discutent de la situation politique : le Maure Abdalla est aux portes de la ville et a l'intention de conquérir à la fois le royaume et la reine. La reine Leonora est la fille d'un usurpateur, à présent décédé, qui a renversé le roi légitime, assassiné ses enfants et tué ses alliés. Leonora est censée épouser Bertran, dont le père a aidé le sien à monter sur le trône. Abdalla, dont les troupes ont permis au père de Leonora de prendre le pouvoir, est amoureux de Leonora, mais a été rejeté car il n'est pas chrétien, ce qui a motivé sa déclaration de guerre. Les soldats du royaume ont perdu confiance en Bertran, lequel a été mis en déroute par Abdalla à trois reprises, et ont placé tous leurs espoirs en Torrismond, le neveu d'Alphonso. La reine défile avec une procession religieuse, priant pour la victoire. Lorenzo, le fils d'Alphonso qui est sous le commandement de Torrismond, entre et annonce qu'ils ont gagné la bataille. L'armée de Torrismond est tombée par hasard sur le camp endormi des Maures et les ont massacrés. Torrismond entre et est accueilli par Bertran, lequel tente de le récompenser pour sa victoire. Torrismond refuse, affirmant que sa victoire était un coup de la fortune. Bertran lui répond qu'il recevra au moins les félicitations de la reine, laquelle doit épouser Bertran le lendemain. La réaction de Torrismond fait comprendre à Bertran que Torrismond est amoureux de la reine. Torrismond ne nie pas. Bertran dit qu'il va tout raconter à la reine. *Exeunt*.

Lorenzo entre, triste de ne pas avoir trouvé de femme pour satisfaire ses désirs. Pedro lui raconte ce qui vient de se passer. Elvira entre et badine avec Lorenzo. Elle se plaint de son mari ; Lorenzo lui dit qu'il la trouve charmante. Gomez, le mari d'Elvira, entre. Il est le banquier de Lorenzo (qu'il connaît sous le nom de « Hernando »). Les deux discutent et Lorenzo lui raconte sa rencontre avec « une jeune femme incomparable » (Elvira). Gomez comprend qu'il s'agit de sa femme. Il tente de dissuader « Hernando » de s'approcher d'Elvira. Lorenzo comprend qu'elle est la femme de Gomez. La guerre est déclarée. Gomez décide de punir Elvira.

Acte 2, scène 1

Pedro et Alphonso parlent des mœurs dévoyées de Lorenzo. Bertran et Torrismond se disputent. Teresa, la servante de Leonora, les interrompt et emmène Bertran voir la reine. Torrismond a peur de parler à la reine. Alphonso et Pedro le rassurent.

2.2

Leonora demande à Bertran pourquoi Torrismond dit l'aimer alors qu'elle va épouser Bertran.

Torrismond, Alphonso et Pedro entrent. Torrismond fait un discours héroïque. La reine demande à tous de sortir, puis demande à Teresa d'aller chercher Torrismond. Dans un monologue, elle révèle être tombée amoureuse de Torrismond. Torrismond entre et ils parlent des sentiments de Torrismond. La reine lui dit de ne pas perdre espoir.

2.3

Lorenzo soudoie Frère Dominic, le père spirituel d'Elvira, afin de faire passer un message à cette dernière. Dominic se laisse convaincre sans difficulté et prend la lettre.

2.4

Chez Gomez, Gomez et Elvira se disputent à propos de Lorenzo. Ils sont interrompus par l'arrivée de Frère Dominic. Dominic demande à Gomez de s'écarter afin qu'il puisse confesser Elvira. Elvira avoue être attirée par Lorenzo et prétend être repentante. Dominic lui donne la lettre. Il sort, Gomez le raccompagne. Elvira en profite pour dire à quel point elle est satisfaite d'avoir pu récupérer la lettre sans révéler ses véritables désirs à Dominic.

Acte 3, scène 1

Lorenzo, déguisé en prêtre, rejoint Domnic dans le but de rendre visite à Elvira.

3.2

Elvira et Lorenzo sont ravis de se revoir. Dominic prétend être malade et les laisse seuls. Lorenzo et Elvira badinent. Elvira tente d'obtenir une déclaration d'amour de la part de Lorenzo. L'arrivée de Gomez interrompt leur discussion. Gomez comprend immédiatement que le religieux avec sa femme n'est pas Dominic. Lorenzo révèle son identité et prétend être en plein bal masqué et simplement être venu rendre visite à Gomez. Gomez veut le traîner devant la justice. Dominic revient et prétend être surpris de voir Lorenzo ici. Gomez et Dominic se disputent ; Gomez critique l'Église de Rome et ses représentants.

3.3

Teresa et Leonora parlent de l'amour que cette dernière porte à Torrismond. Bertran arrive, soupçonneux, et interroge Leonora sur ses sentiments. Il repart sans avoir obtenu de confession de la part de la reine. Torrismond entre. Leonora affirme vouloir faire exécuter l'ancien roi qu'elle garde actuellement prisonnier. Torrismond tente de l'en dissuader. Teresa entre et annonce que Bertran a fait exécuter le roi. Leonora est heureuse, car cela lui donne une raison de refuser d'épouser Bertran (et donc d'épouser Torrismond).

Acte 4, scène 1

Devant chez Gomez, Dominic et Lorenzo se disputent. Lorenzo finit par convaincre Dominic (en le soudoyant) de kidnapper Elvira avec l'aide de deux soldats. Dominic tente de convaincre Gomez de les laisser entrer voir Elvira. Gomez refuse, prétextant qu'Elvira est malade. Dominic suggère à Lorenzo de faire arrêter Gomez pour le meurtre de l'ancien roi, dont les coupables n'ont pas encore été identifiés. Lorenzo décide plutôt de demander aux soldats d'enfermer Gomez dans la caserne le temps qu'il fuie avec Elvira. Elvira sort avec une cassette pleine d'or et de bijoux. Mais avant que Lorenzo et Elvira ne parviennent à s'enfuir, Gomez échappe aux soldats et revient sur scène. Lorenzo et Dominic prétendent être venus le libérer, mais Gomez ne les croit pas. Lorenzo le bastonne. Lorenzo et Dominic sont mis en déroute par la milice du quartier.

4.2

Raymond, le père de Torrismond, exprime son désespoir devant la mort de l'ancien roi. La reine accuse Bertran d'avoir exécuté l'ancien roi sans son consentement. Bertran l'accuse de le sacrifier à la faveur de Torrismond. *Exit* Bertran. Leonora et Raymond parlent de la trahison de Bertran. Raymond suggère de demander à la ville de prendre les armes et d'affronter les troupes de Bertran. Raymond demande à Alphonso et Pedro de saisir Bertran, puis révèle en aparté qu'il a l'intention de trahir la reine. Leonora lui dit qu'elle est amoureuse de son fils avant de sortir. Raymond ne souhaite pas qu'elle épouse Torrismond. Torrismond entre. Il se dispute avec Raymond au sujet de son mariage potentiel avec la reine. Raymond donne une lettre à Torrismond dans laquelle il est révélé qu'il est en réalité le fils de l'ancien roi exécuté. La lettre demande à Torrismond de venger son véritable père. Torrismond dévoile qu'il est déjà marié à la reine et qu'il l'aime encore malgré tout.

Acte 5, scène 1

Torrismond décide de cacher la vérité à Leonora. Leonora dit à Teresa qu'elle a l'impression que Torrismond a changé et qu'il ne l'aime plus. Teresa lui chante une chanson afin de la réconforter. Torrismond entre. Leonora le supplie de lui dire ce qui se passe, et Torismond finit par lui donner la lettre. *Exeunt* Leonora et Teresa.

Lorenzo informe Torrismond que la milice demande la tête de la reine. Torrismond lui demande de l'aider à la sauver.

5.2

Raymond fait un discours à ses troupes. Torrismond et son armée entrent. Torrismond tente de convaincre Raymond de se rallier à lui, mais Raymond refuse. Torrismond révèle sa véritable identité aux troupes de Raymond. Leonora entre. Torrismond et elle tentent de convaincre Raymond que la punir maintenant serait inutile. Elle promet d'entrer au couvent en guise de pénitence et son plaidoyer touche Raymond. Torrismond et Leonora sortent de scène ensemble. Alphonso entre avec des nouvelles de Bertran, lequel veut parler au roi (Torrismond).

Gomez accuse Elvira de le tromper et Dominic de l'y avoir aidée. Il est révélé qu'Elvira et Gomez n'ont pas consommé leur union. Gomez tente de convaincre Alphonso de punir Elvira et Dominic, mais est perturbé par Lorenzo, lequel entre discrètement et se cache dans le dos

d'Alphonso dans le but de menacer discrètement Gomez. Gomez accuse « Hernando » d'avoir séduit sa femme et pointe du doigts Lorenzo. Alphonso le traite de fou car l'homme qui se tient derrière lui n'est pas Hernando mais son fils Lorenzo. Alphonso finit par révéler qu'Elvira est en réalité sa fille, et donc la sœur de Lorenzo, coupant court aux ardeurs amoureuses des deux jeunes gens. Lorenzo reprend les pots-de-vin qu'il avait glissés à Dominic. Alphonso annonce qu'il va prévenir l'évêque de Dominic afin que ce dernier soit excommunié. Dominic est chassé hors de scène.

Torrismond, Leonora, Bertran, Raymond et Teresa entrent. Ils annoncent que l'ancien roi n'est en réalité pas mort. Bertran avoue avoir voulu le faire exécuter et affirme que la reine n'y était pour rien. Tout est bien qui finit bien.

- **John Crowne, *Sir Courtly Nice, or, It Cannot Be* (rep. et pub. 1685)**

Personnages (d'après les *dramatis personae* de l'édition originale)	Premiers interprètes	Personnages (d'après les *dramatis personae* de l'édition originale)	Premiers interprètes
Lord Belguard, Leonora's Brother, in love with Violante	Mr. Kynaston	Hothead, A cholerick Zealot against Fanaticks	Mr. Underhill
Sir Courtly Nice, a Fop, overcurious in his Diet and Dress: In love with Leonora	Mr. Mountfort	Testimony, A Canting Hypocritical Fanatick	Mr. Gillow
Farewel, A young Man of Quality and Fortune, his Rival	N/C	Violante, A Lady of Quality and Fortune, in love with Belguard	N/C
Surly, A morose, ill natur'd, negligent Fellow, in love with Violante	Mr. Griffin	Leonora, Berlguard's Sister, in love with Farewel	Mrs. Barry
Crack, A young subtle intriguing Fellow	Mr. Leigh	Aunt, Leonora's Governess—an old Amorous, envyous Maid	N/C

Acte 1, scène 1

Chez Belguard, Violante demande à Leonora si ce dernier a une chance d'être « soigné » car elle refuse d'épouser un homme qui la prive de toute liberté. Leonora se plaint de ne pouvoir se marier sans l'accord de son frère Belguard au risque de perdre son héritage. Elle craint que Belguard n'accepte jamais qu'elle épouse Farewel car leurs familles sont en conflit depuis des années. Elle se plaint également de la tante qui la chaperonne et l'empêche de faire ce qu'elle veut. La tante est assistée par deux « maîtres espions », un « zélé », Hothead, et un « fanatique », Testimony, qui se détestent. Testimony et Hothead entrent et se disputent au sujet de leurs croyances religieuses. Violante et Leonora vont ensuite voir la tante, qui est en plein petit-déjeuner avec les serviteurs de la maisonnée, tous choisis pour leur difformité physique dans le but d'empêcher Leonora de s'enticher de l'un d'entre eux. La tante est très fière d'annoncer à Violante que parmi elle et ses quatorze sœurs, aucune ne s'est mariée, et la tante elle-même n'a pas reçu plus de trois lettres d'amour depuis sa naissance. Belguard entre et se dispute avec les femmes au sujet de son attitude coercitive. Il finit par dire qu'il a l'intention de contrôler sa sœur afin qu'elle reste vertueuse.

Acte 2, scène 1

Violante retrouve Farewel chez elle. Ils parlent de Leonora. Farewel affirme être amoureux de Leonora et a l'intention de l'épouser malgré la haine que voue Belguard à sa famille. Farewel envisage d'employer un sorcier, Crack, pour parvenir à ses fins. Crack entre et promet d'aider Farewel en échange d'une compensation financière. Violante et Farewel mettent au point un plan pour se débarrasser du rival de Farewel, Sir Courtly Nice. Ils comptent utiliser Surly, lequel est amoureux de Violante et lui rend visite chaque jour. Surly entre et

Violante se cache dans le but de montrer le changement radical de comportement de Surly dès qu'elle apparaît. Surly affirme mépriser l'amour. Violante se révèle, et accuse Surly de lui avoir menti lorsqu'il la courtisait. Pour se faire pardonner, Surly accepte d'empêcher Sir Courtly d'épouser Leonora.

2.2

Hothead et Testimony se disputent. La tante, puis Leonora entrent et leur demandent ce qui se passe. Hothead leur dit qu'un tailleur est arrivé et souhaite parler à Leonora. Crack entre, déguisé en tailleur. Hothead et Testimony sortent. La tante et Leonora admirent les étoffes amenées par Crack. Crack en profite pour donner un portrait et une lettre de Farewel à Leonora. Belguard, suspicieux, se cache pour observer la scène. Crack et Leonora emploient le vocabulaire de la mode pour parler de Farewel. Belguard ne remarque rien et Crack finit par partir. Belguard dit à sa sœur que Sir Courtly va lui rendre visite cet après-midi et qu'elle doit lui dire qu'elle va l'épouser.

Acte 3, scène 1

À Covent Garden, Crack dit à Farewel que son entrevue avec Leonora s'est passée sans accroc. Farewel est ravi et lui donne l'argent promis.

3.2

Surly rend visite à Sir Courtly, qui est en train d'expliquer à son serviteur ce que signifie être un gentleman. Surly est saoul et demande à Sir Courtly de dîner avec lui. Ils se détestent. Surly dit à Sir Courtly qu'il est amoureux de Leonora, mais qu'un *fop* est amoureux de Leonora, et qu'il aimerait que Sir Courtly insulte ce *fop*. Un serviteur leur apporte du vin et ils boivent ensemble. Surly embrasse Sir Courtly, puis lui vomit dessus.

3.3

Belguard a trouvé le portrait de Farewel. Il accuse Leonora d'être une femme de petite vertu et de coucher avec Farewel. Leonora lui dit qu'elle a trouvé le portrait à l'église et qu'elle l'a ramené chez elle pour le faire brûler par sa servante, mais que cette dernière ne l'a pas fait. Hothead entre et Belguard lui demande d'où vient le portrait. Hothead préfère se disputer avec Testimony plutôt que de répondre à Belguard. Waytewel, un homme habillé en marchand, entre dans le but de parler à Belguard. Il annonce que l'oncle de Belguard est mort dans les Indes et a légué sa fortune à son excentrique fils Thomas. Crack entre, prétendant être Sir Thomas. Il est habillé de façon ridicule et entouré d'hommes vêtus de tenues traditionnelles des royaumes de Siam et de Banten. Crack dit à Belguard qu'on lui a jeté un sort en Inde qui lui rend insupportable la vue d'une femme. Belguard sort un instant et Crack en profite pour dire à Leonora qu'il va distraire Belguard afin qu'elle puisse dîner avec Farewel le soir même. Leonora lui parle du portrait. Belguard revient et Crack lui demande de l'aide afin de ramener sa sœur d'Inde et de lui faire épouser un gentleman anglais envers lequel son père aurait contracté une dette. Il explique à Belguard qu'il a perdu le portrait de l'homme en question dans l'abbaye de Westminster, et qu'il s'appelle Andrew Farewel. Belguard le croit.

Acte 4, scène 1

Leonora et Violante rient de l'ingéniosité de Crack. Belguard entre. Elles lui demandent d'arrêter d'essayer de contrôler Leonora et de la faire suivre constamment par Hothead et Testimony. Violante et Belguard se disputent à propos de sa façon de traiter les femmes. Violante finit par lui dire qu'elle ne veut plus l'épouser. Les femmes sortent. Surly entre et félicite Belguard pour son comportement. Testimony et Hothead entrent dans le but de parler à Belguard, mais se disputent à la place. Un page annonce l'arrivée de Sir Courtly, que la tante semble beaucoup apprécier, à tel point que Belguard doit l'emmener hors-scène pour interrompre sa litanie de compliments. Leonora décide de faire en sorte que Sir Courtly tombe amoureux d'elle en guise de représailles pour son intervention dans ses affaires. Une scène de pseudo-badinage s'ensuit, interrompue par Surly, lequel les accuse de l'avoir trahi. Leonora sort ; et les deux hommes déclarent avoir l'intention de se battre en duel le lendemain.

4.2

Crack dit à Leonora de se cacher dans le jardin en attendant l'arrivée de Farewel tandis qu'il distrait Belguard. Sa conversation avec Belguard est interrompue par des cris émanant du jardin. Ils vont pour aider l'homme qui se fait attaquer. *Exeunt.* Farewel et Leonora entrent, expliquant que le plan de Crack a fonctionné. Ils partent lorsqu'ils entendent Belguard revenir. Belguard et Crack entrent, Crack annonce avoir été blessé dans la bataille. Belguard décide de quitter la maison jusqu'au lendemain. Crack annonce aux jeunes amants qu'ils sont libres pour la nuit.

Acte 5, scène 1

Dans la chambre de Crack, Leonora, Farewel et Crack sont ravis de la nuit qu'ils ont passée. Une femme annonce l'arrivée de Belguard. Crack encourage Farewel à se cacher et demande à la femme de crier. Il prétend la chasser et être blessé (à cause du sort qui lui a été jeté) lorsque Belguard entre. Belguard l'emmène hors de la chambre. La tante arrive et voit Farewel au moment où il s'enfuit. Belguard revient et la tante lui dit qu'elle a vu un jeune homme dans la chambre. Belguard appelle Hothead et Testimony et leur demande de fermer à clé la chambre dans laquelle l'homme s'est réfugié.

5.2

Dans une autre pièce, Crack dit à Farewel qu'il s'occupe de tout. Farewel se cache, et lorsque Belguard entre, Crack prétend le prendre pour l'empereur du Siam, puis fait semblant de se poignarder. Crack lui dit ensuite qu'il ne peut pas fouiller cette chambre car Farewel, l'homme qui doit soi-disant épouser la sœur de « Sir Thomas », s'y cache. Farewel sort de sa cachette et Belguard lui souhaite le meilleur pour son mariage à venir. *Exeunt* Crack et Farewel. Hothead et Testimony se disputent. Belguard demande pardon à sa sœur puis part chercher Sir Courtly. Leonora félicite Crack, qui l'encourage à mettre un loup et à aller à la rencontre de Farewel dans la rue. En sortant, elle croise Belguard et Sir Courtly, lesquels pensent qu'elle est heureuse à l'idée de revoir Sir Courtly. Leonora demande à Sir Courtly de chanter afin de l'empêcher de parler et parvient à s'échapper lorsque Sir Courtly commence à s'admirer dans un miroir. La tante arrive et pense que la cour que continue à faire Sir Courtly, toujours obnubilé

par son propre reflet, lui est destinée. Lorsqu'il se retourne et la voit, il lui demande la main d'une femme (celle de Leonora). La tante pense qu'il s'agit de la sienne. Elle accepte. Sir Courtly dit vouloir aller à l'église le plus vite possible. Elle accepte, mais dit devoir enfiler un déguisement avant. Crack et Leonora entrent et rient du quiproquo entre la tante et Sir Courtly.

5.3

Crack houspille Hothead et Testimony car ils ont laissé entrer une femme masquée (Leonora) dans sa chambre. Hothead et Testimony la jettent hors de la maison. Testimony, mû par ses désirs charnels, la suit.

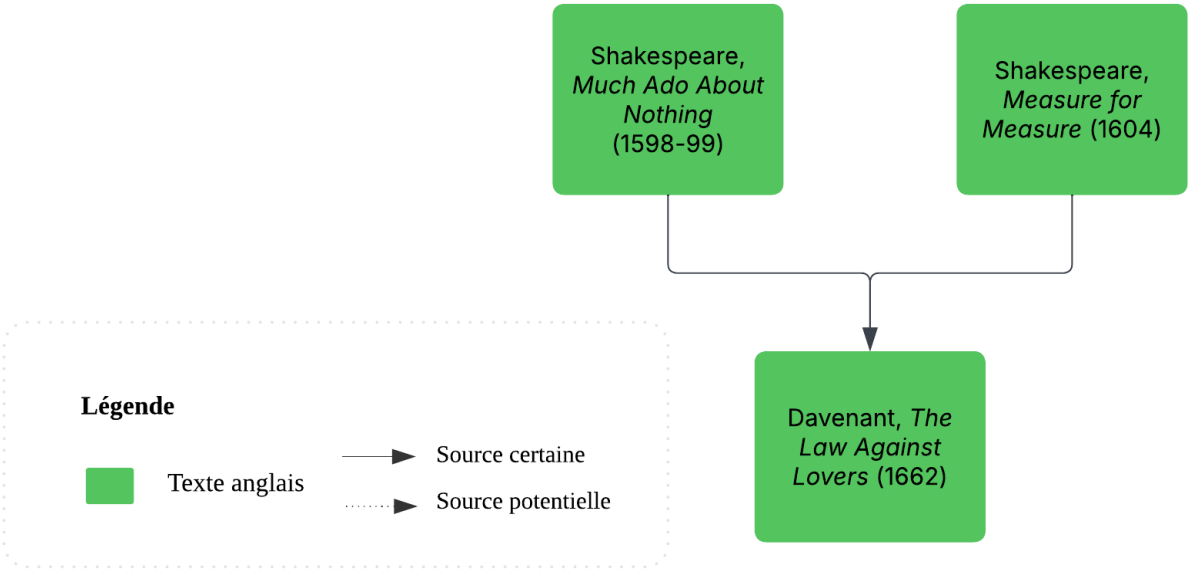
5.4

Chez Violante, Farewel accueille Testimony et lui promet de le laisser « goûter » à la fille. L'enthousiasme de Testimony dévoile son vrai visage. Leonora retire son loup, révélant son identité. Testimony a peur qu'elle raconte ce qui vient de se passer à Belguard et accepte donc de jouer le rôle de témoin à son mariage. Leonora, Farewel, Crack et Testimony sortent pour aller marier Leonora et Farewel. Surly entre et se dispute avec Violante à propos du mariage. Elle lui propose ironiquement de l'épouser, il refuse. Belguard entre et Violante lui dit que Leonora a repris le contrôle de sa vie.

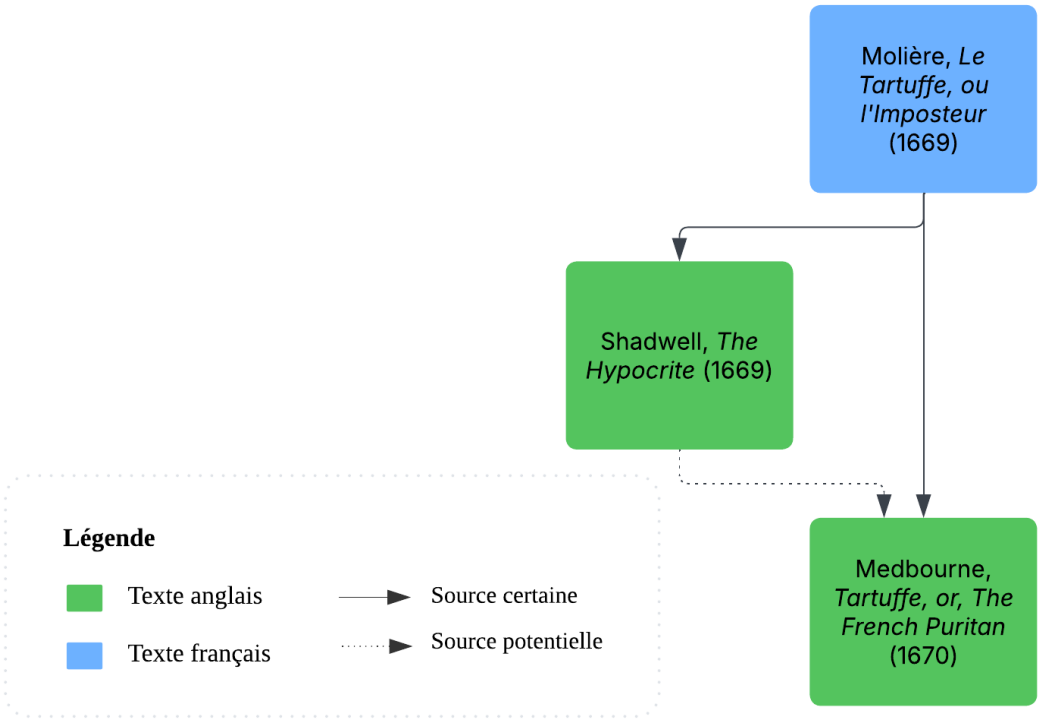
Scène de découverte : Farewel, Leonora, un prêtre, Crack et Testimony sont révélés. Belguard se sent ridicule. Sir Courtly découvre qu'il était sur le point d'épouser la tante et non Leonora. Il la rejette. Violante dit à Belguard qu'elle compte bien jouir de tous les privilèges d'une épouse anglaise et encourage Surly à l'embrasser. Avant que leurs lèvres ne se touchent, elle le frappe. Hothead bastonne Testimony. Belguard annonce qu'il est à présent convaincu de la vertu des femmes.

ANNEXE 2 : SCHEMAS DES CIRCULATIONS DONT SONT ISSUES LES PIECES DU CORPUS RESTREINT

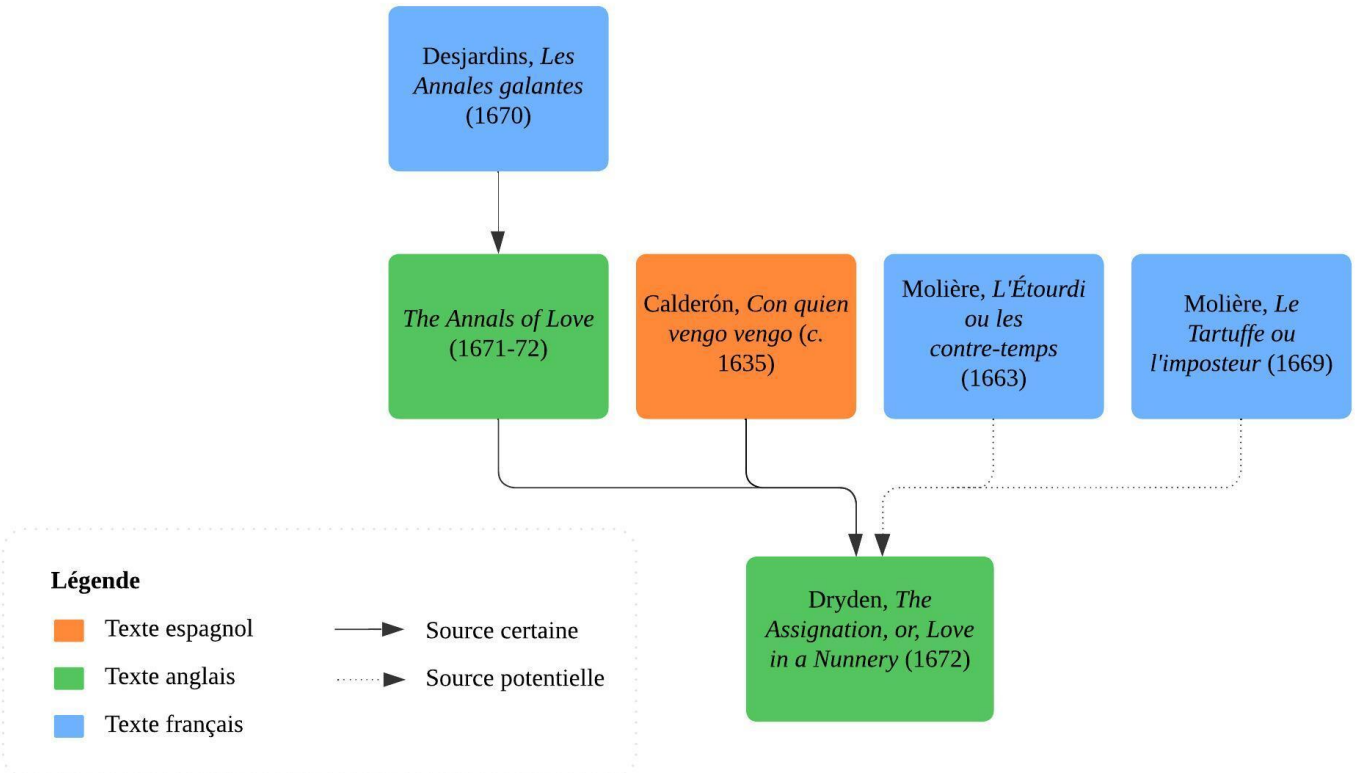
1. Schéma des circulations dont est issue *The Law Against Lovers*



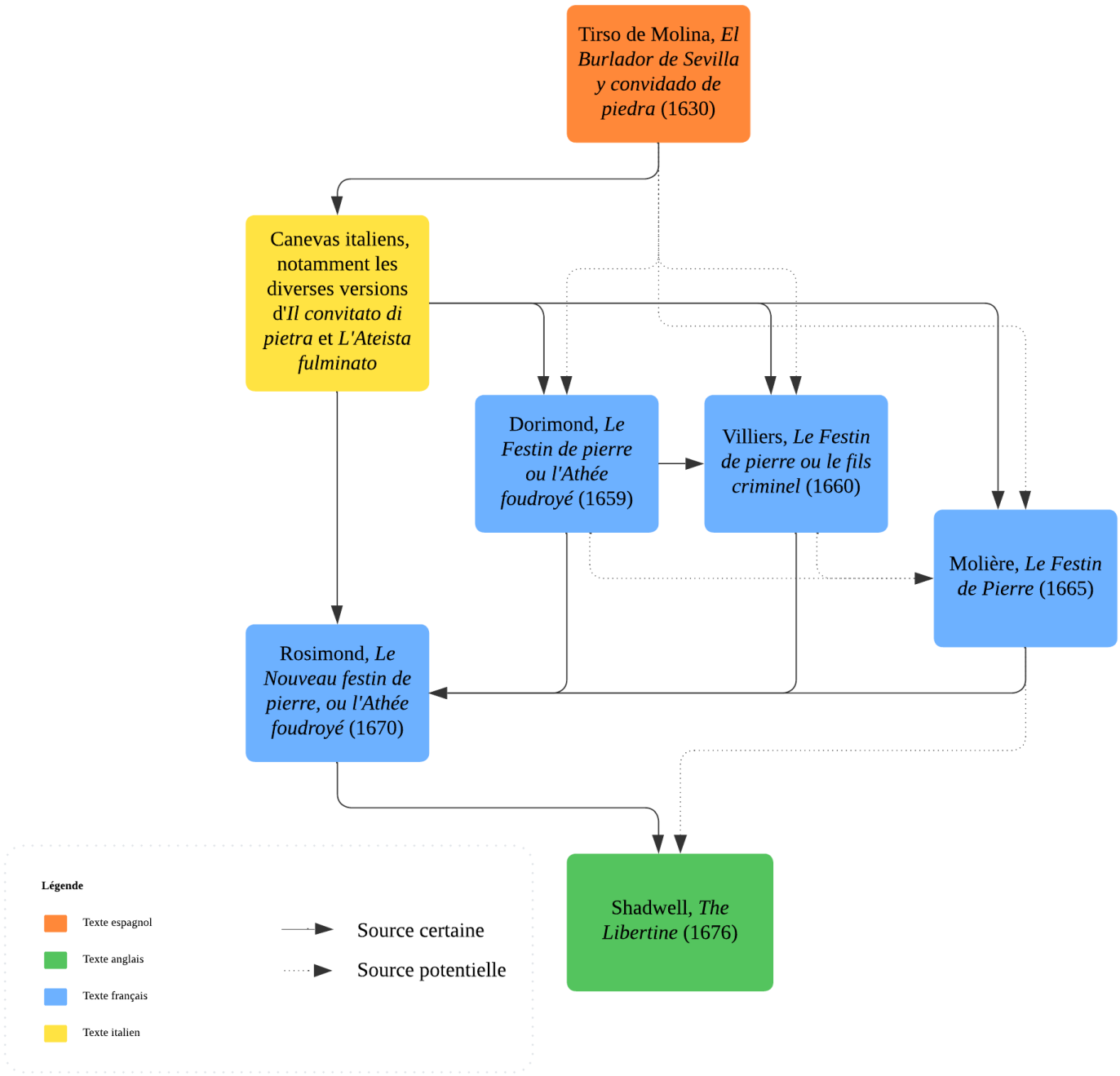
2. Schéma des circulations dont est issue *Tartuffe, or, The French Puritan*



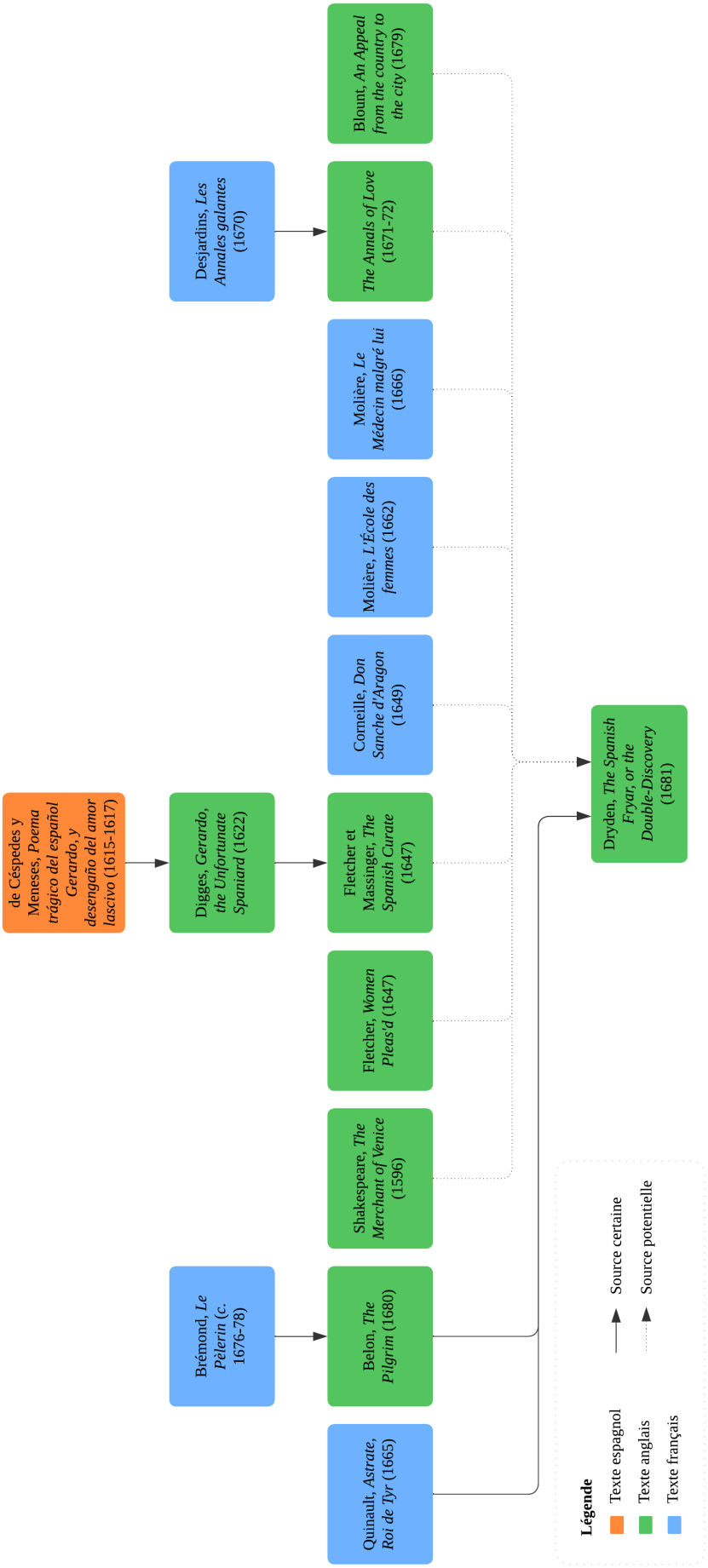
3. Schéma des circulations dont est issue *The Assignation, or, Love in a Nunnery*



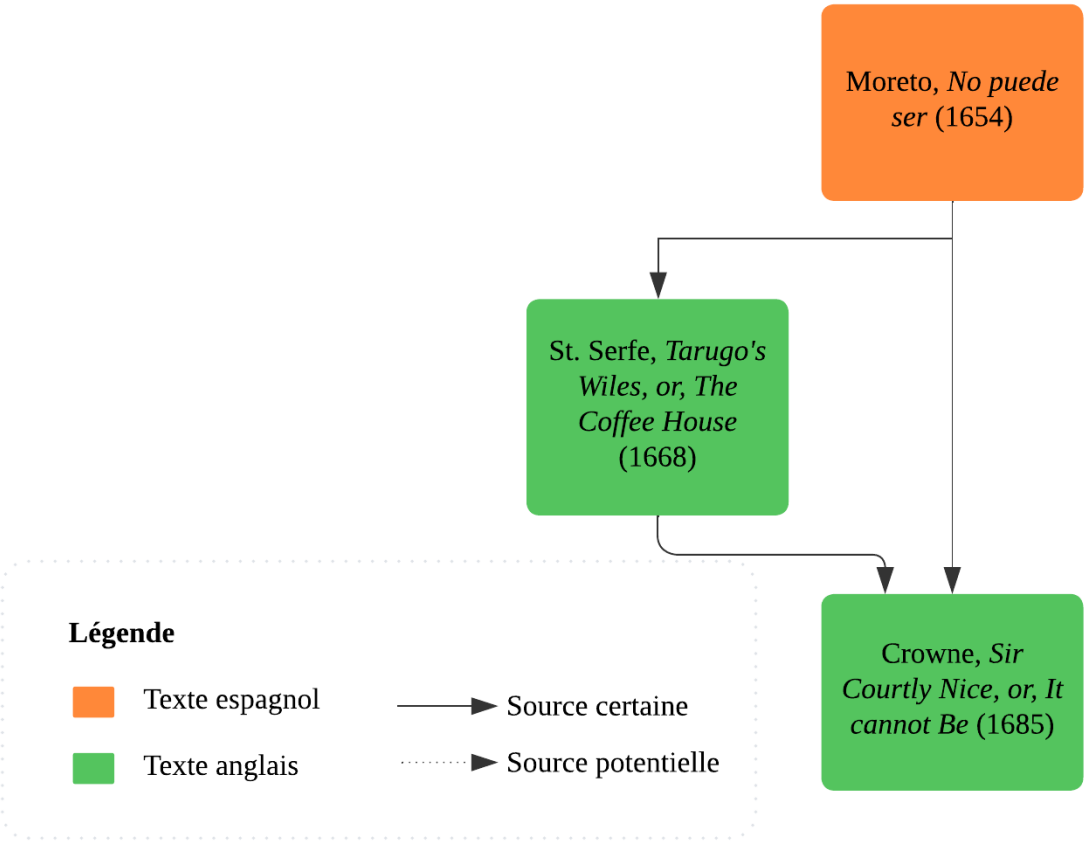
4. Schéma des circulations dont est issue *The Libertine*



5. Schéma des circulations dont est issue *The Spanish Fryar, or, The Double Discovery*



6. Schéma des circulations dont est issue *Sir Courtly Nice, or, It Cannot Be*



ANNEXE 3 : NOMENCLATURE DES PIECES DU CORPUS ETENDU ET DE LEURS EVENTUELLES SOURCES

Pièce	Date de publi	Sources européennes (le cas échéant)	Motif d'exclusion du corpus restreint
Tatham, *The Rump*	1660	/	Pas de sources identifiées
Cowley, *The Cutter of Coleman Street*	1661	/	Pas de sources identifiées
Howard, *The Committee*	1662	/	Pas de sources identifiées
Wilson, *The Cheats*	1662	/	Pas de sources identifiées
Howard, *The Surprisal*	1665	/	Pas de sources identifiées
Carpenter, *The Pragmatical Jesuit New-leven'd*	*c.* 1660-1665	/	Pas de sources identifiées
St. Serfe, *Tarugo's Wiles, or, The Coffee-House*	1668	Moreto, *No puede ser* (1654)	Non centralité du fait religieux
Dryden, *An Evening's Love, or, The Mock Astrologer*[1]	1668	Calderón, *El astrólogo fingido* (1632/37) Corneille, *Le Feint astrologue* (1651) Anonyme, *The Feign'd Astrologer* (1668) Quinault, *L'Amant indiscret* (1654) Molière, *Le Dépit amoureux* (1656) ; *Les Précieuses ridicules* (1659) ; *L'École des maris* (1661) Scudéry, *Ibrahim ou l'Illustre Bassa* (1641) et/ou Cogan, *Ibrahim, or, The Illustrious Bassa* (1652)	Non centralité du fait religieux
Cavendish, *The Convent of Pleasure*	1668	/	Pas de sources identifiées, pièce jamais représentée
Dryden, *Tyrannick Love, or, The Royal Martyr*	1670	/	Pièce héroïque, non-centralité du fait religieux, pas de sources identifiées
Caryll, *Sir Salomon, or, The Cautious Coxcomb*	1671	Molière, *L'École des femmes* (1662)	Non centralité du fait religieux
Shadwell, *The Humorists*	1671	Quinault, *La Mère coquette* (1665) Molière, *Les Fâcheux* (1662)	Non centralité du fait religieux
Lacy, *The Dumb Lady, or, The Farrier Made Physician*	1672	Molière, *L'Amour médecin* (1665) ; *Le Médecin malgré lui* (1666)	Non centralité du fait religieux
Behn, *The Dutch Lover*	1673	/	Non centralité du fait religieux, pas de sources identifiées
Settle, *The Empress of Morocco*	1673	/	Pièce héroïque, pas de sources identifiées

[1] Pour un schéma des circulations dont est issue *An Evening's Love*, voir Alice Marion-Ferrand, « Adapter des « comédies sérieuses » françaises et espagnole sur la scène anglaise du second XVIIe siècle : l'anglicité par l'altérité dans *An Evening's Love* (1668) de John Dryden », dans *Le théâtre classique français en Europe : transferts, traductions, adaptations (XVIIe-XVIIIe siècles)*, dir. Tristan Alonge et Florence March, avec la collaboration de Christian Belin et Luc Borot, La République des Lettres (Paris : Hermann, 2026, à paraître).

Etherege, *The Man of Mode, or, Sir Fopling Flutter*	1676	/	Pas de sources identifiées
Behn, *The Rover, or, The Banish't Cavaliers*	1677	Thomaso, *The Wanderer* (1664)	Sources de la Restauration
Behn, *Sir Patient Fancy*	1678	Molière, *L'Amour médecin* (1665) ; *Monsieur de Pourceaugnac* (1669) ; *Les Femmes savantes* (1672) ; *Le Malade imaginaire* (1673)	Traitement détourné du fait religieux (motif médical)
Ravenscroft, *The English Lawyer*	1678	Ruggle, *Ignoramus* (1615)	Non centralité du fait religieux
Behn, *The Feign'd Curtezans, or, A Night's Intrigue*	1679	/	Pas de sources identifiées
Anonyme, *The Coronation of Queen Elizabeth*	1680	/	Pas de sources identifiées, pièce représentée dans des foires plutôt que dans les théâtres publics
Dryden, *The Kind Keeper, or, Mr. Limberham*	1680	Etherege, *The Man of Mode* (1676) Durfey, *A Fond Husband* (1677) ? Molière, *Tartuffe* (1669)	Sources de la Restauration, pas de sources européennes certaines identifiées
Behn, *The Roundheads or, The Good Old Cause*	1681	Tatham, *The Rump* (1660)	Sources de la Restauration
Behn, *The Second Part of The Rover*	1681	Thomaso, *The Wanderer* (1664)	Sources de la Restauration, non-centralité du fait religieux
Shadwell, *The Lancashire-Witches, and Tegue O Divelly the Irish Priest*	1681	? Brome et Heywood, *The Late Lancashire Witches* (1634)	Pas de sources certaines identifiées
Anonyme, *Rome's Follies, or, The Amorous Fryars*	1681	/	Pas de sources identifiées, pièce de foire
Behn, *The City-Heiress, or, Sir Timothy Treat-all*	1682	/	Pas de sources identifiées
Otway, *The Atheist, or, The Second Part of the Souldier's Fortune*	1684	? Scarron, *Le Roman comique* (1651 et 1657)	Pas de sources dramatiques identifiées
Behn, *The Luckey Chance, or, An Alderman's Bargain*	1686	Shirley, *The Lady of Pleasure* (1637)	Non centralité du fait religieux
Anonyme, *The Late Revolution, or, The Happy Change*	1690	/	Hors des bornes chronologiques, pas de sources identifiées
Anonyme, *The Folly of Priestcraft*	1690	/	Hors des bornes chronologiques, pas de sources identifiées
Crowne, *The English Frier or, The Town Sparks*	1690	Molière, *Tartuffe* (1669)	Hors des bornes chronologiques

BIBLIOGRAPHIE RAISONNEE

ORGANISATION DE LA BIBLIOGRAPHIE

La rédaction de la bibliographie raisonnée a constitué un exercice de prise de recul sur l'organisation de ce travail de thèse. Il s'ensuit que la bibliographie répond à la logique de la thèse. La catégorie « Réseaux et échanges culturels européens de la première modernité » recense par exemple non seulement les ouvrages traitant d'adaptations de textes français, espagnols ou italiens par des auteurs anglais, mais aussi d'adaptations shakespeariennes, puisque ces dernières appartiennent à ce qui est considéré dans cette thèse comme relevant de « sources européennes ». Les ouvrages sur l'athéisme et le libertinage ont été regroupés sous la même ombrelle, qu'il s'agisse de travaux d'histoire, d'histoire des idées ou de littérature, car la question de l'athéisme m'a parue indissociable de ses expressions littéraires. Cela signifie que les ouvrages traitant de l'athéisme dans les pièces de Molière, par exemple, sont dissociés de la catégorie « Imaginaires dramatiques et littéraires du fait religieux », dans laquelle ils auraient pu figurer. La catégorie « Imaginaires » isole elle aussi des ouvrages qui auraient pu figurer sous les en-têtes « Théâtre de la Restauration » et « Théâtre anglais renaissant et théâtres d'autres aires culturelles », mais au vu du sujet de cette thèse, il paraissait important de faire ressortir les travaux sur les représentations dramatiques et littéraires du fait religieux.

Certains ouvrages viennent cependant interroger cette classification, et notamment la distinction effectuée ici entre fait religieux et représentations du fait religieux. Comme son titre l'indique, l'ouvrage *Anti-Catholicism in Britain and Ireland, 1600-2000: Practices, Representations and Ideas* dirigé par Claire Gheeraert-Graffeuille et Geraldine Vaughan aurait pu figurer à la fois dans la catégorie « Imaginaires du fait religieux » et dans « Religion vécue et diversité confessionnelle ». Le choix d'une catégorie plutôt que l'autre a donc été effectué pour chaque chapitre cité dans la thèse. La plupart des chapitres ayant été rattachés à la catégorie « Religion vécue et diversité confessionnelle », l'ouvrage dans son ensemble y a également été inclus. La notion de tolérance telle qu'elle est abordée dans l'ouvrage de John Coffey, *Persecution and Toleration*, vient quant à elle interroger la dichotomie entre crise politique et religion vécue qui a été choisie pour structurer les sources historiques. L'accent mis par l'ouvrage sur les moments de tension et les décisions politiques des monarques successifs m'a paru justifier son inclusion dans la catégorie « Crises politiques ». Au contraire, les travaux d'Alexandra Walsham sur le même sujet s'intéressent avant tout à la coexistence interconfessionnelle à l'échelle locale et ont donc été intégrés à la catégorie « Religion vécue ».

Ainsi, s'ils ont été mûrement réfléchis, les choix effectués dans l'organisation de la bibliographie sont loin d'être indiscutables. Ils permettent de regrouper les sources selon la logique suivie dans ce travail de thèse, tout en séparant des ouvrages qui auraient traditionnellement été placés sous le même en-tête. J'espère néanmoins que cet effort de classification permettra de rendre compte de la structuration intellectuelle de cette thèse.

SOURCES PRIMAIRES 498

Corpus restreint 498

Autres pièces de la Restauration 498

Pièces d'autres aires culturelles et périodes 501

Autres sources primaires 502

SOURCES SECONDAIRES 506

Théorie générale et ouvrages de référence 506

Théorie générale : théâtre 506

Théorie générale : fait religieux 508

Théorie générale : adaptation, appropriation et circulations de textes 509

Théorie générale : autre 509

Théâtres et littératures de la première modernité 511

Théâtre de la Restauration 511

Théâtre anglais renaissant et théâtres d'autres aires culturelles 518

Réseaux et échanges culturels européens de la première modernité 519

Imaginaires dramatiques et littéraires du fait religieux 524

Homologie entre théâtre et religion et controverses autour de la moralité du théâtre 527

Histoire religieuse, politique et culturelle anglaise et européenne 528

Histoire européenne, relations internationales 528

Crises politiques, nationalisme et protestantisme dans l'Angleterre de la première modernité 529

Institutions ecclésiales, religion vécue et diversité confessionnelle dans l'Angleterre de la première modernité 532

Histoire des idées : athéisme, libertinage et hérésie 536

Sources primaires

Corpus restreint

CROWNE, John. *The Comedies of John Crowne. A Critical Edition.* Dir. B. J. McMullin. New York et Londres : Garland Publishing, 1984.

_. *John Crowne's* Sir Courtly Nice*: A Critical Edition*. Dir. Charlotte Bradford Hughes. La Haye : Mouton & Co., 1966.

_. *Sir Courtly Nice, or, It Cannot Be*. Londres : Printed by H. H. Jun. for R. Bently, in Russel-street, Covent-Garden, and Jos. Hindmarsh, at the Golden-Ball over against the Royal Exchange in Cornhill, 1685.

DAVENANT, William. *The Dramatic Works of Sir William Davenant*. Dir. James Maidment et William Hugh Logan. Vol. 5. Édimbourg : W. Paterson, 1872.

_. *The Law Against Lovers*. Dans *The Works of Sr. William Davenant*, p. 272-329. Londres : Printed for T. N. Herringman, at the Sign of the Blew Anchor in the Lower Walk of the New Exchange, 1673.

DRYDEN, John. *The Works of John Dryden, Vol. 14: Plays; The Kind Keeper; The Spanish Fryar; The Duke of Guise; The Vindication of the Duke of Guise*. Dir. Alan Roper et Vinton A. Dearing. Oxford Scholarly Editions Online. Berkeley : University of California Press, 2015. DOI : 10.1093/actrade/9780520075610.book.1.

_. *The Works of John Dryden, Vol. 11: Plays; The Conquest of Granada; Marriage a-la-Mode, The Assignation*. Dir. John Loftis, David Stuart Rodes, et Vinton A. Dearing. Berkeley : University of California Press, 2015. DOI : 10.1093/actrade/9780520021259.book.1.

_. *The Spanish Fryar, or, the Double Discovery*. Londres : Printed for Richard Tonson and Jacob Tonson..., 1681.

_. *The Assignation, or, Love in a Nunnery*. Londres : Printed by T. N. for Henry Herringman, and are to be sold at the Anchor in the Lower Walk of the New Exchange, 1673.

MEDBOURNE, Matthew. *Tartuffe, or the French Puritan*. Londres : Printed by H. L. and R. B for James Magnus at the Posthouse in Russel-street near the Piazza in Covent Garden, 1670.

SHADWELL, Thomas. *The Complete Works of Thomas Shadwell*. Dir. Montague Summers. Vol. 3. Londres : Fortune Press, 1927.

_. *The Libertine: A Tragedy*. Londres : Printed by T. N. for Henry Herringman, at the Anchor, in the Lower Walk of the New Exchange, 1676.

Autres pièces de la Restauration

BEHN, Aphra. *The Works of Aphra Behn*. Dir. Janet Margaret Todd. Vol. 6. Londres : W. Pickering, 1996.

_. *The Works of Aphra Behn*. Dir. Montague Summers. Vol. 4. New York : Phaeton Press, 1967.

_. *The Luckey Chance, or, An Alderman's Bargain*. Londres : W. Canning, 1687.

_. *The City-Heiress, or, Sir Timothy Treat-all*. Londres : Printed for D. Brown, at the Black Swan and Bible without Temple-bar; and T. Benskin in St. Brides Church-yard; and H. Rhodes next door to the Bear-Tavern neer Bride-lane in Fleetstreet, 1682.

_. *The Roundheads, or, The Good Old Cause*. Londres : Printed for D. Brown at the Black Swan and Bible without Temple bar▪ and Benskin in St. Brides Church Yard, and H. Rhodes next door to the Bear Tavern neer Bride Lane in Fleetstreet, 1682.

_. *The Second Part of The Rover*. Londres : Printed for Jacob Tonson at the Judges-Head in Chancery-Lane, 1681.

_. *The Feign'd Curtezans, or, A Night's Intrigue*. Londres : Printed for Jacob Tonson at the Judges Head in Chancery-Lane near Fleet-street, 1679.

_. *Sir Patient Fancy*. Londres : Printed by E. Flesher for Richard Tonson and Jacob Tonson [etc.], 1678.

_. *The Rover, or, The Banish't Cavaliers*. Londres : For Iohn Amery, at the Peacock; against St. Dunstan's Church in Fleet-street, 1677.

_. *The Dutch Lover*. Londres : Printed for Thomas Dring, at the Sign of the Harrow at Chancery-lane end, over against the Inner Temple Gate in Fleet-street, 1673.

CARPENTER, Richard. *A New Play Call'd The Pragmatical Jesuit New-leven'd*. Londres : Printed for N. R. and are to be sold at Westminster-Hall and the New-Exchange, &c., 1660.

CARYLL, John. *Sir Salomon, or, The Cautious Coxcomb*. Londres : Printed for H. Herringman, at the Blew Anchor, in the Lower Walk of the New Exchange, 1671.

CAVENDISH, Margaret. *The Convent of Pleasure*. Dans *Plays, Never Before Printed*. Londres : Printed by A. Maxwell, 1668.

_. *Playes*. Londres : Printed by A. Warren, for Iohn Martyn, Iames Allestry, and Tho. Dicas, at the Bell in Saint Pauls Church Yard, 1662.

CONGREVE, William. *The Way of the World*. Londres : Jacob Tonson, 1700.

The Coronation of Queen Elizabeth, with the restauration of the Protestant religion, or, The downfal of the Pope. Londres : Printed for Ben. Harris, at the Stationers Arms under the Piazza in Cornhil, 1680.

CROWNE, John. *The English Frier, or, The Town Sparks*. Londres : Printed for James Knapton, at the Crown in St. Paul's Church-yard, 1690.

DRYDEN, John. *The Works of John Dryden, Vol. 10: Plays; The Tempest; Tyrannick Love; An Evening's Love*. Dir. Maximillian E. Novak et George R. Guffey. Works of John Dryden. University of California Press, 2015. DOI : 10.1093/actrade/9780520015890.book.1.

_. *The Kind Keeper, or, Mr. Limberham*. Londres : Printed for R. Bentley, and M. Magnes, in Russel-street in Covent-Garden, 1680.

_. *Troilus and Cressida, or, Truth Found Too Late*. Londres : Printed for Abel Swall at the Unicorn at the West|end of S. Pauls. and Jacob Tonson at the Judges Head in Chan|cery lane near Fleet street, 1679.

_. *The Conquest of Granada*. Savoie : Printed by T. N. for Henry Herringman, and are to be sold at the Anchor in the Lower Walk of the New Exchange, 1672.

_. *An Evening's Love, or, the Mock Astrologer*. Londres : Printed by T.N. for Henry Herringman, 1671.

_. *Tyrannick Love, or, The Royal Martyr*. Londres : Printed for H. Herringman, at the Sign of the Blew Anchor in the Lower Walk of the New Exchange, 1670.

DRYDEN, John, et William Davenant. *The Tempest, or, The Enchanted Island*. Londres : Printed by J. M. for Henry Herringman at the Blew Anchor in the Lower-walk of the New-Exchange, 1670.

ETHEREGE, George. *The Man of Mode, or, Sr. Fopling Flutter*. Londres : H. Herringman, 1676.

The Folly of Priestcraft. Londres : Printed for Richard Baldwin, near the Oxford-Arms in Warwick-Lane, 1690.

HOWARD, Robert. *Five New Plays*. Londres : Printed for Henry Herringman, and are to be Sold by R. Bentley, J. Tonson, F. Saunders, and T. Bennet, 1692.

LACY, John. *The Dumb Lady, or, the Farrier Made Physican*. Londres : Printed for Thomas Dring, at the White-Lyon, next Chancery-Laneend in Fleetstreet, 1672.

The Late Revolution, or, The Happy Change. Londres : Printed, and are to be Sold by Richard Baldwin in the Old Baily, 1690.

OTWAY, Thomas. *The Atheist, or, The Second Part of The Souldiers Fortune*. Londres : Printed for R. Bentley, and I. Tonson, in Russel-street in Covent-Garden,and the Iudges Head in Chancery-Lane, near Fleetstreet, 1684.

RAVENSCROFT, Edward. *The English Lawyer*. Londres : Printed by J. M. for James Vade at the Cock and Sugar-loaf near St. Dunstan's Church in Fleet-street, 1678.

Rome's Follies, or, The Amorous Fryars. Londres : Printed, for N. Nowell, 1681.

SETTLE, Elkanah. *The Empress of Morocco*. Dir. Maximilian E Novak. Los Angeles : University of California, William Andrews Clark Memorial Library, 1968.

_. *The Empress of Morocco*. Londres : Printed for William Cademan at the Popes-head in the Lower Walk of the New Exchange in the Strand, 1673.

SHADWELL, Thomas. *The Complete Works of Thomas Shadwell*. Dir. Montague Summers. Vol. 4. Londres : Fortune Press, 1927.

_. *The Lancashire Witches and Tegue O Divelly the Irish Priest*. Londres : Printed for John Starkey at the Miter in Fleet-street near Temple-Bars, 1682.

_. *The Humorists*. Londres : Printed for Henry Herringman, at the Sign of the Blew Anchor in the Lower Walk of the New Exchange, 1671.

_. *The Royal Shepherdess: A Tragicomedy*. Londres : Printed for Henry Herringman, at the Sign of the Blew-Anchor, in the Lower-walk of the New-Exchange, 1669.

_. *The Sullen Lovers, or, The Impertinents*. Savoie : Printed for Henry Herringman at the Sign of the Anchor in the Lower-Walk of the New Exchange, 1668.

SHAKESPEARE, William. *Five Restoration Adaptations of Shakespeare*. Dir. Christopher Spencer. Urbana : University of Illinois Press, 1965.

ST SERFE, Thomas. *Tarugo's Wiles; or, The Coffee House*. Londres : Printed for Henry Herringman, at the Sign of the Anchor, on the Lower-walk of the New-Exchange, 1668.

TATE, Nahum. *The History of King Richard the Second*. Londres : Printed for Richard Tonson, and Iacob Tonson,at Grays-Inn Gate, and at the Judges-Head in Chancery- Lane near Fleet-street, 1681.

TATHAM, John. *The Rump, or, The Mirrour of the Late Times*. Londres : Printed by W. Godbid for R. Bloome, 1660.

WILSON, John. *The Cheats*. Londres : Printed for G. Bedell, and T. Collins, at the Middle-Temple-Gate; And Cha. Adams at the Talbott, over against St. Dunstans Church in Fleetstreet, 1664.

WYCHERLEY, William. *The Plain-Dealer*. Londres : Roger L'Estrange, 1676.

Pièces d'autres aires culturelles et périodes

BEAUMONT, Francis, et John Fletcher. *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon. Volume X. The Honest Man's Fortune; Rollo, Duke of Normandy; The Spanish Curate; The Lover's Progress; The Fair Maid of the Inn; The Laws of Candy*. Dir. Fredson Bowers. Cambridge : Cambridge University Press, 1996.

BROME, Richard. *Five New Plays*. Londres : Printed for Humphrey Moseley, Richard Marriot, and Thomas Dring, and are to be sold at their Shops, 1653.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El astrologo fingido – Le faux astrologue*. Dir. Catherine Dumas. Traductions introuvables. Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 2012. https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/traductions/le-faux-astrologue.

_. *Comedias de D. Pedro Calderón*. Dir. Juan Jorge Keil. Vol. IV. Leipzig : Publicado en casa de Ernesto Fleischer, 1830.

CONAN, Nathalie. « *Le Feint astrologue*. Comédie. Édition critique établie par Nathalie Conan dans le cadre d'un mémoire de master 1 sous la direction de Georges Forestier ». Université Paris-Sorbonne, 2007.

CORNEILLE, Thomas. *Théâtre complet*. Dir. Christopher J. Gossip, Liliane Picciola, Catherine Dumas, et Montserrat Serrano Mañes. Vol. I. Paris : Classiques Garnier, 2015.

FLECKNOE, Richard. *Love's Dominion, A Dramatique Piece, Full of Excellent Moralitie; Written as a Pattern for the Reformed Stage*. Londres, 1654.

JONSON, Ben. *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson, Volume 3: 1606-1611*. Dir. David Bevington, Martin Butler, et Ian Donaldson. Cambridge : Cambridge University Press, 2012.

LE METEL D'OUVILLE, Antoine. *Théâtre complet*. Dir. Monica Pavesio. Paris : Classiques Garnier, 2013.

MOLIERE. *Œuvres complètes*. Dir. Georges Forestier et Claude Bourqui. Vol. II. Pléiade. Paris : Gallimard, 2010.

_. *Œuvres complètes*. Dir. Georges Forestier et Claude Bourqui. Vol. I. Pléiade. Paris : Gallimard, 2010.

_. *Le Malade imaginaire*. Paris : Ribou, 1673.

_. *Tartuffe ou l'Imposteur*. Paris : Ribou, 1669.

_. *George Dandin*. Paris : Ribou, 1668.

_. *Le Misanthrope*. Paris : Ribou, 1666.

_. *Dom Juan*. Paris : Ribou, 1665.

_. *Le Mariage forcé*. Paris : Ribou, 1664.

_. *La Critique de L'École des femmes*. Paris : Ribou, 1663.

_. *L'École des femmes*. Paris : Ribou, 1662.

MORETO, Augustín. *No puede ser*. Madrid : Por Domingo Garcia y Morràs: a costa de Domingo Palacio y Villegas, 1661.

QUINAULT, Philippe. *Théâtre complet. Tome I. Tragédies*. Dir. Carine Barbafieri. Paris : Classiques Garnier, 2015.

ROSIMOND. *Le Nouveau Festin de Pierre, ou l'Athée Foudroyé*. Dir. Daniela Dalla Valle. Turin : Rosenberg & Sellier, 2020. https://books-openedition-org.ezpupv.scdi-montpellier.fr/res/8575?format=toc.

SHAKESPEARE, William. *King Richard II*. Dir. Richard R. Forker. Londres : Arden Shakespeare, 2002.

_. *Œuvres complètes. Tragédies*. Édition bilingue Dir. Jean-Michel Déprats. Vol. I. Pléiade. Paris : Gallimard, 2002.

_. *The History of Henry the Fourth*. Dans *The Norton Shakespeare*, dir. Stephen Greenblatt, Walter Cohen, Jean E. Howard, et Katharine Eisaman Maus, p. 1147-1224. New York et Londres : W. W. Norton & Company, 1997.

_. *The Merchant of Venice*. Dir. M. M. Mahood. Cambridge : Cambridge University Press, 1987.

_. *Romeo and Juliet*. Dir. G. Blakemore Evans. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge : Cambridge University Press, 1984.

_. *Measure for Measure*. Dir. J.W. Lever. The Arden Shakespeare. Londres : Methuen & Co., 1965.

TIRSO DE MOLINA. *El burlador de Sevilla*. Dir. Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid : Cátedra, 1995.

Autres sources primaires

BACON, Francis. *A wise and moderate discourse, concerning church-affaires*. Londres, 1641.

_. *True peace, or, A moderate discourse to compose the unsettled consciences and greatest differences in ecclesiastical affaires*. Londres : Printed for A. C., 1662.

BARROW, Isaac. *Several Sermons Against Evil-Speaking*. Londres : Printed for Brabazon Aylmer, at the Three Pigeons over against the Royal Exchange in Cornhill, 1678.

BELON, P. *The pilgrim, a pleasant piece of gallantry / written in french by M. S. Bremond; translated into English by P. Belon*. Londres : Printed for R. Bentley, and M. Magnes, in Russel-street in Covent-Garden, near the Piazza's, 1680.

BLACK, Joseph L. *The Martin Marprelate Tracts. A Modernized and Annotated Edition*. Cambridge : Cambridge University Press, 2008.

BLOUNT, Charles. *An Appeal from the country to the city for the preservation of His Majesties person, liberty, property and the Protestant religion*. Londres, 1979.

BRANDT, Sebastian. *The Ship of Fools*. Dir. Thomas Hill Jamieson. Trad. Alexander Barclay. Vol. II. Édimbourg : Paterson, 1874.

_. *The Ship of Fools*. Dir. Thomas Hill Jamieson. Trad. Alexander Barclay. Vol. I. Édimbourg : Paterson, 1874.

BREMOND, Sébastien. *Le Pèlerin*. Amsterdam : Chez George l'Indulgent, à St-Jacques de Galice, 1676.

BURNET, Gilbert. *Some Passages of the Life and Death of the Right Hon. John, Earl of Rochester Who Died the 26th of July, 1680*. Londres : Printed for Richard Chiswel, at the Rose and Crown in St. Pauls Church-Yard, 1680.

BUTLER, Samuel. *Characters and Passages from Note-Books*. Dir. A. R. Waller. Cambridge : Cambridge University Press, 1908.

CARROLL, Robert, et Steven Prickett, dir. *The Bible. Authorized King James Version with Apocrypha*. Oxford : Oxford University Press, 1997.

CHAUCER, Geoffrey. *The Canterbury Tales*. Harvard's Geoffrey Chaucer Website, 2024. https://chaucer.fas.harvard.edu/pages/general-prologue-0.

COPPE, Abiezer. *A Fiery Flying Roll*. Londres, 1650.

DALRYMPLE, John. *Memoirs of Great Britain and Ireland*. Vol. II. Londres : Printed for W. Strahan; and T. Cadell in the Strand: and A. Kincaid and W. Creech, and J. Balfour, Edinburgh., 1773.

DAVENANT, William. *A Proposition for Advancement of Moralitie, by a New Way of Entertainment of the People*. Londres, 1653.

DENHAM, John. *The prologue to His Majesty at the first play presented at the Cock-pit in Whitehall, being part of that noble entertainment which their Maiesties received Novemb. 19. from his Grace the Duke of Albemarle*. Londres : Printed for G. Bedell and T. Collins, at the Middle-Temple Gate in Fleetstreet, 1660.

DESJARDINS, Marie-Hortense. *Annales galantes*. Vol. I. Paris : Chez Claude Barbin, au Palais, sur le second Perron de la Sainte Chappelle, 1670.

DOWNES, John. *Roscius Anglicanus*. Dir. Montague Summers. Londres : Fortune Press, 1928.

DRYDEN, John. *The Satires of Decimus Junius Juvenalis*. Londres : Printed for Iacob Tonson at the Iudge's-Head in Chancery-Lane, near Fleetstreet, 1693.

_. *The vindication, or, The parallel of the French Holy- League and the English League and Covenant turn'd into a seditious libell against the King and His Royal Highness by Thomas Hunt and the authors of the Reflections upon the pretended parallel in the play called* The Duke of Guise. Londres : Printed for Jacob Tonson at the Judges Head in Chancery-Lane, near Fleetstreet, 1683.

_. *Of Dramatick Poesie, an Essay*. Londres : Printed for Henry Herringman, at the Sign of the Anchor, on the Lower-walk of the New-Exchange, 1668.

DRYDEN, John, John Crowne, et Thomas Shadwell. *Notes and observations on The empress of Morocco, or, Some few errata's to be printed instead of the sculptures with the second edition of that play*. Londres, 1674.

EDWARDS, Thomas. *Gangraena*. Londres : Printed by T.R. and E.M. for Ralph Smith, 1646. http://name.umdl.umich.edu/A38109.0001.001.

EVELYN, John. *The Diary of John Evelyn*. Dir. William Bray. Vol. 2. Londres : J. M. Dent, 1907.

_. *The Diary of John Evelyn*. Dir. William Bray. Vol. 1. Londres : J. M. Dent, 1907.

FILMER, Robert. *Patriarcha; or the Natural Power of Kings*. Londres : Printed for Ric. Chiswell in St Paul's Church-Yard, Matthew Gillyflower and William Henchman in Westminster Hall, 1680.

FIRTH, C. H., et R. S. Rait, dir. *Acts and Ordinances of the Interregnum, 1642-1660*. Londres, 1911. https://www.british-history.ac.uk/no-series/acts-ordinances-interregnum/pp1070-1072.

FULLER, Ignatius. *Peace and Holiness in Three Sermons upon Several Occasions*. Londres : Printed by Evan Tyler, and Ralph Holt, for R. Royston, Book-Seller to the King's most Excellent Majesty, 1672.

HALL, Joseph. *A modest confutation of a slanderous and scurrilous libell, entitvled, Animadversions vpon the remonstrants defense against Smectymnuus*. Londres, 1642.

HOBBES, Thomas. *Leviathan*. Dir. John Charles Addison Gaskin. Oxford : Oxford University Press, 1998.

HORACE. *Œuvres complètes*. Trad. Danielle Carlès. Vol. 1. France : Publie.net, 2019.

HUTCHINSON, Lucy. *Memoirs of the Life of Colonel Hutchinson*. Dir. N. H. Keeble. Londres : Phoenix Press, 2000.

Journal of the House of Lords: Volume 11, 1660-1666. Londres : His Majesty's Stationery Office, 1767. British History Online https://www.british-history.ac.uk/lords-jrnl/vol11.

LANGBAINE, Gerard. *Momus Triumphans: or, the Plagiaries of the English Stage*. Londres : Printed for N. C. and are to be Sold by Sam. Helford, at the Crown in the Pall-Mall, 1688.

PASQUIER, Pierre, dir. *Le Mémoire de Mahelot : mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les Comédiens du Roi*. Paris : Honoré Champion, 2005.

PEPYS, Samuel. *The Diary of Samuel Pepys*. Dir. Ernest Rhys. 2 Vols. Londres : J. M. Dent & Sons, 1906.

_. *Diary of Samuel Pepys*. Édition en ligne., s. d. https://www.pepysdiary.com/.

PRYNNE, William. *Histriomastix: The Player's Scourge, or, Actors Tragedy*. Londres : Printed by E. A. and W. I. for Michael Sparke, and are to be sold at the Blue Bible, in Greene Arbour, in little Old Bayly, 1633.

RAITHBY, John, dir. *Statutes of the Realm: Volume 5, 1625-80*, 1819. https://www.british-history.ac.uk/statutes-realm/vol5/pp226-234.

RICH, S. *A Sermon Preached at Chard, June 21, 1685 before the Right Honourable John Lord Churchhill, and His Majesty's Forces*. Londres : Printed by R. N. for Charles Brome at the Gun in St. Paul's Church-Yard, 1685.

RIDPATH, George. *The Stage Condemn'd*. Londres : Printed for Iohn Salusbury, at the Angel in St. Paul's Church-Yard, 1698.

ROBINSON, Henry W., et Walter Adams, dir. *The Diary of Robert Hooke, 1672-1680*. Londres : Wykeham Publications, 1968.

SAINT AUGUSTIN. « Lettre aux Catholiques contre les Donatistes ou Traité de l'Unité de l'Église ». Dans *Œuvres complètes*, trad. Eugène Joly, XVII : p. 316-59. Bar-le-Duc : Louis Guérin, 1869.

_. « De la doctrine chrétienne ». Dans *Œuvres complètes*, trad. Jean-Joseph-François Poujoulat et Jean-Baptiste Raulx, IV : p. 1-87. Bar-le-Duc : Louis Guérin, 1866.

SALES, François de. « Introduction à la vie dévote ». Dans *Œuvres*, dir. André Ravier. Paris : Gallimard, 1969.

SCUDERY, Georges de. *L'apologie du théâtre*. Paris : Chez Augustin Courbe, Imprimeur & Libraire de Monsieur Frère unique du Roy, au Palais, en la petite Salle, à la Palme, 1639.

SPRAT, Thomas. *The History of the Royal-Society of London for the Improving of Natural Knowledge*. Londres : Printed by T. R. for I. Martyn at the Bell without Temple-bar, and I. Allestry at the Rose and Crown in Duck-lane, Printers to the Royal Society, 1667.

_. *Observations on Monsieur de Sorbier's Voyage into England*. Londres : Printed for Iohn Martyn, and Iames Allestry, Printers to the Royal Society, 1665.

STILLINGFLEET, Edward. *A Sermon Preached on the Fast-Day, November 13, 1678, at St. Margarets Westminster, before the Honourable House of Commons*. Londres : Printed by Margaret White, for Henry Mortlock at the Ph. St. Paul's Church-Yard, and at the White Hart in Westminster Hall, 1678.

The Voice of the Nation, or, An Humble Address to the High and Honourable Court of Parliament for Their Just Severity to Repress the Growing Boldness of Atheism and Profaneness in the Land. Londres : Printed for Henry Brome, 1675.

TILLOTSON, John. *Works*. Vol. 4. Londres : Printed by J. F. Dove, St. John's Square; For Richard Priestley, High Holborn, 1820.

_. *The Works of the Most Reverend Dr. John Tillotson*. Londres : Printed for B. Aylmer, at the Three Pigeons against the Royal Exchange in Cornhill and W. Rogers, at the Sun against St. Dunstan's Church in Fleetstreet, 1696.

Tintinnalogia, or, The Art of Ringing. Londres : Printed for F. S. and are to be Sold by Tho. Archer, at his Shop under the Dyal of St. Dunstan's-Church in Fleet-street, 1671.

Toleration disapprov'd and condemn'd. Londres : Printed for Francis Oxland Sen. and are to be sold by John Williams, 1670.

VOLTAIRE. « Lettres philosophiques ». Dans *Œuvres complètes de Voltaire*, Vol. 22. Paris : Garnier, 1879.

Sources secondaires

Théorie générale et ouvrages de référence

Théorie générale : théâtre

ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard, 1994.

BIET, Christian, et Christophe Triau. *Qu'est-ce que le théâtre ?* folio essais. Paris : Gallimard, 2006.

BROOK, Peter. *The Empty Space*. Londres : MacGibbon & Kee, 1968.

CARLSON, Marvin. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2001.

_. *Performance: A Critical Introduction*. Londres et New York : Routledge, 1996.

CHAPERON, Danielle. « Penser l'espace dramatique (tout contre Gérard Genette) ». *Études de lettres*, n°1 (15 mars 2018) : p. 47-62. https://doi.org/10.4000/edl.1082.

CORVIN, Michel. *Lire la comédie*. Paris, France : Dunod, 1994.

CORVIN, Michel, dir. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris : Bordas, 2008.

DANAN, Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* 2e édition. Apprendre. Arles : Actes Sud, 2017.

DAVIS, Tracy C., dir. *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge Companions to Literature. Cambridge : Cambridge University Press, 2008. https://doi.org/10.1017/CCOL9780521874014.

DUGGAN, Patrick. « Trauma and Drama/Theatre/Performance ». Dans *The Routledge Companion to Literature and Trauma*, dir. Colin Davis et Hanna Meretoja. Londres et New York : Routledge, 2020.

_. *Trauma-Tragedy: Symptoms of Contemporary Performance*. Manchester : Manchester University Press, 2012.

DUGGAN, Patrick, et Mick Wallis. « Trauma and Performance: Maps, narratives and folds ». *Performance Research* 16, n°1 (mars 2011) : p. 4-17. https://doi.org/10.1080/13528165.2011.562674.

ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres : Routledge, 2010.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.

GRIFFIN, Dustin H. *Satire: A Critical Reintroduction*. Lexington : University Press of Kentucky, 1993.

HUGHES, Leo. « The Early Career of "Farce" in the Theatrical Vocabulary ». *Studies in English*, n°20 (1940) : p. 82-95.

JOBERT, Manuel, et Sandrine Sorlin, dir. *The Pragmatics of Irony and Banter*. Linguistic Approaches to Literature 30. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2018.

KENNEDY, Dennis, dir. *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*. 2 Vols. Oxford et New York : Oxford University Press, 2003.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral ». *Pratiques* 41, nº1 (1984) : p 46-62. https://doi.org/10.3406/prati.1984.1297.

MARCH, Florence. *Relations théâtrales*. Montpellier : L'Entretemps, 2010.

MAURON, Charles. *Psychocritique du genre comique : Aristophane, Plaute, Térence, Molière*. Paris : Librairie José Corti, 1985.

NAUGRETTE, Florence. *Le plaisir du spectateur de théâtre*. Rosny-sous-Bois : Éditions Bréal, 2002.

PAGE, Christiane, dir. *Écritures théâtrales du traumatisme, Esthétiques de la résistance*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2019.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. 4e édition. Paris : Armand Colin, 2019. En ligne. https://shs-cairn-info.ezpupv.scdi-montpellier.fr/dictionnaire-du-theatre--9782200623340?lang=fr.

_. *La mise en scène contemporaine*. 2e édition. Paris : Armand Colin, 2019.

_. *L'analyse des spectacles*. Paris : Armand Colin, 2016.

_. *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris : Corti, 1996.

PAVLEVSKI-MALINGRE, Joanna. « Introduction. La figure face au personnage ». *Ad hoc*, nº4 (2016) : p. 1-9. http://www.cellam.fr/?p=5577&g=22.

RANCIERE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique Éditions, 2008. https://doi.org/10.3917/lafab.ranci.2008.01.

REY-FLAUD, Bernadette. *La farce ou la machine à rire*. Genève : Droz, 1984.

RYNGAERT, Jean-Pierre, et Julie Sermon. *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*. Montreuil-sous-Bois : Éditions théâtrales, 2006.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. Londres et New York : Routledge, 2003.

_. *Performance Studies: An Introduction*. Londres et New York : Routledge, 2002.

SOUILLER, Didier, Florence Fix, Sylvie Humbert-Mougin, et Georges Zaragoza. *Études Théâtrales*. Paris : Presses Universitaires de France, 2005.

STERN, Carol Simpson, et Bruce Henderson. *Performance Studies: Texts and Contexts*. New York et Londres : Longman, 1993.

STEWART, Philip. « De la catharsis comique ». *Littératures classiques* 27, nº1 (1996) : p. 183-93. https://doi.org/10.3406/licla.1996.2460.

SUTHERLAND, James Runcieman. *English Satire*. The Clark Lectures. Cambridge : University Press, 1958.

TOMPKINS, Joanne. *Theatre's Heterotopias: Performance and the Cultural Politics of Space*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2014.

TREZISE, Bryoni, et Caroline Wake, dir. *Visions and Revisions: Performance, Memory, Trauma*. Copenhagen : Museum Tusculanum Press, 2013.

UBERSFELD, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris : Seuil, 1996.

_. *Lire le théâtre II*. Paris : Belin, 1996.

_. *Lire le théâtre I*. Paris : Belin, 1996.

WALLIS, Mick, et Patrick Duggan. « Editorial: On Trauma ». *Performance Research* 16, nº1 (mars 2011) : p. 1-3. https://doi.org/10.1080/13528165.2011.561669.

World Encyclopedia of Puppetry Arts. Union Internationale de la Marionnette. En ligne. https://wepa.unima.org

ZARAGOZA, Georges. *Le personnage de théâtre*. Paris : Armand Colin, 2006.

Théorie générale : fait religieux

AZRIA, Régine, et Danièle Hervieu-Léger. *Dictionnaire des faits religieux*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010.

BEAL, Eleanor, et Jonathan Greenway, dir. *Horror and Religion: New Literary Approaches to Theology, Race and Sexuality*. Cardiff : University of Wales Press, 2019.

BERTRAND, Dominique, et Véronique Gély. *Rire des dieux*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.

CHARPENTRAT, Pierre. *Baroque*. Italie : Office du livre, 1964.

_. « Le Trompe-l'oeil ». *Nouvelle revue de psychanalyse*, nº4 (1971) : p. 161-68.

GEFFRE, Claude. « Chapitre V. Esquisse d'une théologie de la Révélation ». Dans *La révélation*, par Emmanuel Levinas, Edgar Haulotte, Étienne Cornélis, et Paul Ricœur, p. 171-205. Collection générale. Bruxelles : Presses universitaires Saint-Louis, 1977. https://doi.org/10.4000/books.pusl.9447.

GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris : Bernard Grasset, 1972.

GISEL, Pierre, et Lucie Kaennel, dir. *Encyclopédie du protestantisme*. Paris : Presses Universitaires de France, 2006.

GISEL, Pierre, Jean-Marc Tétaz, et Valérie Nicolet-Anderson. *Théories de la religion : diversité des pratiques de recherche, changement des contextes socio-culturels, requêtes réflexives*. Genève : Labor et Fides, 2002.

HUSSER, Jean-Marie. « "Le fait religieux" : de quoi parle-t-on ? » *Les nouvelles de l'archéologie*, nº160 (15 octobre 2020) : p. 8-11. https://doi.org/10.4000/nda.9822.

JOUHAUD, Christian. « Politique baroque : penser avec Louis Marin le triangle *espace-domination-représentation* ». *Early Modern French Studies* 38, nº1 (2 janvier 2016) : p. 26-36. https://doi.org/10.1080/20563035.2016.1181424.

LE GALL, Robert, dir. *Dictionnaire de liturgie*. Chambray-lès-Tours : CLD, 1987.

MARX, Karl. « Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie ». Dans *Werke*, par Karl Marx et Friedrich Engels, p. 378-91. Berlin : Dietz Verlag Berlin, 1981.

MOBERG, David O. « Holy Masquerade: Hypocrisy in Religion ». *Review of Religious Research* 29, nº1 (1987) : p. 3-24. https://doi.org/10.2307/3511949.

RICŒUR, Paul. « Le pouvoir politique : fin du théologico-politique ? » Dir. Jean-Marc Tétaz. *Études théologiques et religieuses* 96, nº4 (2021) : p. 419-37. https://doi.org/10.3917/etr.964.0419.

_. « Expérience et langage dans le discours religieux ». Dans *Paul Ricœur. L'herméneutique à l'école de la phénoménologie*, dir. Jean Greisch, p. 159-79. Philosophie 16. Paris : Beauchesne, 1995.

WEBER, Max. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. Trad. Stephen Kalberg. Londres et New York : Routledge, 2012.

Théorie générale : adaptation, appropriation et circulations de textes

BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford : Oxford University Press, 1997 [1973].

BROWER, Reuben A. *On Translation*. Cambridge : Harvard University Press, 1959.

COMPAGNON, Antoine. *La Seconde main, ou, Le Travail de la citation*. Paris : Points, 2016.

ECO, Umberto. *Dire presque la même chose*. Trad. Myriem Bouzaher. Paris : Bernard Grasset, 2006.

ESPAGNE, Michel. « La notion de transfert culturel ». *Revue Sciences/Lettres*, nº1 (18 avril 2013). https://doi.org/10.4000/rsl.219.

ESPAGNE, Michel, et Gérard Noiriel. « Transferts culturels : l'exemple franco-allemand. Entretien avec Michel Espagne ». *Genèses*, nº8 (1992) : p. 146-54.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. Londres et New York : Routledge, 2006.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard. Paris : Gallimard, 1978.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. « Les transferts culturels. Un discours de la méthode ». *Hypothèses* 6, nº1 (1er mars 2002) : p. 149-62. https://doi.org/10.3917/hyp.021.0149.

LIMAT-LETELLIER, Nathalie. « Historique du concept d'intertextualité ». Dans *L'Intertextualité*, dir. Marie Miguet-Ollagnier et Nathalie Limat-Letellier, p. 10-41. Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté 637. Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté, 1998.

SAMOYAULT, Tiphaine. *Traduction et violence*. Paris : Seuil, 2020.

SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Londres et New York : Routledge, 2006.

SOUBRIER, Jean, et Christian Thuderoz. « Traduire, est-ce négocier ? » *Négociations* 2, nº14 (2010) : p. 37-57. https://doi.org/10.3917/neg.014.0037.

Théorie générale : autre

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres et New York : Verso, 2006.

BAKHTINE, Mihaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Trad. Andrée Robel. Paris : Gallimard, 1970.

BELLER, Manfred, et Joep Leerssen, dir. *Imagology*. Amsterdam et New York : Rodopi, 2007.

BERGSON, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Quadrige. Paris : Presses Universitaires de France, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Éditions du Seuil, 2015.

CARANI, Marie, dir. *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*. Québec : Éditions du Septentrion, 1992.

_. « La perspective picturale comme code sémiotique ». Dans *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*, dir. Marie Carani, p. 113-56. Québec : Éditions du Septentrion, 1992.

CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore et Londres : Johns Hopkins University Press, 1996.

CASTORIADIS, Cornelius. « The Greek and the Modern Political Imaginary ». *Salmagundi*, nº100 (1993) : p. 102-29.

CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien 1. arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. CNRS et Université de Lorraine. En ligne. https://www.cnrtl.fr/.

CONNERY, Brian A., et Kirk Combe, dir. *Theorizing Satire: Essays in Literary Criticism*. New York : St. Martin's Press, 1995.

CYRULNIK, Boris, dir. *Les deux visages de la résilience. Contre la récupération d'un concept*. Paris : Odile Jacob, 2024.

_. « Résilience : notion, définition et divagation du mot ». Dans *Les deux visages de la résilience. Contre la récupération d'un concept*, dir. Boris Cyrulnik, p. 4-29. Paris : Odile Jacob, 2024.

DAVIES, Surekha. *Humans. A Monstrous History*. Oakland : University of California Press, 2025.

DELAGE, Michel. « La résilience : un concept aux multiples visages ». Dans *Les deux visages de la résilience. Contre la récupération d'un concept*, dir. Boris Cyrulnik, p. 157-63. Paris : Odile Jacob, 2024.

DURAND, Gilbert, et Jean-Jacques Wunenburger. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 2021.

DUVAL, Sophie, et Marc Martinez. *La satire : littératures française et anglaise*. Paris : Armand Colin, 2000.

ECO, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington : Indiana University Press, 1979.

EMELINA, Jean. *Le Comique : essai d'interprétation générale*. Paris : Sedes, 1991.

Encyclopaedia Britannica. En ligne. https://www.britannica.com.

Encyclopædia Universalis. En ligne. http://www.universalis-edu.com/encyclopedie.

FOUCAULT, Michel. « Des espaces autres ». *Empan* 2, nº54 (2004) : p. 12-19.

_. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966.

FOWLER, Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1982.

KAYSER, Wolfgang Johannes. *The Grotesque in Art and Literature*. Trad. Ulrich Weisstein. Bloomington : Indiana University Press, 1963.

KERMODE, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. Oxford : Oxford University Press, 1967.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris : Plon, 1958.

MARTIN, Laurent. « Penser les censures dans l'histoire ». *Sociétés & Représentations* 21, nº1 (2006) : p. 331-45. https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2006-1-page-331.htm.

MASSEY, Doreen. *For Space*. Londres : Sage, 2005.

MINOIS, Georges. *Histoire du rire et de la dérision*. Paris : Fayard, 2000.

MORIN, Edgar. *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Éditions du Seuil, 2005.

ORY, Pascal. *L'histoire culturelle*. Que sais-je ? Paris : Presses Universitaires de France, 2025. https://shs.cairn.info/l-histoire-culturelle--9782130815853-page-7.

Oxford Dictionary of National Biography. Oxford University Press. En ligne. https://www.oxforddnb.com.

Oxford English Dictionary. Oxford University Press. En ligne. https://www-oed-com.

PFISTER, Manfred. « Introduction: A History of English Laughter? » Dans *A history of English laughter: laughter from Beowulf to Beckett and beyond*, dir. Manfred Pfister, p. v-x. Amsterdam : Rodopi, 2002.

STEARNS, Peter N., dir. *The Oxford Encyclopedia of the Modern World*. Oxford : Oxford University Press, 2008.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *L'imaginaire*. 4e édition. Que sais-je ? Paris : Presses Universitaires de France, 2020.

Théâtres et littératures de la première modernité

Théâtre de la Restauration

ALLEMAN, Gellert Spencer. *Matrimonial law and the materials of Restoration comedy*. Philadelphia : University of Pennsylvania, 1942.

ATKINS, G. Douglas. *The Faith of John Dryden: Change and Continuity*. Lexington : University Press of Kentucky, 1980.

BARTON, Lucy. *Historic Costume for the Stage*. Boston : Walter H. Baker Company, 1935.

BATTIGELLI, Anna. « Two Dramas of the Return of the Repressed: Dryden and Lee's Oedipus and the Popish Plot ». *Huntington Library Quarterly* 75, nº1 (mars 2012) : p. 1-25. https://doi.org/10.1525/hlq.2012.75.1.1.

BEVIS, Richard W. *English Drama: Restoration and Eighteenth Century, 1660-1789*. Londres et New York : Longman, 1988.

BOOD, Rena. « The Barke Is Bad, but the Tree Good': Hispanophilia, Hispanophobia and Spanish Honour in English and Dutch Plays (c. 1630-1670) ». Dans *Literary Hispanophobia and Hispanophilia in Britain and the Low Countries (1550-1850)*, dir. Yolanda Rodríguez Pérez, p. 145-64. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2020. https://doi.org/10.5117/9789462989375.

BOTICA, Allan Richard. « Audience, Playhouse and Play in Restoration Theatre, 1660-1710 ». Thèse de doctorat, Oxford University, 1985.

BROWN, Laura S. « The Divided Plot: Tragicomic Form in the Restoration ». *ELH* 47, nº1 (1980) : p. 67-79. https://doi.org/10.2307/2872439.

BROWN, Richard E. « Dryden's Tragicomedies ». *Restoration: Studies in English Literary Culture, 1660-1700* 5, nº2 (1981) : p. 76-87.

CALLOW, Simon. *Acting in Restoration Comedy*. New York : Applause Theatre Books, 1991.

CANFIELD, J. Douglas. « The Ideology of Restoration Tragicomedy ». *ELH* 51, nº3 (1984) : p. 447-64. https://doi.org/10.2307/2872933.

CANFIELD, J. Douglas, et Deborah Payne Fisk, dir. *Cultural readings of Restoration and eighteenth-century English theater*. Athens, GA : University of Georgia Press, 1995.

CANNAN, Paul D. *The Emergence of Dramatic Criticism in England. From Jonson to Pope*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2006.

CECIL, C. D. « Libertine and Précieux Elements in Restoration Comedy ». *Essays in Criticism* IX, nº3 (1er juillet 1959) : p. 239-53. https://doi.org/10.1093/eic/IX.3.239.

COLTHARP, Duane. « Patriarchalism at Risk in "The Spanish Fryar" ». *Studies in English Literature, 1500-1900* 39, nº3 (Summer 1999) : p. 427-41.

CORDNER, Michael, Peter David Holland, et John Kerrigan, dir. *English comedy*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994.

CORMAN, Brian. « Comedy ». Dans *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, par Deborah Payne Fisk, p. 52-69. Cambridge : Cambridge University Press, 2009.

_. *Genre and Generic Change in English Comedy, 1660-1710*. Toronto : University of Toronto Press, 1993.

DANCHIN, Pierre. *The Prologues and Epilogues of the Restoration: 1660-1700*. 6 vol. Nancy : Publications Université Nancy II, 1980.

DHARWADKER, Aparna. « The Comedy of Dispossession ». *Studies in Philology* 95, nº4 (1998) : p. 411-34.

DOBRÉE, Bonamy. *Restoration comedy: 1660-1720*. Oxford : Oxford University Press, 1924.

DOYLE, Anne. « Dryden's Authorship of *Notes and Observations on The Empress of Morocco* (1674) ». *Studies in English Literature, 1500-1900* 6, nº3 (1966) : p. 421-45. https://doi.org/10.2307/449553.

DULCK, Jean, Jean Hamard, et Anne-Marie Imbert. *Le théâtre anglais de 1660 à 1800*. Paris : Presses Universitaires de France, 1979.

FIGUEROA DORREGO, Jorge. « "Dwindling Down to Farce"?: Aphra Behn's Approach to Farce in the late 1670s and 80s ». *Journal of English Studies* 17 (18 décembre 2019) : p. 127-47. https://doi.org/10.18172/jes.3565.

FISHER, Judith W. « The Power of Performance: Sir George Etherege's *The Man of Mode* ». *Restoration and Eighteenth-Century Theatre Research* 10, nº1 (1995) : p. 15-28.

FLUCHÈRE, Marie-Louise. *L'œuvre dramatique de Sir John Vanbrugh*. Paris : Ophrys, 1980.

FRIANT-KESSLER, Brigitte. « Petite anatomie du rire aux XVIIe et XVIIIe siècles ». *XVII-XVIII. Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, nº70 (31 décembre 2013) : p. 21-32. https://doi.org/10.4000/1718.506.

FUJIMURA, Thomas H. « Dryden's Changing Political Views ». *Studies in English Literature, 1660-1700* 10, nº2 (1986) : p. 93-104.

_. *The Restoration Comedy of Wit*. Princeton : Princeton University Press, 1952.

GERIGUIS, Lora. « Monarchs, Morality and English Nationalism in the Comedies of Etheredge, Steele and Sheridan ». *Restoration and Eighteenth-Century Theatre Research* 24, nº1 (2009) : p. 31-46. https://www.questia.com/library/journal/1P3-2157131051/monarchs-morality-and-english-nationalism-in-the.

GIEGER, Jason Curtis. « Susanna Centlivre, Sir George Etherege, and the Invention of the Restoration Comedy of Manners, 1880-1940 ». *Restoration and Eighteenth-Century Theatre Research* 27, nº1 (2012) : p. 75-124.

GÓMEZ-LARA, Manuel J., Maria José Mora, Paula de Pando Mena, Rafael Portillo, Juan A. Prieto-Pablos, et Rafael Vélez Núñez. *Restoration Comedy, 1660-1670: A Catalogue*. Youngstown : Teneo Press, 2014.

GOSSE, Edmund. *Seventeenth Century Studies: A Contribution to the History of English Poetry*. Londres : William Heinemann, 1897.

HAMILTON, Donna B., et Richard Strier, dir. *Religion, Literature, and Politics in Post-Reformation England, 1540-1688*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996.

HERMANSON, Anne. « Forsaken Justice: Thomas Shadwell's *The Libertine* and the Earl of Rochester's *Lucina's Rape Or the Tragedy of Vallentinian* ». *Restoration: Studies in English Literary Culture, 1660-1700* 33, nº1 (2009) : p. 3-26. https://doi.org/10.1353/rst.0.0041.

HOLLAND, Norman H. *The First Modern Comedies: The Significance of Etherege, Wycherley and Congreve*. USA : Midland Book, 1959.

HOLLAND, Peter. « Farce ». Dans *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, par Deborah Payne Fisk, p. 107-26. Cambridge : Cambridge University Press, 2009.

_. *The Ornament of Action: Text and Performance in Restoration Comedy*. Cambridge : Cambridge University Press, 1979.

HOWE, Elizabeth. *The First English Actresses: Women and Drama, 1660-1700*. Cambridge : Cambridge University Press, 1992.

HUGHES, Derek. *The Theatre of Aphra Behn*. Londres : Palgrave Macmillan UK, 2001.

_. *English Drama, 1660-1700*. Oxford : Clarendon Press, 1996.

HUGHES, Derek, et Janet Todd. *The Cambridge Companion to Aphra Behn*. Cambridge : Cambridge University Press, 2006.

HUME, Robert D. *The Rakish Stage : Studies in English Drama, 1660-1800*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 1983.

_. *The Development of English Drama in the Late Seventeenth Century*. Oxford : Clarendon Press, 1976.

HUME, Robert D., et Judith Milhous. « Dating Play Premières from Publication Data, 1660-1700 ». *Harvard Library Bulletin* XXII, nº4 (1974) : p. 374-405.

HUME, Robert D. « "Satire" in the Reign of Charles II ». *Modern Philology* 102, nº3 (février 2005) : p. 332-71. https://doi.org/10.1086/432692.

IMBERT, Anne-Marie. « Conventions et communication dans *The Man of Mode, or, Sir Fopling Flutter* de Sir George Etherege ». *XVII-XVIII. Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, nº25.1 (1987) : p. 29-38.

_. « Passions et prudence dans le théâtre de Sir George Etherege ». *XVII-XVIII. Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 1978.

JOHNSON, Odai. « Empty Houses: The Suppression of Tate's "Richard II" ». *Theatre Journal* 47, nº4 (décembre 1995) : p. 503-16. https://doi.org/10.2307/3208989.

KACHUR, B. A. « Etherege's "She Would If She Could": Rereading the Libertines ». *Restoration and Eighteenth-Century Theatre Research* 12, nº2 (1997) : p. 40-60.

KEENAN, Tim. *Restoration Staging, 1660-74*. Abingdon : Routledge, 2017.

KEWES, Paulina. *Authorship and Appropriation: Writing for the Stage in England, 1660-1710*. Clarendon Press, 1998.

_. « Gerard Langbaine's "View of Plagiaries": The Rhetoric of Dramatic Appropriation in the Restoration ». *The Review of English Studies* 48, nº189 (1997) : p. 2-18. https://doi.org/10.1093/res/xlviii.189.2.

LAGAE, Denis. « Circularités dans la comédie de la Restauration anglaise (1660-1700) ». Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2001.

LENNEP, William von. *The London Stage: 1660-1800. A Calendar of Plays, Entertainments & Afterpieces*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 1968.

LEUNER, Sara. « 'The most agreeable of all bad characters': aesthetic and ideological genealogy of the rake archetype in eighteenth century British literature. Mémoire de Master 2 sous la direction de Frédéric Ogée ». Université Paris Cité, 2021.

LEWCOCK, Dawn. « Computer Analysis of Restoration Staging, II: 1671-1782 ». *Theatre Notebook* 47, nº3 (1993) : p. 144-47.

_. « Computer Analysis of Restoration Staging I: 1661-1672 ». *Theatre Notebook* 47, nº1 (1993) : p. 22-25.

LLOYD, Claude. « John Dryden and the Royal Society ». *Publications of the Modern Language Association of America* 45, nº4 (décembre 1930) : p. 967-76. https://doi.org/10.2307/457820.

London Stage Database. University of Oregon. En ligne. https://londonstagedatabase.uoregon.edu/.

LOREAU, Jean-Claude. « Convention et liberté dans *The Man of Mode* d'Etherege ». *XVII-XVIII. Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, nº25.1 (1987) : p. 39-53.

LOVE, Harold. « Who Were the Restoration Audience? » *The Yearbook of English Studies* 10 (1980) : p. 21-44. https://doi.org/10.2307/3506932.

LOWENTHAL, Cynthia. *Performing Identities on the Restoration Stage*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 2003.

LYNCH, Kathleen M. *The Social Mode of Restoration Comedy*. Londres : Macmillan and co, 1926.

MAGUIRE, Nancy Klein. *Regicide and Restoration: English Tragicomedy, 1660-1671*. Cambridge : Cambridge University Press, 1992.

MANCO, Clara. « Comedy and the Politics of Memory ». *XVII-XVIII. Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, nº78 (31 décembre 2021). https://doi.org/10.4000/1718.7084.

_. « "In Earnest or Jest": rire, pouvoir et politique dans les Comédies de la Restauration (1660-1688) ». Thèse de doctorat, Sorbonne université, 2020.

MANDON, Natalie. « Poétique du comique dans le théâtre de William Congreve : 1670-1729 ». Thèse de doctorat, Université Jean Moulin, 2004.

_. « Simulating ignorance: Irony and banter on Congreve's stage ». Dans *The Pragmatics of Irony and Banter*, dir. Manuel Jobert et Sandrine Sorlin, p. 103-20. Linguistic Approaches to Literature 30. Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 2018.

MARCH, Florence. *La comédie anglaise après Shakespeare. Une esthétique de la théâtralité, 1660-1710*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2010.

_. « Jeux de séduction dans la comédie de la Restauration. Pratique sociale, expérience théâtrale ». *XVII-XVIII. Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* 65, n°1 (2008) : p. 189-208. https://doi.org/10.3406/xvii.2008.2377.

_. « Le rapport scène/salle dans les théâtres de la Restauration anglaise, ou le spectateur réinventé ». Dans *Le Spectateur de théâtre à l'âge classique (XVIIe et XVIIIe siècles)*, dir. Bénédicte Louvat-Molozay et Franck Salaün, p. 78-91. Montpellier : L'Entretemps, 2008.

_. « Farce, satire et science dans *The Emperor of the Moon* (1687) d'Aphra Behn ». *Études Épistémè*, n°10 (2006) : p. 99-116. https://doi.org/10.4000/episteme.958.

_. « La mise en scène du mariage dans la comédie de la Restauration : vide rituel et anti-rites ». *XVII-XVIII. Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, n°62 (2006) : p. 51-66.

_. « Le Travestissement féminin sur la scène comique de la Restauration anglaise (1660-1710) : parenthèse carnavalesque ou stratégie subversive ? » Dans *Travestissement féminin et liberté(s) en Europe et en Amérique du Nord (Moyen Âge – XXe siècle)*, dir. Guyonne Leduc, p. 155-65. Des idées et des femmes. Paris : L'Harmattan, 2006.

_. « Les enjeux de la théâtralité dans *A True Widow* (1678) de Thomas Shadwell ». Dans *Masques, Théâtre et Modalités de la représentation*, dir. Anne Bouvier Cavoret, p. 137-57. Paris : Ophrys, 2003.

_. « La Théâtralité de la comédie de la Restauration anglaise : 1660-1710 ». Thèse de doctorat, Université de Provence, 2000.

MARCH, Florence, et Charles Whitworth. « La voix de l'actrice sur la scène de la Restauration anglaise, 1660-1710 : état des lieux ». Dans *Les sons du théâtre—Angleterre et France (XVIe-XVIIIe siècle) : Éléments d'une histoire de l'écoute*, dir. Xavier Bisaro et Bénédicte Louvat-Molozay, p. 185-97. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013.

MARION-FERRAND, Alice. « Purging the Past and Gauging the Future: Stage Puritans as Manifestations of Religious Trauma in Restoration Comedies Adapted from European Sources (1660-1689) ». *XVII-XVIII. Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, n°81 (31 décembre 2024). https://doi.org/10.4000/130q9.

MARKLEY, Robert. *Two Edg'd Weapons: Style and Ideology in the Comedies of Etherege, Wycherley and Congreve*. Oxford : Clarendon press, 1988.

MARSDEN, Jean I. *Fatal Desire: Women, Sexuality and the English Stage, 1660-1720*. Cornell : Cornell University Press, 2006.

MARSHALL, Ashley. *The Practice of Satire in England, 1658-1770*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2013.

MCDONALD, Margaret Lamb. *The Independent Woman in the Restoration Comedy of Manners*. Salzburg : Institut Fur Englische Sprache Und Literatur, Univ Salzburg, 1976.

MILHOUS, Judith. « The Multimedia Spectacular on the Restoration Stage ». Dans *British Theatre and the Other Arts, 1660-1800*, dir. Shirley Strum Kenny, p. 41-66. Londres : Associated University Presses, 1984.

MOORE, Frank Harper. *The Nobler Pleasure: Dryden's Comedy in Theory and Practice*. Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1963.

NICOLL, Allardyce. *A History of English Drama 1660-1900*. Vol. I. Cambridge : Cambridge University Press, 1955.

NOVAK, Maximilian E. « Libertinism and Sexuality ». Dans *A Companion to Restoration Drama*, p. 53-68. Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2001.

_. « Shaping the Restoration Myth of Libertinism from Dryden to Defoe ». *Restoration: Studies in English Literary Culture, 1660-1700* 2, nº41 (1993) : p. 67-97.

O'DONNELL, Mary Ann, Bernard Dhuicq, et Guyonne Leduc, dir. *Aphra Behn (1640-1689). Identity, Alterity, Ambiguity*. Paris : L'Harmattan, 2000.

OWEN, Susan J. *Restoration Theatre and Crisis*. Oxford : Clarendon Press, 1996.

_. « Interpreting the Politics of Restoration Drama ». *The Seventeenth Century* 8, nº1 (1993) : p. 67-97. https://doi.org/10.1080/0268117X.1993.10555352.

_. « The Politics of John Dryden's The Spanish Fryar; or, the Double Discovery ». *English* 43, nº176 (1er juin 1994) : p. 97-113. https://doi.org/10.1093/english/43.176.97.

_. « "Suspect my loyalty when I lose my virtue": Sexual Politics and Party in Aphra Behn's Plays of the Exclusion Crisis ». *Studies in English Literature, 1660-1700* 18, nº1 (1994) : p. 37-47.

PACHECO, Anita. « Reading Toryism in Aphra Behn's Cit-Cuckolding Comedies ». *The Review of English Studies* 55, nº222 (1er novembre 2004) : p. 690-708. https://doi.org/10.1093/res/55.222.690.

PALMER, John Leslie. *The Comedy of Manners*. Londres : G. Bell, 1913.

PATTERSON, Annabel M. *Censorship and Interpretation: The Conditions of Writing and Reading in Early Modern England*. Madison : University of Wisconsin press, 1984.

PAYNE, Deborah C. *The Business of English Restoration Theatre, 1660-1700*. Cambridge : Cambridge University Press, 2024.

_. *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*. Cambridge : Cambridge University Press, 2009.

_. « Comedy, Satire, or Farce? Or the Generic Difficulties of Restoration Dramatic Satire ». Dans *Cutting Edges: Postmodern Critical Essays on Eighteenth-Century Satire*, dir. James E. Gill, p. 1-22. Knoxville : University of Tennessee Press, 1995.

PERRY, Henry Ten Eyck. *The Comic Spirit in Restoration Drama : Studies in the Comedy of Etherege, Wycherley, Congreve, Vanbrugh, and Farquhar*. New Haven : Yale University Press, 1925.

POWELL, Jocelyn. *Restoration Theatre Production*. Londres et Boston : Routledge et Kegan Paul, 1984.

The Restoration Comedy Project Catalogue. Universidad de Sevilla. En ligne. https://institucional.us.es/restoration/catalogue/.

RIGAUD, Nadia. *Aspects du théâtre anglais (1594-1730)*. Aix-en-Provence : Université de Provence, 1987.

_. « Millamant dans la scène du contrat de The Way of the World : un exemple de pseudo-rebellion ». *XVII-XVIII. Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* 25, nº1 (1987) : p. 179-91. https://doi.org/10.3406/xvii.1987.2257.

_. *George Etherege, dramaturge de la Restauration anglaise*. Lille : Atelier de reproduction des thèses, 1980.

ROSENTHAL, Laura J. « “All injury’s forgot”: Restoration Sex Comedy and National Amnesia ». *Comparative Drama* 42, nº1 (2008) : p. 7-28. https://doi.org/10.1353/cdr.2008.0016.

_. « “Counterfeit Scrubbado”: Women Actors in the Restoration ». *The Eighteenth Century* 34, nº1 (1993) : p. 3-22.

ROTHSTEIN, Eric. *Restoration Tragedy: Form and the Process of Change*. Westport, CT : Greenwood Press, 1967.

ROUSSEAU, Aloysia. « Offstage Laughter: Restoration Comedies and the Female Audience ». *XVII-XVIII. Revue de la Société d’Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, nº70 (31 décembre 2013) : p. 209-22. https://doi.org/10.4000/1718.525.

SAUER, David K. « Stage Directions in *The Man of Mode* ». *Restoration and Eighteenth-Century Theatre Research* 8, nº2 (1993) : p. 29-48.

SAUER, Elizabeth, dir. *Emergent Nation: Early Modern British Literature in Transition, 1660–1714*. Vol. 3. Early Modern Literature in Transition. Cambridge : Cambridge University Press, 2019. https://doi.org/10.1017/9781108525251.

SCOUTEN, Arthur H., et Robert D. Hume. « “Restoration Comedy” and Its Audiences, 1660-1776 ». *The Yearbook of English Studies* 10 (1980) : p. 45-69. https://doi.org/10.2307/3506933.

SMITH, John Harrington. *The Gay Couple in Restoration Comedy*. Cambridge : Harvard University Press, 1948.

STRAUB, Kristina, Misty G Anderson, et Daniel O’Quinn. *The Routledge Anthology of Restoration and Eighteenth-Century Performance*. Londres : Routledge, 2019.

STRUM KENNY, Shirley. *British Theatre and the Other Arts, 1660-1800*. Londres : Associated University Presses, 1984.

STYAN, John Louis. *Restoration Comedy in Performance*. Cambridge : Cambridge University Press, 1986.

TEETER, Louis. « The Dramatic Use of Hobbes’s Political Ideas ». *ELH* 3, nº2 (1936) : p. 140-69. https://doi.org/10.2307/2871711.

THOMAS, David, dir. *Restoration and Georgian England*. Theatre in Europe: a documentary history. Cambridge : Cambridge University Press, 1989.

THOMAS, David, David Carlton, et Anne Etienne. *Theatre Censorship: From Walpole to Wilson*. Oxford et New York : Oxford University Press, 2007.

TRUSSLER, Simon, dir. *Burlesque Plays of the Eighteenth Century*. Oxford et New York : Oxford University Press, 1995.

UNDERWOOD, Dale. *Etherege and the Seventeenth-Century Comedy of Manners*. New Haven : Yale University press, 1957.

WALLACE, John M. « Dryden and History: A Problem in Allegorical Reading ». *ELH* 36, nº1 (mars 1969) : p. 265-90. https://doi.org/10.2307/2872154.

WHITING, George W. « Political Satire in London Stage Plays, 1680-83 ». *Modern Philology* 28, nº1 (1930) : p. 29-43. https://doi.org/10.1086/387868.

WILSON, John Harold. *All the King’s Ladies: Actresses of the Restoration*. Chicago : University of Chicago Press, 1958.

_. *The Court Wits of the Restoration*. Princeton : Princeton University Press, 1948.

WYNNE-DAVIES, Marion. « Orange-Women, Female Spectators, and Roaring Girls: Women and Theater in Early Modern England ». *Medieval & Renaissance Drama in England* 22 (2009) : p. 19-26.

ZIMBARDO, Rose A. *At Zero Point. Discourse, Culture and Satire in Restoration England*. Lexington : University Press of Kentucky, 1998.

_. « At Zero Point: Discourse, Politics, and Satire in Restoration England ». *ELH* 59, nº4 (1992) : p. 785-798. https://doi.org/10.2307/2873294.

_. *A Mirror to Nature: Transformations in Drama and Aesthetics, 1660-1732*. Lexington : University Press of Kentucky, 1986. http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=1915528.

_. « The Satiric Design in The Plain Dealer ». *Studies in English Literature, 1500-1900* 1, nº3 (1961) : p. 1-18. https://doi.org/10.2307/449301.

ZUCKER, Adam. *The Places of Wit in Early Modern English Comedy*. Cambridge : Cambridge University Press, 2011.

ZWICKER, Steven N. *Lines of Authority. Politics and English Literary Culture, 1649-1689*. Ithaca et Londres : Cornell University Press, 1993.

Théâtre anglais renaissant et théâtres d'autres aires culturelles

ALLARD, James Robert, et Mathew R. Martin, dir. *Staging Pain, 1580-1800: Violence and Trauma in British Theater*. Farnham : Ashgate, 2009.

BENICHOU, Paul. *Morales du grand siècle*. Paris : Gallimard, 1988.

COT, Guillaume. « La Scène et la Loi : les dramaturgies du droit (1789-1794) ». Thèse de doctorat, Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis, 2021.

DANDREY, Patrick. *Le « cas » Argan : Molière et la maladie imaginaire*. Paris : Klincksieck, 2006.

_. *Molière ou l'esthétique du ridicule*. Paris : Klincksieck, 2002.

_. *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*. Paris : Klincksieck, 1998.

_. *L'Éloge paradoxal de Gorgias à Molière*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997. https://doi-org.ezpupv.scdi-montpellier.fr/10.3917/puf.dandr.1997.01.

DHRAIEF, Beya, Éric Négrel, et Jennifer Ruimi. *Théâtre et charlatans dans l'Europe moderne*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2018.

FAVA, Antonio. « Official recognition of Pulcinella: The one who saved the Commedia from extinction by securing its continuity to the present day ». Dans *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, dir. Judith Chaffee et Olly Crick, p. 108-13. Londres et New York : Routledge, 2015.

FORESTIER, Georges. *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*. 2e édition augmentée. Genève : Droz, 1996.

GHEERAERT, Tony. « Le comédien malgré lui. Théâtre et médecine dans *Monsieur de Pourceaugnac* et le *Malade imaginaire* ». *Études Épistémè*, nº16 (1er octobre 2009). https://doi.org/10.4000/episteme.681.

GILL, James E., dir. *Cutting Edges: Postmodern Critical Essays on Eighteenth-Century Satire*. Knoxville : University of Tennessee Press, 1995.

GOUDARD, Philippe, et Nathalie Vienne-Guerrin. *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*. Presses universitaires de la Méditerranée, 2020. https://univ.scholarvox.com/book/88915179.

GROBE, Edwin P. « Gabriel and Sébastien Brémond ». *Romance Notes* 4, nº2 (1963) : p. 132-35.

HAWCROFT, Michael. *Molière: Reasoning with Fools*. Oxford : Oxford University Press, 2007.

JACOB, James R., et Timothy Raylor. « Opera and Obedience: Thomas Hobbes and *A Proposition for Advancement of Moralitie* by Sir William Davenant ». *The Seventeenth Century* 6, nº2 (septembre 1991) : p. 205-50. https://doi.org/10.1080/0268117X.1991.10555327.

LEON, Mechele, dir. *A Cultural History of Theatre in the Age of Enlightenment*. Londres : Bloomsbury Academic, 2017.

LOCHERT, Véronique, et Jean de Guardia, dir. *Théâtre et imaginaire. Images scéniques et représentations mentales (XVIe-XVIIIe siècle)*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2012.

MARCH, Florence. « Le clown shakespearien sur la scène contemporaine : l'héritage élisabéthain revisité au Festival d'Avignon ». Dans *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*, dir. Philippe Goudard et Nathalie Vienne-Guerrin, p. 79-94. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2020. https://univ.scholarvox.com/book/88915179.

ROUYER, Marie-Claire. *Samuel Foote, 1721-1777 : dramaturge satirique*. Lille : Atelier de reproduction des thèses, 1985.

ROYE, Jocelyn. « Pédant et bel esprit : la représentation du savant mondain et du mondain savant dans les comédies du XVIIe siècle ». *Littératures classiques* 58, nº3 (2005) : p. 105-13. https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2005-3-page-105.htm.

SCHERER, Jacques, Colette Scherer, et Georges Forestier. *La dramaturgie classique*. Armand Colin, 2014. https://univ.scholarvox.com/book/88921625.

TEULADE, Anne. *Le théâtre de l'interprétation. L'histoire immédiate en scène*. Paris : Classiques Garnier, 2021.

VIENNE-GUERRIN, Nathalie. *The Anatomy of Insults in Shakespeare's World*. Londres : The Arden Shakespeare, 2022.

VITSE, Marc. « Le théâtre espagnol du XVIIe siècle : quelques repères bibliographiques ». *XVIIe Siècle*, nº160 (1988) : p. 317-21. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9735825g/f55.item.

WELSH, Robert, dir. *The concise Oxford companion to Irish literature*. Oxford et New York : Oxford University Press, 2000.

ZORZI, Ludovico. « Autour de la Commedia dell'Arte ». Dans *L'art du masque dans la Commedia dell'Arte*, p. 59-77. Florence : Solin, 1983.

Réseaux et échanges culturels européens de la première modernité

ALLEN, Ned B. « The Sources of Dryden's *The Mock Astrologer* ». *Philological Quarterly* 36, nº4 (1957) : p. 453-64.

_. *The Sources of John Dryden's Comedies*. 2e édition. New York : Gordian Press, 1967.

ALONGE, Tristan, et Florence March, avec la collaboration de Christian Belin et Luc Borot, dir. *Le théâtre classique français en Europe : transferts, traductions, adaptations (XVIIe-XVIIIe siècles)*. La République des Lettres. Paris : Hermann, 2026, à paraître.

BELY, Lucien, Nathalie Rivère de Carles, et Bertrand Van Ruymbeke, dir. « Territoires de diplomatie / Territories of Diplomacy ». *XVII-XVIII. Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des*

XVIIe et XVIIIe siècles, n°79 (2022). https://journals-openedition-org.ezpupv.scdi-montpellier.fr/1718/8870.

BOROT, Luc. « The manifold strategies of seventeenth-century translators - The case of Du Verdus as translator of Thomas Hobbes ». Dans *Ideas Across Borders: Translating Visions of Authority and Civil Society in Europe c.1600–1840*, dir. Gaby Munck et Thomas Mahlberg, p. 265-282. Londres : Routledge, 2024.

_. « Le traducteur, un stratège des lettres et de la pensée. Figure mineure au service d'un auteur majeur ? Rutter/Corneille, Du Verdus/Hobbes ». Séminaire transversal IRCL 16e-18e siècles – Artistes, écrivains et éditeurs de la première modernité : quelle place pour les figures « mineures » ? Organisé par Linda Gil et Agnès Lafont, Montpellier, 15 février 2022, non-publié.

BRAGA RIERA, Jorge. *Classical Spanish Drama in Restoration English (1660-1700).* Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 2009.

BURKE, Peter, et R. Po-Chia Hsia, dir. *Cultural Translation in Early Modern Europe*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007.

CANFIELD, J. Douglas. « The Classical Treatment of Don Juan in Tirso, Molière, and Mozart: What Cultural Work Does It Perform? » *Comparative Drama* 31, n°1 (1997) : p. 42-64.

CANOVA-GREEN, Marie-Claude. « La comédie anglaise aux XVIIe et XVIIIe siècles : modèle ou antimodèle ? » *Littératures classiques* 27, n°1 (1996) : p. 353-65. https://doi.org/10.3406/licla.1996.2480.

CERVANTES, Xavier. « « Contending for the Mastery with the Italians themselves » : l'opéra italien à Londres dans la première moitié du XVIIIe siècle comme territoire de diplomatie culturelle ». *XVII-XVIII. Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, n°79 (2022). https://doi.org/10.4000/1718.9233.

CHARLANNE, Louis. *L'Influence française en Angleterre au XVIIe siècle*. Paris : Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1906.

CLARK, Sandra. « Shakespeare in the Restoration ». *Literature Compass* 2, n°1 (janvier 2005). https://doi.org/10.1111/j.1741-4113.2005.00154.x.

CLUBB, Louise George. *Renaissance Theatergrams: from Italy to England*. Pise : Edizioni ETS, 2024.

_. « How Do We Know When Worlds Meet? » Dans *Shakespeare and Renaissance Literary Theories. Anglo-Italian Transactions*, dir. Michele Marrapodi, p. 281-85. Farnham : Ashgate, 2011.

_. *Italian Drama in Shakespeare's Time*. New Haven et Londres : Yale University Press, 1989.

COUDERC, Christophe, dir. *Le Théâtre espagnol du Siècle d'Or en France : De la traduction au transfert culturel*. Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012. https://doi.org/10.4000/books.pupo.3049.

DE MANDACH, André. *Molière et la comédie de mœurs en Angleterre (1660-1668) : essai de littérature comparée*. Neuchâtel : À la Baconnière, 1946.

DELERIS, Alban. « La France au miroir de l'Angleterre : poétiques de l'hybridation dans le théâtre français (1590-1640) ». Thèse de doctorat, Université de Montpellier Paul-Valéry, 2015.

DESMET, Christy, et Sujata Iyengar. *Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare and Appropriation*. Consulté le 30 mars 2021. http://www.borrowers.uga.edu/.

DHUICQ, Bernard. « France and Roman Catholicism: Intertextuality in Aphra Behn's Works ». Dans *Aphra Behn (1640-1689). Identity, Alterity, Ambiguity*, dir. Mary Ann O'Donnell, Bernard Dhuicq, et Guyonne Leduc, p. 1-11. Paris : L'Harmattan, 2000.

DOBSON, Michael. *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769*. Oxford : Clarendon Press, 1994.

DRÁBEK, Pavel, et M. A. Katritzky. « Introduction ». Dans *Transnational Connections in Early Modern Theatre*, dir. Pavel Drábek et M. A. Katritzky, p. 1-19. Manchester : Manchester University Press, 2020.

_, dir. *Transnational Connections in Early Modern Theatre*. Manchester : Manchester University Press, 2020.

FUCHS, Barbara. *The Poetics of Piracy: Emulating Spain in English Literature*. Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 2013.

GELLERT, James. « Sir William Davenant's *The Law Against Lovers*: Shakespeare's Problem Comedy and the Restoration Heroic Tradition ». *Cahiers élisabéthains : A Journal of English Renaissance Studies*, nº16 (1979) : p. 27-43.

GEWIRTZ, Arthur. *Restoration Adaptations of Early 17th Century Comedies*. Washington, D.C. : University Press of America, 1982.

GILLET, Joseph E. *Molière en Angleterre, 1660-1670*. Bruxelles : Hayez, 1913.

HARVEY, A. D. « Virginity and honour in *Measure for Measure* and Davenant's *The Law Against Lovers* ». *English Studies* 75, nº2 (mars 1994) : p. 123-32. https://doi.org/10.1080/00138389408598904.

HOENSELAARS, Ton, dir. *Shakespeare and the Language of Translation*. Londres : Arden Shakespeare, 2004.

HÖFER Y TUÑON, Farida María. « L'influence du lieu de l'action sur la nature des comédies « à l'espagnole » ». Dans *Le Théâtre espagnol du Siècle d'Or en France : De la traduction au transfert culturel*, dir. Christophe Couderc, p. 133-41. Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012. https://doi.org/10.4000/books.pupo.3049.

_. « Culture et théâtre : la comédie "à l'espagnole" comme exemple précoce de transculturalité en Europe au XVIIe siècle ». Thèse de doctorat, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, 2009.

HOPES, Jeffrey. « Staging National Identities: The English Theater Viewed from France in the Mid-Eighteenth Century ». Dans *« Better in France? » The Circulation of Ideas across the Channel in the Eighteenth Century*, dir. Frédéric Ogée, p. 203-30. Lewisburg : Bucknell University Press, 2005.

HOPES, Jeffrey, et Hélène Lecossois, dir. *Théâtre et nation*. Spectaculaire | Arts de la scène. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011. https://books.openedition.org/pur/81075.

JONES, Suzanne. *The First English Translations of Molière: Drama in Flux 1663-1732*. Cambridge : Legenda, 2020.

_. « French Imports: English Translations of Molière, 1663-1732 ». Thèse de doctorat, Keble College, University of Oxford, 2016.

KERBY, William Moseley. *Molière and the Restoration Comedy in England*. Londres : M.A., 1907.

KNUTSON, Harold C. *The Triumph of Wit: Molière and Restoration Comedy*. Columbus : Ohio State University Press, 1988.

KÜPPER, Joachim. *The Cultural Net: Early Modern Drama as a Paradigm*. Berlin : De Gruyter, 2018.

LAUN, Henri van. « Les Plagiaires de Molière en Angleterre ». *Le Moliériste*, 1 août 1880.

LOCHERT, Véronique. « Corneille contre Shakespeare : débats autour du modèle français dans la théorie dramatique anglaise (1674-1694) ». Dans *Les Théâtres anglais et français (XVIe-XVIIIe siècle) : contacts, circulation, influences*, dir. Bénédicte Louvat-Molozay et Florence March, p. 39-51. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2016.

_. « Le tempérament dramatique des nations : le parallèle des théâtres dans les traités théoriques des XVIIe et XVIIIe siècles ». Dans *Théâtre et nation*, dir. Jeffrey Hopes et Hélène Lecossois, p. 159-69. Spectaculaire | Arts de la scène. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011. https://books.openedition.org/pur/81075.

LOCHERT, Véronique, Marc Vuillermoz, et Enrica Zanin, dir. *Le théâtre au miroir des langues : France, Italie, Espagne, XVIe-XVIIe siècles*. Genève : Droz, 2018.

LOFTIS, John Clyde. *The Spanish Plays of Neoclassical England*. New Haven: Yale University Press, 1973.

LOSADA-GOYA, José-Manuel. *L'honneur au théâtre : la conception de l'honneur dans le théâtre espagnol et français du XVIIe siècle*. Paris, France : Klincksieck, 1994.

_. « La conception de l'honneur dans le théâtre espagnol et français du XVIIe siècle ». Thèse de doctorat. Paris : Université Paris-Sorbonne, 1990.

LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte, et Alban Déléris. « Le théâtre anglais vu par les voyageurs français dans les années 1660 ». *Littératures classiques* 89, n°1 (26 avril 2016) : p. 87-102. https://doi.org/10.3917/licla1.089.0087.

LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte, et Florence March, dir. *Les Théâtres anglais et français (XVIe-XVIIIe siècle) : contacts, circulation, influences.* Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2016.

MARCH, Florence. « De Don Juan à Don John : *The Libertine* (1675) de Shadwell, contribution anglaise à un mythe européen ». Dans *Le théâtre classique français en Europe : transferts, traductions, adaptations (XVIIe-XVIIIe siècles)*, dir. Tristan Alonge et Florence March, avec la collaboration de Christian Belin et Luc Borot. La République des Lettres. Paris : Hermann, 2026, à paraître.

_. « « My Ghost can bear no more; but comes to Rage » : spectres de Shakespeare sur les scènes de la Restauration anglaise ». *Arrêt sur scène / Scene Focus*, n°11 (2022). https://doi.org/10.4000/asf.2865.

_. « La Scène de reconnaissance : allégorie politique et métaphore de l'adaptation dans *The History of King Lear* de Nahum Tate (1681) ». *Arrêt sur scène / Scene Focus*, n°02 (2013) : p. 109-19.

MARCH, Florence, et Alice Marion-Ferrand. « Du *Malade imaginaire* (1673) à *Sir Patient Fancy* (1678) d'Aphra Behn : Le potentiel réparateur de la scène de médecine dans la comédie de la Restauration anglaise ». *Arrêt sur scène / Scene Focus*, n°12 (2023). https://doi-org.ezpupv.scdi-montpellier.fr/10.4000/asf.5489.

MARCH, Florence, Jean-Christophe Mayer, et Nathalie Vienne-Guerrin, dir. « Mythologizing Shakespeare – A European Perspective ». *Cahiers élisabéthains : A Journal of English Renaissance Studies*, special issue (2016) : p. 7-18.

MARION-FERRAND, Alice. « Adapter des "comédies sérieuses" françaises et espagnole sur la scène anglaise du second XVIIe siècle : l'anglicité par l'altérité dans *An Evening's Love* (1668) de John Dryden ». Dans *Le théâtre classique français en Europe : transferts, traductions,*

adaptations (XVIIe-XVIIIe siècles), dir. Tristan Alonge et Florence March, avec la collaboration de Christian Belin et Luc Borot. La République des Lettres. Paris : Hermann, 2026, à paraître.

_. « "In the support and favour of our Religion and Liberties"°: interstices et intertextualité dans *The Spanish Fryar; or, the Double Discovery* (1680) de John Dryden ». *XVII-XVIII. Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, n°79 (31 décembre 2022). https://doi.org/10.4000/1718.10914.

MARSDEN, Jean I. « The Re-Imagined Text: Shakespeare, Adaptation and Theory in the Restoration and Eighteenth Century ». Thèse de doctorat, Harvard University, 1986.

MAYER, Jean-Christophe, dir. *Representing France and the French in early modern English drama*. Newark : University of Delaware press, 2008.

MCHUGH, Caitlin. « Late Seventeenth-Century Alterations to *Measure for Measure* ». *Restoration: Studies in English Literary Culture, 1660-1700* 35, n°2 (2011) : p. 37-56. https://doi.org/10.1353/rst.2011.0011.

MILES, Dudley Howe. *The Influence of Molière on Restoration Comedy*. New York : Columbia University Press, 1910.

MURRAY, Barbara A. *Restoration Shakespeare: Viewing the Voice*. Madison : Fairleigh Dickinson University Press, 2001.

PARSONS, Ben. « Dutch Influences on English Literary Culture in the Early Renaissance, 1470–1650 ». *Literature Compass* 4, n°6 (2007) : p. 1577-96. https://doi.org/10.1111/j.1741-4113.2007.00497.x.

PAULSON, Ronald. *Don Quixote in England: the aesthetics of laughter*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1998.

PEACOCK, Noël. « Molière nationalised: *Tartuffe* on the British stage from the Restoration to the present day ». Dans *The Cambridge Companion to Molière*, dir. David Bradby et Andrew Calder, p. 177-88. Cambridge : Cambridge University Press, 2006.

PETTEGREE, Jane, dir. *Foreign and Native on the English Stage, 1588-1611: Metaphor and National Identity*. Early Modern Literature in History. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2011.

PIOT, Coline. « Rire ». Dans *Le théâtre au miroir des langues : France, Italie, Espagne, XVIe-XVIIe siècles*, dir. Véronique Lochert, Marc Vuillermoz, et Enrica Zanin, p. 607-23. Genève : Droz, 2018.

RADDADI, Mongi. « Davenant's Adaptations of Shakespeare ». Stockholm : Almqvist och Wiksell, 1979.

RAYNER, Francesca, et Janice Valls-Russell, dir. *Engaging with Troy: Early Modern and Contemporary Scenes*. Transcript 27. Cambridge : Legenda, 2026. https://www.mhra.org.uk/publications/stable/10.59860/t.b8cfada

_. « Why Troy Matters: A Dual Perspective ». Dans *Engaging with Troy: Early Modern and Contemporary Scenes*, dir. Francesca Rayner et Janice Valls-Russell, p. 1-27. Transcript 27. Cambridge : Legenda, 2026.

RIVERE DE CARLES, Nathalie, dir. *Early Modern Diplomacy, Theatre and Soft Power*. Londres : Palgrave Macmillan, 2016.

_. « The Ambassador as Proteus: Indirect Characterization and Diplomatic Appeasement in *Catiline* and *Measure for Measure* ». Dans *Early Modern Diplomacy, Theatre and Soft Power*, dir. Nathalie Rivère de Carles, p. 113-37. Londres : Palgrave Macmillan, 2016.

_. « The Poetics of Diplomatic Appeasement in the Early Modern Era ». Dans *Early Modern Diplomacy, Theatre and Soft Power*, dir. Nathalie Rivère de Carles, p. 1-23. Londres : Palgrave Macmillan, 2016.

ROSALES, Ángeles Tomé. « 'How much of the French is in this': Aphra Behn's use of humour in *Sir Patient Fancy* (1678) ». *ODISEA. Revista de estudios ingleses*, nº14 (2013) : p. 153-66.

ROSENTHAL, Laura J. *Ways of the World: Theater and Cosmopolitanism in the Restoration and Beyond*. Ithaca : Cornell University Press, 2020.

_. « Shakespearean Adaptation and the Genealogy of Authorship ». Thèse de doctorat, Northwestern University, 1990.

RUNTE, Roseann. « Cross-Cultural Influences: Version of "Tartuffe" in Eighteenth-Century France and Restoration England ». *Romance Notes* 36, nº3 (1996) : p. 265-76.

SÁNCHEZ ESCRIBANO, Javier. « English Translations from Spanish through French in the 17th Century: a Bibliographical Approach ». *SEDERI*, nº1 (1990) : p. 136-54.

SEMPLE, Hilary. « Molière and Restoration Comedy ». *English Studies in Africa* 18, nº2 (septembre 1975) : p. 71-84.

SEWARD, Patricia M. « An Additional Spanish Source for John Crowne's "Sir Courtly Nice" ». *The Modern Language Review* 67, nº3 (1972) : p. 486-89. https://doi.org/10.2307/3726117.

_. « The Influence of the Spanish Drama of the Seventeenth Century on the Restoration Theatre in England, 1660-1700 ». Thèse de doctorat, 1969.

SINGH, Sarup. *Family Relationships in Shakespeare and the Restoration Comedy of Manners*. Delhi : Oxford University Press, 1983.

SORELIUS, Gunnar. *"The giant race before the flood": Pre-Restoration Drama on the Stage and in the Criticism of the Restoration*. Uppsala : Almqvist & Wiksell, 1966.

STEDMAN, Gesa. *Cultural Exchange in Seventeenth-Century France and England*. Farnham : Ashgate publishing, 2013.

STEINER, Arpad. « Calderón's "Astrólogo Fingido" in France ». *Modern Philology* 24, nº1 (août 1926) : p. 27-30. https://doi.org/10.1086/387623.

UNGERER, Gustav. « Thomas Shadwell's "The Libertine": A Forgotten Restoration Don Juan Play ». *SEDERI*, nº1 (1990) : p. 222-39.

WILCOX, John. *The Relation of Molière to Restoration Comedy*. New York : Columbia University Press, 1938.

_. *The Influence of Beaumont and Fletcher on Restoration Drama*. Columbus : Ohio State University Press, 1928.

WOLSK, Rebecca S. « Muddy Allegiance and Shiny Booty: Aphra Behn's Anglo-Dutch Politics ». *Eighteenth-Century Fiction* 17, nº1 (2004) : p. 1-33. https://doi.org/10.1353/ecf.2004.0011.

Imaginaires dramatiques et littéraires du fait religieux

ARIAS, Judith H. « Don Juan, Cupid, the Devil ». *Hispania* 75, nº5 (1992) : p. 1108-15.

AUBRUN, Charles Vincent. « Le Don Juan de Tirso de Molina. Essai d'interprétation ». *Bulletin hispanique* 59, nº1 (1957) : p. 26-61. https://doi.org/10.3406/hispa.1957.3513.

BELIN, Christian. « L'aporie dévote dans *Tartuffe* ». *Revue Bossuet*, nº14 (2023) : p. 53-71.

CANFIELD, J. Douglas. « Religious Language and Religious Meaning in Restoration Comedy ». *Studies in English Literature, 1500-1900* 20, nº3 (1980) : p. 385-406. https://doi.org/10.2307/450287.

CHEDGZOY, Kate. « "For *Virgin Buildings* Oft Brought Forth": Fantasies of Convent Sexuality ». Dans *Female Communities, 1600-1800: Literary Visions and Cultural Realities*, par Rebecca D'Monté et Nicole Pohl, p. 53-75. Londres et New York : Macmillan; St. Martin's Press, 2000.

COLLINSON, Patrick. « Ben Jonson's *Bartholomew Fair*: The Theatre Constructs Puritanism ». Dans *The Theatrical City: Culture, Theatre, and Politics in London, 1576-1649*, dir. David M. Bevington et David L. Smith, p. 157-69. Cambridge : Cambridge University Press, 1995.

COTTEGNIES, Line, Claire Gheeraert-Graffeuille, et Tony Gheeraert. *Les Voix de Dieu : littérature et prophétie en Angleterre et en France à l'âge baroque*. Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2008.

D'MONTE, Rebecca, et Nicole Pohl. *Female Communities, 1600-1800: Literary Visions and Cultural Realities*. Royaume-Uni et États-Unis : Macmillan et St. Martin's Press, 2000.

DAVIES, Paul C. « The Debate on Eternal Punishment in Late Seventeenth- and Eighteenth-Century English Literature ». *Eighteenth-Century Studies* 4, nº3 (1971) : p. 257-76. https://doi.org/10.2307/2737732.

DOLAN, Frances E. « Why Are Nuns Funny? » *Huntington Library Quarterly* 70, nº4 (décembre 2007) : p. 509-35. https://doi.org/10.1525/hlq.2007.70.4.509.

FLETCHER, David. « 'A Herd of snivelling, grinning Hypocrites': Religious Hypocrisy in Restoration Drama ». *Studies in Church History* 60 (juin 2024) : p. 290-311. https://doi.org/10.1017/stc.2024.12.

_. « Religion and Restoration Drama. The New Plays of 1660-1720 ». Thèse de doctorat, Université de Warwick, 2023.

HAYNES, Clare. « Art and anti-Catholicism in England, *c.*1660 *–c.*1760 ». *Historical Research* 78, nº202 (2005) : p. 483-505.

HISCOCK, Andrew, et Helen Wilcox, dir. *The Oxford Handbook of Early Modern English Literature and Religion*. Oxford : Oxford University Press, 2017.

HOLDEN, William P. *Anti-Puritan Satire, 1572-1642*. New Haven : Yale University Press, 1954.

HORNBACK, Robert. « Staging Puritanism in the Early 1590s: The Carnivalesque, Rebellious Clown as Anti-Puritan Stereotype ». *Renaissance and Reformation* 36, nº3 (1er janvier 2000) : p. 31-67. https://doi.org/10.33137/rr.v36i3.8634.

KOCH, Jonathan. « "The Phanaticks Tyring-Room": Dryden and the Poetics of Toleration ». *Studies in Philology* 116, nº3 (2019) : p. 539-66. https://doi.org/10.1353/sip.2019.0021.

KRAJNÍK, Filip. « Converting a Saul into a Paul in *St. Cecily: or, The Converted Twins* (1666): Pro-Catholic Polemics on the Early Restoration English Stage ». *Caliban*, nº67-68 (2022) : p. 237-52.

LAKE, Peter, et Koji Yamamoto. « Alchemists, puritans and projectors in the plays of Ben Jonson ». Dans *Stereotypes and Stereotyping in Early Modern England. Puritans, Papists and Projectors*, dir. Koji Yamamoto, p. 114-49. Manchester : Manchester University Press, 2022.

LUX-STERRITT, Laurence. « The Scandalous Nun: Anti-Catholic Representations of English Nuns in Exile in the Seventeenth Century ». Dans *Anti-Catholicism in Britain and Ireland, 1600-2000:*

Practices, Representations and Ideas, par Claire Gheeraert-Graffeuille et Geraldine Vaughan, p. 145-61. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2020.

MAGUIN, Jean-Marie. « The Anagogy of *Measure for Measure* ». *Cahiers élisabéthains : A Journal of English Renaissance Studies*, nº16 (1979) : p. 19-26.

MARDOCK, James D., et Kathryn Read McPherson, dir. *Stages of Engagement: Drama and Religion in Post-Reformation England*. Medieval & Renaissance literary studies. Pittsburgh : Duquesne University Press, 2014.

MASUREL-MURRAY, Claire. *Le calice vide : l'imaginaire catholique dans la littérature décadente anglaise*. Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2011.

MILBANK, Alison. *God & the Gothic: Religion, Romance, & Reality in the English Literary Tradition*. Oxford : Oxford University Press, 2018. https://doi.org/10.1093/oso/9780198824466.001.0001.

MILLET, Baudouin. « Le rire interdit : portraits d'hommes d'Église chez Fielding, Smollett, Sterne et Goldsmith ». *XVII-XVIII. Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, nº70 (31 décembre 2013) : p. 135-52. https://doi.org/10.4000/1718.516.

MURRAY, Sophie. « Dissolving into Laughter: Anti-Monastic Satire in the Reign of Henry VIII ». Dans *The Power of Laughter and Satire in Early Modern Britain*, dir. Mark Knights et Adam Morton, p. 27-47. Woodbridge : Boydell Press, 2018. https://doi.org/10.1017/9781787440814.002.

POOLE, Kristen. *Radical Religion from Shakespeare to Milton: Figures of Nonconformity in Early Modern England*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000.

RIGAUD, Nadia. « Contribution au débat sur le vocabulaire religieux dans *The Man of Mode* ». Dans *Miroirs de l'être :* Macbeth*,* The Man of mode, dir. Yves Peyré et Jean-Paul Debax, p. 211-219. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1987.

SCHMIDT, Gary D. *The Iconography of the Mouth of Hell: Eighth-century Britain to the Fifteenth Century*. Selinsgrove, PA et Cranbury, NJ : Susquehanna University Press et Associated University Presses, 1995.

SHELL, Alison. *Catholicism, Controversy, and the English Literary Imagination, 1558-1660*. Cambridge : Cambridge University Press, 1999.

SIEGEL, Paul N. « Christianity and the Religion of Love in *Romeo and Juliet* ». *Shakespeare Quarterly* 12, nº4 (1961) : p. 371-92. https://doi.org/10.2307/2867455.

STEPHENSON, William E. « Religious Drama in the Restoration ». *Philological Quarterly* 50, nº4 (1971) : p. 599-609.

STREETE, Adrian. *Apocalypse and Anti-Catholicism in Seventeenth-Century English Drama*. Cambridge : Cambridge University Press, 2017.

_. *Protestantism and Drama in Early Modern England*. Cambridge : Cambridge University Press, 2011.

WALSH, Brian. *Unsettled Toleration: Religious Difference on the Shakespearean Stage*. Oxford : Oxford University Press, 2016.

YAMAMOTO, Koji, dir. *Stereotypes and Stereotyping in Early Modern England. Puritans, Papists and Projectors*. Manchester : Manchester University Press, 2022.

BOUVIER CAVORET, Anne, dir. *Le théâtre et le sacré*. Paris : Klincksieck, 1996.

BOWERS, Rick. « Players, Puritans, and "Theatrical" Propaganda, 1642-1660 ». *Dalhousie Review* 67, n°4 (1988) : p. 463-79.

DIEHL, Huston. *Staging Reform, Reforming the Stage: Protestantism and Popular Theater in Early Modern England*. New York : Cornell University Press, 1997.

FRANÇOIS, Carlo. « Médecine et religion chez Molière : deux facettes d'une même absurdité ». *American Association of Teachers of French* 42, n°5 (1969) : p. 665-72.

GOURSOLAS LAVRIL, Marie-Hélène. « "La société des idolâtres" : L'idolâtrie dans la polémique contre le théâtre en France et en Angleterre, XVIe-XVIIe siècles ». Thèse de doctorat, Sorbonne Université, 2020.

MAZOUER, Charles. *Théâtre et christianisme : études sur l'ancien théâtre français*. Paris : Honoré Champion, 2015.

MCBRIDE, Robert. *Molière et son premier Tartuffe : genèse et évolution d'une pièce à scandale*. Durham : University of Durham, 2005.

PIOT, Coline. *Rire et comédie : émergence d'un nouveau discours sur les effets du théâtre au XVIIe siècle*. Genève : Droz, 2020.

_. « L'effet moral de la comédie de l'âge classique et son rapport au rire du spectateur dans les discours sur le genre comique ». Dans *Le rire : formes et fonctions du comique, actes du colloque de Lausanne, 9-10 juin 2016*, 2017. https://www.fabula.org:443/colloques/document4571.php.

REYFF, Simone de. *L'Église et le théâtre : l'exemple de la France au XVIIe siècle*. Paris : Éditions du Cerf, 1998.

SCOTTO DI CLEMENTE, Clément. « "Autel contre autel". La rivalité entre le théâtre et les Églises en France et en Angleterre, XVIe-XVIIe siècles ». Thèse de doctorat, Sorbonne Université, 2021.

THIROUIN, Laurent. *L'aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*. Paris : H. Champion, 2007.

THOMPSON, Elbert Nevius Sebring. *The Controversy between the Puritans and the Stage*. New York : AMS press, 1972.

THOURET, Clotilde. *Le théâtre réinventé. Défenses de la scène dans l'Europe de la première modernité*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2019.

_. « Pouvoirs de l'allégorie. Le scandale de *A Game at Chess* de Thomas Middleton (1624) ». Dans *Théâtre et scandale (I)*. Paris : Fabula, 2019. https://doi.org/10.58282/colloques.5876.

_. « Réflexions théoriques du l'utilité du théâtre au XVIIe siècle : Ben Jonson et Pierre Corneille face aux querelles ». Dans *Les théâtres anglais et français (XVIe-XVIIIe siècle): contacts, circulation, influences.*, dir. Bénédicte Louvat-Molozay et Florence March, p. 83-97. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2016.

_. « Between Jest and Earnest: Ironical Defenses of Theatre in Seventeenth- Century England and France ». *Restoration and Eighteenth-Century Theatre Research* 29, n°1 (2015) : p. 35-55.

WILLIAMSON, Elizabeth. *The Materiality of Religion in Early Modern English Drama*. Farnham : Ashgate, 2009.

Histoire religieuse, politique et culturelle anglaise et européenne

Histoire européenne, relations internationales

DAVIS, Ralph. « English Foreign Trade, 1660-1700 ». *The Economic History Review* 7, nº2 (1954) : p. 150-66.

BIDELEUX, Robert, et Ian Jeffries. *A History of Eastern Europe*. Londres et New York : Routledge, 2007.

BROWN, Stewart J., et Timothy Tackett, dir. *The Cambridge History of Christianity, Volume 7: Enlightenment, Reawakening and Revolution 1660–1815*. Cambridge History of Christianity. Cambridge : Cambridge University Press, 2006. https://doi.org/10.1017/CHOL9780521816052.

CLAYDON, Tony. *Europe and the Making of England, 1660-1760*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007.

DUFFY, Michael. *The Englishman and the Foreigner*. Cambridge : Chadwick-Healey, 1986.

FEILING, Keith Grahame. *British Foreign Policy 1660-1672*. Londres : Cass, 1968.

GAT, Azar. « Premodern Nations, National Identities, National Sentiments and National Solidarity ». Dans *The Roots of Nationalism. National Identity Formation in Early Modern Europe, 1600-1815*, dir. Lotte Jensen, p. 31-45. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2016.

GLAISYER, Natasha. *The culture of commerce in England, 1660-1720*. Royal Historical Society Studies in History. Woodbridge Rochester (N.Y.) : Royal Historical Society/The Boydell Press, 2006.

HABERMAS, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Trad. Thomas Burger. Cambridge : Polity Press, 1989.

HASTINGS, Adrian. *The Construction of Nationhood. Ethnicity, Religion and Nationalism*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997.

HOUGHTON, Jr., Walter E. « The English Virtuoso in the Seventeenth Century: Part II ». *Journal of the History of Ideas* 3, nº2 (1942) : p. 190-219.

_. « The English Virtuoso in the Seventeenth Century: Part I ». *Journal of the History of Ideas* 3, nº1 (1942) : p. 51-73.

JENSEN, Lotte, dir. *The Roots of Nationalism. National Identity Formation in Early Modern Europe, 1600-1815*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2016.

KAPLAN, Benjamin J. *Divided by faith: religious conflict and the practice of toleration in early modern Europe*. Cambridge, Mass : Belknap Press of Harvard University Press, 2007.

KOOPMANS, Joop W. « A Sense of Europe: The Making of this Continent in Early Modern Dutch News Media ». Dans *News Networks in Early Modern Europe*, dir. Joad Raymond et Noah Moxham, p. 597-615. Leiden et Boston : Brill, 2016.

LE FUR, Didier, dir. *Les guerres d'Italie. Un conflit européen, 1494-1559*. Paris : Passés composés, Ministère des Armées, 2022.

LEERSSEN, Joep. *National Thought in Europe. A Cultural History*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2018.

MALTBY, William S. *The Black Legend in England: the development of anti-Spanish sentiment, 1558-1660*. Durham, N.C. : Duke University Press, 1971.

PARKER, Geoffrey. *The Army of Flanders and the Spanish Road 1567-1659*. Cambridge : Cambridge University Press, 1972.

PETRIE, Donald A. *The Prize Game*. Annapolis : Naval Institute Press, 1999.

RAYMOND, Joad, et Noah Moxham, dir. *News Networks in Early Modern Europe*. Leiden et Boston : Brill, 2016.

ROMMELSE, Gijs. « Negative Mirror Images in Anglo-Dutch Relations, 1650-1674 ». Dans *The Roots of Nationalism. National Identity Formation in Early Modern Europe, 1600-1815*, dir. Lotte Jensen, p. 199-216. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2016.

SHAW, Christine, et Michael Mallett. *The Italian Wars 1494-1559: War, State and Society in Early Modern Europe*. Londres et New York : Routledge, 2018.

WYRILL, Hubert. *Réforme et Contre-Réforme en Savoie, 1536-1679 : de Guillaume Farel à François de Sales*. Lyon : Réveil Publications, 2001.

Crises politiques, nationalisme et protestantisme dans l'Angleterre de la première modernité

BEAVER, Dan. « Conscience and Context: The Popish Plot and The Politics of Ritual, 1678-1682 ». *The Historical Journal* 2, nº34 (1991) : p. 297-327.

CAPP, Bernard. « Dissent Empowered. The Puritan Revolution ». Dans *The Oxford History of Protestant Dissenting Traditions, Volume I: The Post-Reformation Era, c.1559-c.1689*, dir. John Coffey, p. 334-52. Oxford : Oxford University Press, 2020.

CLARK, J. C. D. « Protestantism, Nationalism and National Identity, 1660-1832 ». *The Historical Journal* 43, nº1 (2000) : p. 249-76.

CLAYDON, Tony, et Thomas N. Corns, dir. *Religion, Culture and National Community in the 1670s*. Cardiff : University of Wales Press, 2011.

CLAYDON, Tony, et Ian McBride, dir. *Protestantism and National Identity: Britain and Ireland, c.1650-C.1850*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998.

COFFEY, John. *Persecution and Toleration in Protestant England, 1558-1689*. Londres et New York : Routledge, 2013.

CORTIJO OCAÑA, Antonio. « James Salgado: Anti-Spanish Sentiment and the Popish Plot ». Dans *Literary Hispanophobia and Hispanophilia in Britain and the Low Countries (1550-1850)*, dir. Yolanda Rodríguez Pérez, p. 165-86. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2020. https://doi.org/10.5117/9789462989375.

CUST, Richard, et Ann Hughes, dir. *Conflict in Early Stuart England: Studies in Religion and Politics, 1603-1642*. Londres et New York : Routledge, 2014.

DE KREY, Gary S. « Reformation in the Restoration Crisis, 1679-1682 ». Dans *Religion, Literature, and Politics in Post-Reformation England, 1540-1688*, dir. Donna B. Hamilton et Richard Strier, p. 231-52. Cambridge : Cambridge University Press, 1996.

EGO | European History Online. Leibniz Institute of European History (IEG). En ligne. https://www.ieg-ego.eu/hahnbruckartt-2016-en.

GHEERAERT-GRAFFEUILLE, Claire. « The Silences of History: Writing the Execution of Charles I in Restoration Memoirs ». *XVII-XVIII. Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, nº82 (2025). https://doi-org/10.4000/15ffn.

_. « The “grave of oblivion”: Remembering the English Civil War in Sir Thomas Fairfax’s *Short Memorials* (1699) ». *XVII-XVIII. Revue de la Société d’Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, n°81 (2024). https://doi.org/10.4000/130q6.

_. « Inversion sexuelle et monde à l’envers dans la littérature pamphlétaire de la Révolution anglaise (1640-1660) ». *XVII-XVIII. Revue de la Société d’Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* 47, n°1 (1998) : p. 133-51. https://doi.org/10.3406/xvii.1998.1409.

_. « Satire et diffusion des idées dans la littérature pamphlétaire à l’aube de la guerre civile anglaise, 1640-1642 ». *Dix-septième siècle* 195 (1997) : p. 281-96.

GREAVES, Richard L. *Enemies Under His Feet: Radicals and Nonconformists in Britain, 1664-1677*. Stanford : Stanford University Press, 1990.

GRELL, Ole Peter, dir. *From Persecution to Toleration: The Glorious Revolution and Religion in England*. Oxford : Clarendon Press, 1991.

HARRIS, Tim. *Revolution: The Great Crisis of the British Monarchy, 1685-1720*. Londres : Penguin Books, 2007.

_. *Restoration: Charles II and His Kingdoms, 1660-1685*. Londres : Penguin Books, 2006.

_. *London Crowds in the Reign of Charles II: Propaganda and Politics from the Restoration Until the Exclusion Crisis*. Cambridge : Cambridge University Press, 1987.

HARRIS, Timothy, Paul Seaward, et Mark Goldie. *The Politics of Religion in Restoration England*. Oxford : B. Blackwell, 1990.

HERRMANN, Frédéric. « Un territoire inviolé : invasion, souveraineté et diplomatie publique dans le projet orangiste de 1688 en Angleterre ». *XVII-XVIII. Revue de la Société d’Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* 79 (2022). https://doi.org/10.4000/1718.9669.

HORWITZ, H. « Protestant Reconciliation in the Exclusion Crisis ». *The Journal of Ecclesiastical History* 15, n°2 (1964) : p. 201-17. https://doi.org/10.1017/S0022046900059893.

HOUSTON, Alan, et Steve Pincus, dir. *A Nation Transformed. England after the Restoration*. Cambridge : Cambridge University Press, 2001.

JORDAN, Wilbur Kitchener. *The Development of Religious Toleration in England*. Gloucester : Peter Smith, 1965.

KENYON, John Philipps. *The Popish plot*. Harmondsworth : Penguin, 1974.

KEWES, Paulina. « Acts of Oblivion, Acts of Remembrance: Rhetoric, Law, and National Memory in Early Restoration England ». Dans *Ritual, Routine, and Regime: Institutions of Repetition in Euro-American Cultures, 1650-1832*, dir. Lorna Clymer, p. 103-31. Toronto : University of Toronto Press, 2006.

KNIGHTS, Mark. *Representation and Misrepresentation in Later Stuart Britain*. Oxford : Oxford University Press, 2005.

KNIGHTS, Mark, et Adam Morton, dir. *The Power of Laughter and Satire in Early Modern Britain: Political and Religious Culture, 1500-1820*. Woodbridge : The Boydell Press, 2017.

LABRUNE, Pierre. « Le siècle des jargons : le “*cant*” dans les querelles religieuses, politiques et esthétiques en Angleterre 1740-1824 ». Thèse de doctorat, Sorbonne université, 2019.

LAKE, Peter, et Steven Pincus. « Rethinking the public sphere in early modern England ». Dans *The Politics of the Public Sphere in Early Modern England*, dir. Peter Lake et Steven Pincus, p. 1-30. Manchester et New York : Manchester University Press, 2007.

_, dir. *The Politics of the Public Sphere in Early Modern England*. Manchester et New York : Manchester University Press, 2007.

LEMÉE, Emmanuel. « The End of the Restoration Consensus: Staging Consent and its Limits during the Exclusion Crisis ». *XVII-XVIII. Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, n°82 (2025). https://journals.openedition.org/1718/15770.

LUX-STERRITT, Laurence. « Qui est papiste n'est point anglais : identité et altérité dans les pamphlets anticatholiques de l'Angleterre moderne ». Dans *Coexistences confessionnelles en Europe à l'époque moderne. Théories et pratiques, XVIe-XVIIe siècles*, dir. Martin Dumont, p. 85-104. Paris : Cerf, 2016.

MORTON, Adam. « Laughter as a Polemical Act in Late Seventeenth-Century England ». Dans *The Power of Laughter and Satire in Early Modern Britain: Political and Religious Culture, 1500-1820*, dir. Mark Knights et Adam Morton, p. 107-32. Woodbridge : The Boydell Press, 2017.

PECK, Imogen. *Recollection in the Republics: Memories of the British Civil Wars in England, 1649-1659*. Oxford : Oxford University Press, 2021. https://doi.org/10.1093/oso/9780198845584.001.0001.

PINCUS, Steve. *1688: The First Modern Revolution*. New Haven : Yale University Press, 2011.

_. « From holy cause to economic interest: the study of population and the invention of the state ». Dans *A Nation Transformed. England after the Restoration*, dir. Alan Houston et Steve Pincus, p. 272-98. Cambridge : Cambridge University Press, 2001.

_. « From Butterboxes to Wooden Shoes: The Shift in English Popular Sentiment from Anti-Dutch to Anti-French in the 1670s ». *The Historical Journal* 38, n°2 (1995) : p. 333-61. https://doi.org/10.1017/S0018246X00019452.

_. « Popery, Trade and Universal Monarchy: The Ideological Context of the Outbreak of the Second Anglo-Dutch War ». *The English Historical Review* CVII, n°CCCCXXII (1992) : p. 1-29. https://doi.org/10.1093/ehr/CVII.CCCCXXII.1.

POCOCK, John. « England ». Dans *National Consciousness, History, and Political Culture in Early-Modern Europe*, dir. Orest Ranum, p. 98-117. Baltimore et Londres : Johns Hopkins University Press, 1975.

RANUM, Orest, dir. *National Consciousness, History, and Political Culture in Early-Modern Europe*. Baltimore et Londres : Johns Hopkins University Press, 1975.

SAWDAY, Jonathan. « Re-Writing a Revolution: History, Symbol and Text in the Restoration ». *The Seventeenth Century* 7, n°2 (1992) : p. 171-99. https://doi.org/10.1080/0268117X.1992.10555342.

SCOTT, Jonathan. *England's Troubles: Seventeenth-Century English Political Instability in European Context*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000.

SIEBERT, Frederick Seaton. *Freedom of the Press in England 1476-1776*. Urbana : University of Illinois Press, 1965.

SOWERBY, Scott. *Making Toleration. The Repealers and the Glorious Revolution*. Cambridge et Londres : Harvard University Press, 2013.

_. « Forgetting the Repealers: Religious Toleration and Historical Amnesia in Later Stuart England ». *Past & Present* 215, n°1 (1er mai 2012) : p. 85-123. https://doi.org/10.1093/pastj/gtr010.

_. « Opposition to Anti-Popery in Restoration England ». *Journal of British Studies* 51, nº1 (2012) : p. 26-49.

STONE, Lawrence. « The Bourgeois Revolution of Seventeenth-Century England Revisited ». *Past and Present* 109, nº1 (1985) : p. 44-54. https://doi.org/10.1093/past/109.1.44.

WATKINS, John. « "Old Bess in the Ruff": Remembering Elizabeth I, 1625–1660 ». *English Literary Renaissance* 30, nº1 (janvier 2000) : p. 95-116. https://doi.org/10.1111/j.1475-6757.2000.tb01166.x.

WEBER, Harold M. *Paper Bullets: Print and Kingship under Charles II*. Lexington : University Press of Kentucky, 1996.

WORDEN, Blair. « The question of secularization ». Dans *A Nation Transformed. England after the Restoration*, dir. Alan Houston et Steve Pincus, p. 20-40. Cambridge : Cambridge University Press, 2001.

_. « Providence and Politics in Cromwellian England ». *Past and Present* 109, nº1 (1985) : p. 55-99. https://doi.org/10.1093/past/109.1.55.

WROUGHTON, John. *The Routledge Companion to The Stuart Age, 1603-1714*. Londres et New York : Routledge, 2006.

Institutions ecclésiales, religion vécue et diversité confessionnelle dans l'Angleterre de la première modernité

The Agas Map of Early Modern London. Dir. Janelle Jenstad, Greg Newton, et Kim McLean-Fiander. University of Victoria. En ligne. https://mapoflondon.uvic.ca/agas.htm.

AVIS, Paul D. L. *The Identity of Anglicanism: Essentials of Anglican Ecclesiology*. Londres : Bloomsbury 2013.

BIRKEN, William. « The Dissenting Tradition in English Medicine of the Seventeenth and Eighteenth Centuries ». *Medical History* 39, nº2 (avril 1995) : p. 197-218. https://doi.org/10.1017/S0025727300059846.

BETHMONT, Rémy. « L'anglicanisme : un christianisme de la contradiction ». Conférence organisée conjointement par l'Association France-Grande-Bretagne et le Centre de Recherches en Civilisation Britannique (CRECIB), 2024. https://www.youtube.com/watch?v=F65bfsE5zHE&t=1436s.

BOROT, Luc. « Catholic Strategies of Resistance to Anti-Catholicism in Seventeenth-Century England ». Dans *Anti-Catholicism in Britain and Ireland, 1600-2000: Practices, Representations and Ideas*, dir. Claire Gheeraert-Graffeuille et Geraldine Vaughan, p. 21-36. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2020.

_. « Le contrôle des corps socialisés par la religion : socialisation, désocialisation et pathologie mystique en Angleterre entre XVIe et XVIIe siècles ». *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires*, nº11 (22 février 2013). https://doi.org/10.4000/cerri.1230.

_. « Domination par la religion ou religion sous domination ? Le cas de l'Angleterre du milieu du XVIe à la fin du XVIIe siècle. Essai d'interprétation ». *Cahiers d'études du religieux*, s.n. (2007). https://doi-org.ezpupv.scdi-montpellier.fr/10.4000/cerri.101.

BOWDEN, Caroline, Emily Vine, et Tessa Whitehouse, dir. *Religion and Life Cycles in Early Modern England*. Manchester : Manchester University Press, 2021.

BREMER, Francis J. « “To Tell What God Hath Done for Thy Soul”: Puritan Spiritual Testimonies as Admission Tests and Means of Edification ». *The New England Quarterly* 87, nº4 (décembre 2014) : p. 625-65. https://doi.org/10.1162/TNEQ_a_00416.

_. *Puritanism. A Very Short Introduction*. Oxford : Oxford University Press, 2009.

CAPP, Bernard. « The Secular Dynamics of Religious Identity ». Dans *Religion and Life Cycles in Early Modern England*, dir. Caroline Bowden, Emily Vine, et Tessa Whitehouse, p. 133-53. Manchester : Manchester University Press, 2021.

CHAPMAN, Mark. *Anglicanism: a very short introduction*. Oxford et New York : Oxford University Press, 2006.

CHÂTELLIER, Louis. « Christianity and the rise of science, 1660-1815 ». Dans *The Cambridge History of Christianity, Volume 7: Enlightenment, Reawakening and Revolution 1660–1815*, dir. Stewart J. Brown et Timothy Tackett : p. 251-64. Cambridge History of Christianity. Cambridge : Cambridge University Press, 2006. https://doi.org/10.1017/CHOL9780521816052.

COFFEY, John, dir. *The Oxford History of Protestant Dissenting Traditions, Volume I: The Post-Reformation Era, c.1559-c.1689*. Oxford : Oxford University Press, 2020.

COLLINSON, Patrick. « A Comment: Concerning the Name Puritan ». *The Journal of Ecclesiastical History* 31, nº4 (octobre 1980) : p. 483-88. https://doi.org/10.1017/S0022046900044791.

CRAGG, Gerald Robertson. *The Church and the Age of Reason: 1648-1789*. Baltimore : Penguin Books, 1970.

CRAWFORD, Patricia. *Women and Religion in England: 1500-1720.* Hoboken : Taylor and Francis, 2014.

DEMERSON, Geneviève, et Bernard Dompnier. *Les signes de Dieu aux XVIe et XVIIe siècles*. Clermont-Ferrand : Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1993.

DURSTON, Christopher, et Jacqueline Eales. *The Culture of English Puritanism, 1560-1700*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2006.

ENDELMAN, Todd M. *The Jews of Britain, 1656 to 2000*. Berkeley : University of California Press, 2002.

GARRIOCH, David. « Sounds of the City: the Soundscape of Early Modern European Towns ». *Urban History* 30, nº1 (mai 2003) : p. 5-25. https://doi.org/10.1017/S0963926803001019.

GASQUET, Francis Aidan. *English Monastic Life*. Londres : Methuen & Co., 1904.

GLICKMAN, Gabriel. *The English Catholic Community 1688-1745: Politics, Culture and Ideology*. Woodbridge : The Boydell Press, 2009.

GHEERAERT-GRAFFEUILLE, Claire. « “The Great Contest Between the Papist and Protestant”: Anti-Catholicism in Lucy Hutchinson’s *Memoirs of the Life of Colonel Hutchinson* ». Dans *Anti-Catholicism in Britain and Ireland, 1600-2000: Practices, Representations and Ideas*, dir. Claire Gheeraert-Graffeuille et Geraldine Vaughan, p. 75-91. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2020.

GHEERAERT-GRAFFEUILLE, Claire, et Geraldine Vaughan, dir. *Anti-Catholicism in Britain and Ireland, 1600-2000: Practices, Representations and Ideas*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2020.

_. « The Catholic “Other” ». Dans *Anti-Catholicism in Britain and Ireland, 1600-2000: Practices, Representations and Ideas*, dir. Claire Gheeraert-Graffeuille et Geraldine Vaughan, p. 1-17. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2020.

GOLDIE, Mark. *Roger Morrice and the Puritan Whigs*. Woodbridge : Boydell Press, 2016.

GREEN, I. M. *The re-establishment of the Church of England, 1660-1663*. Oxford : Oxford University Press, 1978.

GRELL, Ole Peter, et Andrew Cunningham, dir. *Religio Medici: Medicine and Religion in Seventeenth-Century England*. Aldershot : Scolar press, 1996.

GRIBBEN, Crawford. « Ireland ». Dans *The Oxford History of Protestant Dissenting Traditions, Volume I: The Post-Reformation Era, c.1559-c.1689*, dir. John Coffey, p. 204-23. Oxford : Oxford University Press, 2020.

HILL, Robert Adam. « The Reformation of the Bells in Early Modern England ». Thèse de doctorat, Simon Fraser University, 2012.

HOLDER, Nick. « The Medieval Friaries of London. A topographic and archaeological history, before and after the Dissolution », Thèse de doctorat, University of London, 2011.

LAKE, Peter. « “Puritans” and “Anglicans” in the Post-Reformation Church ». Dans *The Oxford History of Anglicanism: Reformation and Identity c.1520-1662*, dir. Anthony Milton. Oxford : Oxford University Press, 2019.

_. « Anti-Popery: The Structure of a Prejudice ». Dans *Conflict in Early Stuart England: Studies in Religion and Politics, 1603-1642*, dir. Richard Cust et Ann Hughes, p. 72-106. Londres et New York : Routledge, 2014.

LANE, Calvin. « The Laudians and the Elizabethan Church: History, Conformity and Religious Identity in Post-Reformation England ». Londres : Pickering & Chatto, 2013.

LEHMBERG, Stanford E. *Cathedrals Under Siege. Cathedrals in English Society, 1600-1700*. Exeter : University of Exeter Press, 1996.

LEMAITRE, Nicole. « Les Cloches du Limousin, voix de dieu, voix des hommes ». Dans *Les signes de Dieu aux XVIe et XVIIe siècles*, par Geneviève Demerson et Bernard Dompnier, p. 239-56. Clermont-Ferrand : Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1993.

LEWYCKY, Nadine, Adam David Morton, et William Sheils, dir. *Getting along? Religious identities and confessional relations in early modern England: essays in honour of Professor W.J. Sheils*. St. Andrews Studies in Reformation History. Londres : Routledge, 2016. https://doi.org/10.4324/9781315584676.

LOCKEY, Brian C. *Early Modern Catholics, Royalists, and Cosmopolitans. English Transnationalism and the Christian Commonwealth*. Londres et New York : Routledge, 2016.

LUX-STERRITT, Laurence. *English Benedictine Nuns in Exile in the Seventeenth Century: Living Spirituality*. Manchester : Manchester University Press, 2017.

Map of Early Modern London. University of Victoria. En ligne. https://mapoflondon.uvic.ca/.

MATAR, N. I. « Muslims in Seventeenth-Century England ». *Journal of Islamic Studies* 8, n°1 (1er janvier 1997) : p. 63-82. https://doi.org/10.1093/jis/8.1.63.

MAYO, Janet. *A History of Ecclesiastical Dress*. New York : Holmes & Meier Publishers, 1984.

MCCLENDON, Muriel C., Joseph P. Ward, et Michael MacDonald, dir. *Protestant Identities: Religion, Society and Self-Fashioning in Post-Reformation England*. Stanford : University press, 1999.

MICHON, Cédric. « Chapitre 17. Le grand chambardement de 1536 ». Dans *Henri VIII. La démesure au pouvoir*, p. 219-37. Paris : Perrin, 2022. https://doi-org.ezpupv.scdi-montpellier.fr/10.3917/perri.micho.2022.01.

MILLER, John. *Religion in the popular prints, 1600-1832*. Cambridge : Chadwyck-Healey, 1986.

MILTON, Anthony, dir. *The Oxford History of Anglicanism: Reformation and Identity c.1520-1662*. Oxford : Oxford University Press, 2019.

MORTON, Adam. « Laughing at Hypocrisy: *The Turncoats* (1711), Visual Culture and Dissent in Early Eighteenth-Century England ». *Studies in Church History* 60 (juin 2024) : p. 312-39. https://doi.org/10.1017/stc.2024.13.

_. « Anti-Catholicism: Catholics, Protestants, and the "Popery" Problem ». Dans *A Companion to Catholicism and Recusancy in Britain and Ireland*, dir. Robert E. Scully et Angela Ellis, p. 410-48. Leiden et Boston : Brill, 2022.

PARAGEAU, Sandrine. « "Papists Make a Direct Profession of This Shamefull Sin": Denouncing Catholic Ignorance in Seventeenth-Century England ». Dans *Anti-Catholicism in Britain and Ireland, 1600-2000: Practices, Representations and Ideas*, dir. Claire Gheeraert-Graffeuille et Geraldine Vaughan, p. 93-108. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2020.

SCHIANO-LOCURCIO, Claire. « "Pauvres des biens terrestres, elles seront riches des grâces divines" : la pauvreté des clarisses anglaises exilées, 1609-1750 » (Thèse de doctorat, Aix-Marseille Université, 2024)

_. « Du corps corrompu au corps sanctifié : Construction des modèles de perfection féminine chez les clarisses anglaises de l'époque moderne ». Dans *Jusqu'à la nausée : Approche pluridisciplinaire du dégoût aux époques moderne et contemporaine*, dir. Laura Bordes, p. 87-102. Corps et âmes. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2022. https://doi.org/10.4000/books.pup.63489.

_. « Entre Réforme Catholique et impératifs de survie : vie religieuse et activisme féminin chez les clarisses anglaises du XVIIe siècle exilées sur le continent ». *E-Rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, n°18.1 (2020). https://doi.org/10.4000/erea.10876.

SCULLY, Robert E., et Angela Ellis, dir. *A Companion to Catholicism and Recusancy in Britain and Ireland*. Leiden et Boston : Brill, 2022.

SHEILS, W. J. « Dissent in the Parishes ». Dans *The Oxford History of Protestant Dissenting Traditions, Volume I: The Post-Reformation Era, c.1559-c.1689*, dir. John Coffey, p. 293-312. Oxford : Oxford University Press, 2020.

SOUTHCOMBE, George. *The Culture of Dissent in Restoration England: « the wonders of the Lord »*. Woodbridge : The Boydell Press, 2019.

SPURR, John. *English Puritanism 1603-1689*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 1998.

_. *The Restoration Church of England, 1646-1689*. New Haven et Londres : Yale University Press, 1991.

_. « "Rational Religion" in Restoration England ». *Journal of the History of Ideas* 49, n°4 (octobre 1988) : p. 563. https://doi.org/10.2307/2709674.

STEVENSON, Jane. « Catholics in Scotland ». Dans *A Companion to Catholicism and Recusancy in Britain and Ireland*, dir. Robert E. Scully et Angela Ellis, p. 276-302. Leiden et Boston : Brill, 2022.

STONE, Lawrence. *Uncertain Unions and Broken Lives. Marriage and Divorce in England 1660-1857*. Oxford : Oxford University Press, 1995.

THOMAS, Keith. « The Perception of the Past in Early Modern England ». Dans *The Creighton Century, 1907-2007*, dir. David Bates, Jennifer Wallis, et Jane Winters, p. 181-218. Londres : University of London Press, 2009.

UNDERDOWN, David. « The Taming of the Scold: the Enforcement of Patriarchal Authority in Early Modern England ». Dans *Order and Disorder in Early Modern England*, dir. Anthony Fletcher et John Stevenson, p. 116-36. Cambridge : Cambridge University Press, 1985.

WALSHAM, Alexandra. « The Godly and Their Neighbours: Puritanism and Religious Pluralism in Early Modern England ». *Revue française de civilisation britannique* XXVII, nº3 (15 décembre 2022). https://doi.org/10.4000/rfcb.9806.

_. « Cultures of Coexistence in Early Modern England: History, Literature and Religious Toleration ». *The Seventeenth Century* 28, nº2 (juin 2013) : p. 115-37. https://doi.org/10.1080/0268117X.2013.792151.

_. « In Sickness and in Health: Medicine and Inter-Confessional Relations in Post-Reformation England ». Dans *Living with Religious Diversity in Early Modern Europe*, dir. C. Scott Dixon, Dagmar Freist, et Mark Greengrass, p. 161-81. Farnham : Ashgate, 2009.

_. *Charitable Hatred: Tolerance and Intolerance in England, 1500-1700*. Manchester : Manchester University Press, 2006.

_. *Providence in Early Modern England*. Oxford : Oxford University Press, 1999.

_. *Church Papists: Catholicism, Conformity and Confessional Polemic in Early Modern England*. Woodbridge : Boydell Press, 1993.

Who Were the Nuns ? Dir. Caroline Bowden et James Kelly. Queen Mary University of London. En ligne. https://wwtn.history.qmul.ac.uk/.

Histoire des idées : athéisme, libertinage et hérésie

BERMAN, David. *A History of Atheism in Britain: From Hobbes to Russell*. Londres : Routledge, 1988.

BOKDAM, Sylviane. « Quelques remarques d'introduction sur l'Antéchrist au XVIe siècle ». Dir. Sylviane Bokdam et Véronique Ferrer. *Seizième siècle*, Nouvelle Revue du Seizième siècle, 19 (automne 2021) : p. 7-26.

CAIRNCROSS, John. « Impie en médecine ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 16, nº1 (1964) : p. 269-84. https://doi.org/10.3406/caief.1964.2476.

CAVAILLE, Jean-Pierre. « Libérer le libertinage. Une catégorie à l'épreuve des sources ». *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 64, nº1 (février 2009) : p. 45-78. https://doi.org/10.1017/S0395264900028572

_. *Dis-simulations : Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto*. Paris, France : H. Champion, 2002.

CHAMPION, Julie. « Le Cheminement de la parole libertine ». Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2010.

ELLENZWEIG, Sarah. *The Fringes of Belief: English Literature, Ancient Heresy, and the Politics of Freethinking, 1660-1760*. Stanford : Stanford University Press, 2008.

JAFFE, Aaron. « Seditious Appetites and Creeds: Shadwell's Libertine and Hobbes's Foole ». *Restoration: Studies in English Literary Culture, 1660-1700* 24, nº2 (2000) : p. 55-74.

HUNTER, Michael. *Atheists & Atheism Before the Enlightenment*. Cambridge : Cambridge University Press, 2023.

HUNTER, Michael Cyril William, et David Wootton, dir. *Atheism from the Reformation to the Enlightenment*. Oxford : Clarendon Press, 1992.

KORS, Alan. *Atheism in France, 1650-1729. Volume 1: The Orthodox Sources of Disbelief*. Princeton : Princeton University Press, 1990.

MCKENNA, Antony. *Molière, dramaturge libertin*. Paris : H. Champion, 2005.

MINTZ, Samuel I. *The Hunting of Leviathan: Seventeenth-Century Reactions to the Materialism and Moral Philosophy of Thomas Hobbes*. Cambridge : Cambridge University Press, 1962.

REDWOOD, John. *Reason, Ridicule and Religion: The Age of Enlightenment in England*. Londres : Thames and Hudson, 1996.

SKINNER, Quentin. « Thomas Hobbes and His Disciples in France and England ». *Comparative Studies in Society and History* 8, nº2 (1966) : p. 153-67.

SPURR, John. « Perjury, Profanity and Politics ». *The Seventeenth Century* 8, nº1 (1er janvier 1993) : p. 29-50. https://doi.org/10.1080/0268117X.1993.10555350.

STROUP, Thomas B. « Shadwell's Use of Hobbes ». *Studies in Philology* XXXV, nº3 (1938) : p. 405-32.

THIROUIN, Laurent. « L'impiété dans le *Malade imaginaire* ». Dans *Libertinage et philosophie au XVIIe siècle*, dir. Antony McKenna et Pierre-François Moreau, 4 : p. 121-43. Saint-Étienne : Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2000.

WEBSTER, Jeremy W. « In and Out of the Bed-chamber: Staging Libertine Desire in Restoration Comedy ». *Journal for Early Modern Cultural Studies* 12, nº2 (2012) : p. 77-96. https://doi.org/10.1353/jem.2012.0016.

WHEATLEY, Christopher J. *Without God or Reason: The Plays of Thomas Shadwell and Secular Ethics in the Restoration*. Lewisburg : Bucknell University Press, 1993.

WOOTTON, David. « Unbelief in Early Modern Europe ». *History Workshop Journal* 20, nº1 (1er octobre 1985) : p. 82-100. https://doi.org/10.1093/hwj/20.1.82.

.

INDEX

ET

TABLE DES ILLUSTRATIONS

INDEX DES NOMS PROPRES

Cet index répertorie tous les noms propres d'individus et d'institutions cités dans cette thèse. Les noms de critiques sont référencés en bibliographie. Les cinq dramaturges dont les pièces figurent dans le corpus restreint et constituent la matière principale de ce travail n'ont pas été indexés.

AIKENHEAD, Thomas, 293

ARISTOTE, 404, 424

ASHLEY-COOPER, Anthony, comte de Shaftesbury, 360, 362

BACON, Francis, 449

BALDWIN, Richard, 376, 379

BARCLAY, Alexander, 76, 429-430

BARROW, Isaac, 306, 318

BARRY, Elizabeth, 479, 483

BEAUMONT, Francis, 434

BEHN, Aphra, 13-14, 27, 32, 62, 72, 83, 87, 113, 141, 148-149, 153, 155, 158, 160, 170, 178, 219, 228, 236, 244-245, 256, 258, 269-270, 272, 274-275, 317-318, 331, 337, 349-350, 372, 377-378, 380, 394, 409, 410-413, 492-493

BELON, P. 31, 218, 434, 490

BERGERAC, Cyrano de, 234

BETTERTON, Thomas, 174, 403, 474, 479

BETTERTON, Mary, 479

BLOUNT, Charles, 293, 490

BONHOME, Joshua, 287

BOYLE, Roger, comte d' Orrery, 62, 294

BOWTELL, Elizabeth, 470

BRANDT, Sebastian, 76, 429-430

BREMOND, Sébastien, 31, 61, 218, 435, 490

BROCKBANK, Thomas, 204

BROME, Richard, 28, 287, 291, 315-317, 361, 493

BRUEGHEL, Pieter (l'Ancien), 431, 551

BURNET, Gilbert 289, 293

BURT, Nicholas, 470

BUTLER, Samuel, 250, 287, 290

CALDERON DE LA BARCA, Pedro, 31, 61, 153-154, 221, 393, 421, 424, 492

CARPENTER, Richard, 263, 492

CARTWRIGHT, William, 470

CARYLL, John, 312, 317-318, 492

CAVENDISH, Margaret, 71, 149, 161, 166, 492

CHAPPUZEAU, Samuel, 333

CHARLES Ier, 70, 225, 341, 389, 402-403, 452

CHARLES II, 15, 17, 20, 31, 53, 57-58, 70, 107, 125, 136-137, 153, 157, 187, 202, 211, 223, 230, 237, 260, 269, 270, 313, 320, 341-342, 346, 351, 358, 361, 364, 380, 387, 394, 397, 402-403, 407, 419, 445

CHARLES VIII, 68, 222, 548

CHARLES-EMMANUEL Ier, 60

CHAUCER, Geoffrey, 141

CICOGNINI, Andrea, 426

CLAYPOLE, Elizabeth, 314

COGAN, Henry, 392, 394, 424, 492

COLLIER, Jeremy, 299, 306, 312, 318

COMINGES, comte de, 407

CONGREVE, William, 22, 33, 63, 97

COPPE, Abiezer, 251

CORNEILLE, Pierre, 391, 490

CORNEILLE, Thomas, 221, 227, 393, 394, 401 424, 492

COTTERELL, Charles, 392

COX, Elizabeth, 470

CROFTS, Mrs., 479

CROMWELL, Oliver, 53, 186-187, 269, 314, 346

CROMWELL, Richard, 265-266

CUDWORTH, Ralph, 287, 294

DALRYMPLE, John, 455

DENHAM, John, 19

DESJARDINS, Marie-Hortense, 31, 222, 392, 490

DIGGES, Leonard, 434, 490

DOWNES, John, 68, 152

DRAKE, Francis, 399-400, 434

DROUIN, Nicolas, dit Dorimond, 31, 426

Duke's Company, 20, 146, 174, 202

EDWARDS, Thomas, 252

ÉLISABETH Ire, 218, 362

KNEPP, Elizabeth, 404

ETHEREGE, George, 13, 32, 63, 114, 123, 137, 153, 163, 225, 228, 279, 304-305, 428, 493

EVELYN, John, 54, 287, 289, 294, 306, 407

FARQUHAR, George, 363

FAWKES, Guy, 356

FERDINAND II, 222

FERDINAND III, 407

FILMER, Robert, 375

FLECKNOE, Richard, 141, 314-317

FLEETWOOD, Charles, 267, 269

FLETCHER, John, 149, 392, 419, 434, 490

FRACANZANI, Michelangelo, 431

FRANÇOIS II, 222

FREDERIC Ier, 222

FREDERIC II, 222

FULLER, Ignatius, 287

GARNET, Henry, 263

GILIBERTO, Onofrio, 426

GILLOW, Thomas, 74, 479, 483

GOSSON, Stephen, 319

GREENE, Robert, 71, 352

GRIFFIN, Philip, 483

GUILLAUME D'ORANGE, 16-17, 60, 201, 313, 326, 367-368, 428, 444, 453

GWYN, Nell, 318

HADU, Ahmet, 407

HALL, Joseph, 449

HART, Charles, 287, 470

HENRI VI, 222

HENRI VIII, 149

HENRIETTE MARIE, 387, 389, 402-403, 407

HERBERT, Henry, 211

HEYWOOD, Thomas, 28, 361, 493

HOBBES, Thomas, 122-123, 132, 134-137, 258, 290, 293-294, 314, 427

HOLLES, John, Lord Haughton, 406

HOOKE, Robert, 203, 276

HORACE, 254, 300, 391, 404

HOWARD, Henry, duc de Norfolk, 396

HOWARD, Robert, 212, 266

HUTCHINSON, Lucy, 362, 403

INNOCENT III, 307

JACQUES II/VII, 16-17, 53, 56, 107, 111, 113, 202, 313, 320, 341, 351, 368, 372-373, 379, 403, 444, 454

JONSON, Ben, 114, 132, 180, 237, 268, 272, 391-392, 419

KILLIGREW, Charles, 211

KILLIGREW, Thomas, 146, 202, 211, 404

King's Company, 20, 174, 202

KNATCHBULL, Mary, 157

KNELLER, Godfrey, 65, 67, 69, 551

KYNASTON, Edward, 470, 483

L'ESTRANGE, Roger, 251, 273

LA CALPRENEDE, Gautier de Costes de, 392
LA MOTHE LE VAYER, François, 234, 237
LACY, John, 71-73, 143, 150-151, 492, 551
LAKE, Edward, 204
LAMBERT, John, 267, 269
LANGBAINE, Gerard, 27, 129, 153, 334, 392
LEE, Nathaniel, 211, 408, 479
LEIGH, Anthony, 65, 67-68, 74-76, 82, 274, 363, 435, 483, 551
LOUIS XIV, 16, 58, 63, 222, 256, 273, 358, 361-362, 364, 367-368, 383, 402, 407, 414
LUCRECE, 137, 233-234
LUTHER, Martin, 231
LYLY, John, 352
MARLOWE, Christopher, 172, 293
MARSHALL, Rebecca, 78, 470
MASSINGER, Philip, 434, 490
MAY, Thomas, 362
MOHUN, Michael, 470
MOLIERE, 20, 27-28, 30-31, 34-35, 61-62, 72, 77, 83, 86-87, 91, 94, 96, 98-99, 105, 108, 113-114, 121, 126, 138, 140, 151, 161, 174, 176, 178-179, 184, 186, 190, 215, 226, 232-233, 235-239, 244, 246, 256, 265, 274, 280, 394, 396-397, 426-429, 435-436, 453-454, 490, 492-493
MONCK, George, 266, 269
MONMOUTH, Geffroy de, 299
MORETO, Augustin de, 31, 59, 61, 311, 492
MOUNTFORT, William, 483
NASHE, Thomas, 352
NOKES, James, 479
OATES, Titus, 262-263, 360, 362
OLDCASTLE, John, 76, 433
OTWAY, Thomas, 453, 493
PEACHAM, Henry, 416
PEPYS, Samuel, 9, 78, 100, 149, 204, 207, 210, 212, 237, 313, 318, 392, 404, 434
PITCAIRN, Archibald, 293
PRYNNE, William, 70-72, 319, 403
QUINAULT, Philippe, 31, 61, 394, 490, 492
RAVENSCROFT, Edward, 410-411, 493
REEVES, Anne, 160
RIDPATH, George, 295, 299, 300, 312, 317
ROSIMOND, Claude de la Rose (dit), 31, 61, 123-124, 126-127, 129, 130-133, 136-139, 174-175, 394, 426, 427
Royal Society, 203-204, 260, 288-289, 398
RICH, S. 287
SAINT AUGUSTIN, 298, 369-370
SAINT-AMANT, Marc-Antoine Girard de, 333
SAINT-ÉVREMOND, Charles de, 333
SCOT, Reginald, 361
SCUDERY, Georges et Madeleine de, 176, 392, 394, 492
SENEQUE, 437
SETTLE, Elkannah, 141-142, 148, 168, 174, 202, 223, 492
SHAKESPEARE, 14, 21-22, 27-28, 30, 33-35, 45, 61, 65, 71, 76-77, 79, 80, 89-90, 98, 102, 106, 120, 148, 160, 164, 218, 220, 225, 277, 279-280, 301, 339, 392, 419, 423, 425, 427-428, 433, 453, 487, 490
SORBIERE, Samuel, 333, 398-399
SPINOZA, 293
SPRAT, Thomas, 204, 288-289, 398-399
ST. SERFE, Thomas, 31, 404, 492
STILLINGFLEET, Edward, 287
TATE, Nahum, 141, 211, 218-219
TATHAM, John, 265-267, 269, 492-493
TERTULLIEN, 313
TILLOTSON, John, 30, 107, 111-112, 285, 287, 306, 318

TIRSO DE MOLINA, 31, 64, 131, 133, 137, 177, 426

UDALL, John, 431

UNDERHILL, Cave, 479, 483

United Company, 147, 202, 211, 455

VILLIERS, Claude Deschamps de, 31, 129, 426

VOLTAIRE, 439

WARD, John, 57, 70-71, 204, 551

WARD, Samuel, 356, 551

WILLIAMS, Gryffith, 287

WILLIAMS, Joseph, 479

WILSON, John, 72, 109, 215, 237, 266, 285

WILMOT, John, comte de Rochester, 137, 288, 293

WOLSELEY, Charles, 287

WYCHERLEY, William, 63, 97, 153, 225, 277, 373

INDEX DES PIÈCES DE THÉÂTRE

Les six pièces du corpus restreint n'ont pas été indexées.

Abdelazer, or, The Moor's Revenge, 62

Adventures of Five Hours, The, 204

Alchemist, The, 237, 272

Amant indiscret, L', 394, 492

Amour médecin, L', 151, 231, 236-237, 244, 394, 492-493

Astrate, Roi de Tyr, 31, 61, 490

Astrólogo fingido, El, 221, 393, 424, 492

Ateista fulminato, L', 489

Atheist, or, The Second Part of the Souldier's Fortune, The, 493

Bartholomew Fair, 96, 114, 210

Beaux' Stratagem, The, 305, 363

Burlador de Sevilla y convidado de piedra, El, 31, 131, 426, 489

Celosa de sí misma, La, 64

Cheats, The, 72, 109, 215, 237, 266, 269, 285, 492

Circe, 169

City-Heiress, or, Sir Timothy Treat-all, The, 13, 149, 178, 410, 493

City Politiques, 211

Committee, The, 251, 266-269, 271, 273, 492

Con quien vengo vengo, 31, 61, 492

Conquest of Granada, The, 222

Convent of Pleasure, The, 149, 161, 166, 492

Convitato di pietra, Il, 489

Coronation of Queen Elizabeth, The, 170, 493

Country Wife, The, 153, 170, 305

Cutter of Coleman Street, 492

Dépit amoureux, Le, 394, 492

Don Sanche d'Aragon, 490

Duke of Guise, The, 211, 408, 434

Dumb Lady, or, The Farrier Made Physician, The, 143, 150-151, 492

Dutch Lover, The, 149, 153, 155, 377-378, 492

École des femmes, L', 490, 492

École des maris, L', 394, 492

Empeños de seis horas, Los, 204

Empress of Morocco, The, 141-142, 168-171, 173-174, 223-224, 492, 551

English Frier, or, The Town Sparks, The, 337, 362, 385, 493

English Lawyer, The, 410, 493

Epicene, or The Silent Woman, 180

Étourdi, ou les contre-temps, L', 31, 492

Evening's Love, or, The mock Astrologer An, 142, 149, 154, 170, 177-178, 183, 221, 226-227, 237, 303-304, 311, 334, 364, 392-393, 399-401, 413-415, 417-418, 421-424, 434, 437, 492

Fairy Queen; The, 169

Feign'd Astrologer, The, 393, 492

Feign'd Curtezans, or, A Night's Intrigue The, 96, 158, 228, 317-318, 412-413, 493

Feint astrologue, Le, 424, 492

Femmes savantes, Les, 394, 493

Festin de Pierre [Don Juan], Le, 121, 126, 138, 140, 161, 174, 176, 215, 232, 426, 489

Festin de pierre ou l'athée foudroyé, Le, 426, 489

Festin de pierre ou le fils criminel, Le, 426, 489

Folly of Priestcraft, The, 376, 493

Game at Chess, A, 263, 415, 433-434, 551

Great Favourite, or, The Duke of Lerma, The, 212

Henry the Sixth, 211

Henry V, 339

Henry VIII, 57, 68, 76

Humorists, The, 254, 487, 492

Hypocrite, The, 428, 453

Jalouse d'elle-mesme, La, 64

Kind Keeper, or, Mr. Limberham, The, 13, 96, 254-255, 429, 434, 493

King Arthur, 169

King Charles VIII of France, 68

King Richard II, 217

Lancashire Witches, and Tegue O Divelly the Irish Priest, The, 28, 212, 256, 339, 361, 363-366, 371, 374-375, 382, 411-412, 493

Late Lancashire Witches, The, 28, 361, 493

Late Revolution, The, 379, 493

Love Triumphant, or, Nature Will Prevail, 62

Love's Dominion, 314-315

Love's Last Shift, 228

Lucius Junius Brutus, 211

Luckey Chance, or, An Alderman's Bargain, The, 170, 493

Macbeth, 34, 169, 305

Malade imaginaire, Le, 83, 87, 232-233, 276, 394, 493

Man of Mode, or, Sir Fopling Flutter, The, 13, 34, 114, 153, 163, 170, 228, 279, 304-305, 311, 429, 493

Massacre of Paris, The, 211, 408

Measure for Measure, 30, 60-61, 89-90, 97, 120, 164, 166, 223, 226, 308, 345, 415, 418, 423, 453, 487

Médecin malgré lui, Le, 232, 243-244, 436-437, 490, 492

Merchant of Venice, The, 490

Monsieur de Pourceaugnac, 244, 394, 493

Monsieur Thomas, or, Father's Own Son, 149

Mort de Pompée, La, 391

Mr. Turbulent, 269

Much Ado About Nothing, 30, 61, 226, 423, 487

Mulberry-Garden, The, 153

Mustapha, the Son of Solyman the Magnificent, 62, 68, 294

No puede ser, 31, 59, 61, 237, 282, 311, 388, 404, 491

Non-Juror, The, 428, 453

Nouveau Festin de Pierre, ou l'athée foudroyé, Le, 61, 121, 124, 127, 130-131, 133, 137, 139, 174, 426, 489

Œdipe roi, 348

Old Troop, or, Monsieur Raggou, The, 266

Othello, 106

Pragmatical Jesuit New-leven'd, The, 263, 492

Précieuses ridicules, Les, 394, 492

Psyche, 68, 169

Relapse, The, 305

Richard the Second, 211, 219

Rome's Follies, or, The Amorous Fryars, 255-256, 493

Romeo and Juliet, 301

Roundheads, or, The Good Old Cause, The, 72, 96, 256, 269-270, 272-273, 349-350, 493

Rover, or, The Banish't Cavaliers, The, 62, 219, 378, 493

Royal Flight, The, 379

Royal Voyage, The, 379

Royalist, The, 269

Rump, The, 265-272, 492-493

Second Part of the Rover, The, 219, 331, 415, 493

Sham-Lawyer, The, 434

She Would if She Could, 428

Sicilian Usurper, The, 218

Sir Patient Fancy, 27, 83, 87, 113, 236, 244-245, 258, 274, 276, 337, 372, 394, 409, 493

Sir Salomon, or, The Cautious Coxcomb, 312, 317-318, 492

Spanish Curate, The, 434, 490

St. Cecily, or, The Converted Twins, 27, 34, 396-397

Surprisal, The, 492

Tartuffe, ou l'Imposteur, Le, 30, 61-62, 77, 91, 96, 98, 108, 121, 184, 186, 239, 265, 428-429, 487-488

Tarugo's Wiles, 31, 237-238, 351, 491

Tempest, or, The Enchanted Island, The, 169, 427

Tragical History of Doctor Faustus, The, 172

Tyrannick Love, 316-317, 492

Virtuoso, The, 203, 260

Wit Without Money, 434

Women Pleas'd, 490

INDEX DES NOTIONS

Les termes « anglican », « catholique », « protestant » et « puritain » n'ont pas été indexés car ils constituent l'objet de ce travail. En revanche, certaines de leurs expressions particulières, comme « papisme » ou « *stage puritan* », l'ont été.

Adaptation, 27-28, 35, 37-38, 238-239, 334

Anabaptiste, 122, 290

Antéchrist, 250, 540

Anticatholicisme, 29, 64, 68, 76, 77, 92, 102, 109, 113, 120, 156, 158, 160-162, 166, 168, 170, 191, 218, 250, 261-262, 302, 319, 356, 365-366, 370, 379, 381, 383, 389

Anticléricalisme, 29, 69, 161, 166, 191, 231, 257, 261-262, 264-265, 280, 315, 317-318, 370, 431

Antipapisme, 356, 365-366, 381, 397

Anti-puritanisme, 29, 70, 72, 94-95, 101, 114, 210, 257, 264, 267-268, 271-272, 315, 325, 352, 370

Appropriation, 37-38, 238-239, 334, 392

Athéisme, 14, 30, 39, 121-124, 132, 137, 246, 283, 287-293, 295, 299, 306, 312, 319, 320-321, 450

Baptiste, 53-55, 298

Baroque, 152, 221

Bathos, 128, 257

Bénédictin, 54, 64, 157

Blasphème, 150, 293, 316, 382

Book of Common Prayer, 15, 50-51, 55, 307

Cant, 103, 110-112, 114-115, 349, 352, 428-429

Carnavalesque, 69, 75, 78, 94, 102, 106, 133, 175, 266-267, 309, 352

Catharsis, 85-86, 344-345, 347, 351

Cavaliers, 70-71, 177, 266, 268, 352, 377, 493

Censure, 25, 39, 202, 211-212, 218-219, 229, 235, 238, 242, 246, 256, 260, 265, 355, 402

City, 22, 25, 205-206, 245, 270, 313, 394

Clarisses, 119, 157

Comedia, 21, 31, 38, 64, 124, 153, 155-156, 204, 226, 281, 351, 388, 393, 421-422, 424, 426

Comédie burlesque, 129

Comedy of manners, 21-22, 28, 30, 36, 39, 63, 71, 85, 97, 123, 125, 129-130, 136, 156, 195, 220, 225, 228-229, 231, 276, 280, 414, 422, 449-450, 454

Commedia dell'arte, 18, 38, 234-235, 431

Complexe théâtral, 201-202, 326

Complot papiste, 16, 113, 188, 236, 262-263, 271, 281, 342, 352, 355, 359-360, 363, 381, 397, 412

Conformisme, 16, 51-53, 61, 71, 89, 99, 109, 216, 237, 243, 245, 273-275, 291, 365, 371-373, 382

Congrégationaliste, 53-55

Conspiration des Poudres, 263, 356

Contrat de spectacle, 207

Contre-Réforme, 60, 151, 180, 411

Controverse de Marprelate, 352, 381, 431

Cosmopolite, 387-388, 403, 416

Crise d'Exclusion, 16-17, 188, 218-219, 242, 262, 281, 342, 347, 349, 350-351, 353-355, 361, 373, 381

Décor verbal, 220

Dévotion, 14, 59, 62, 72, 94, 98, 101, 104-105, 114, 119, 121, 140, 178, 264-265, 276-278, 280, 373, 379, 469

Didascalie interne, 81, 92

Diplomatie, 54, 206, 333-334, 336, 368, 390, 406-409, 415, 418, 443-444, 453

Dominicain, 65, 68-69, 125, 434

Donatiste, 370

Épistémè, 282-283

Farce, 17, 21, 65, 69, 75, 77, 81, 83, 85, 95, 97, 128, 140-142, 196, 234, 260, 303, 353, 363-365, 393, 417, 435-437, 449

Franciscain, 65, 68

Gay couple, 225, 229

Glorieuse Révolution, 3, 17, 22-26, 53, 281, 282, 313, 368-369, 376, 379, 383, 408, 444-445, 453-454

Grand Tour, 228, 402, 410, 419

Grotesque, 66, 75-77, 257, 269, 352, 363, 454

Guerre civile, 18, 72, 241, 269, 274, 371, 382

Gueule de l'enfer, 155, 172-173, 175-176

Hétérotopie, 162, 166

Histoire immédiate, 242

Homme de la Cinquième Monarchie, 55, 250

Hypertexte, 28

Hypotexte, 28, 427

Idolâtrie, 119, 181, 250, 263, 295, 319, 405

Interrègne, 19, 50, 70, 72, 110, 147, 187, 210, 219, 240, 242, 252, 266-270, 273, 288, 307-308, 313, 332, 340, 341-344, 347, 349, 351, 354-355, 369, 371-372, 381-382, 402, 443

Jésuite, 17, 54, 109, 262-263, 274, 341, 434

Juifs, 52-53, 62, 289

Libertinage, 14, 121-123, 128, 132, 136-137, 154, 177, 183, 292, 320, 427, 474-479

Métathéâtre, 21, 62, 90, 92, 139, 190, 196, 414, 418, 421-422

Monarchie universelle, 223, 357, 361, 365, 367-368, 377, 414, 450

Muggletonien, 55

Musulman, 52-53, 62

Non-conformiste/Dissident, 14, 16-17, 23, 52-54, 56, 60, 72, 88, 141, 251, 271, 273-274, 283, 289, 291, 332, 366-367, 369-371, 397

Papisme, 16, 23, 54, 113, 273, 291, 307, 319, 325, 356, 362, 365-368, 412, 444, 450

Pharisien, 104, 249-250

Pluralisme religieux, 15-16, 40, 342, 369, 372, 382, 452

Presbytérien, 25, 53-55, 250, 365-366

Providence, 168, 183-190, 294-295, 297-298, 301, 444, 452

Purgatoire, 366

Quaker, 53-55, 122, 247, 274, 290

Rake, 33, 124-125, 130, 163, 170, 225-228, 292, 378, 393, 410, 426

Ranter, 122, 250, 251

Récusant, 16-17, 332, 342, 364, 369, 371, 403

Réforme protestante, 17, 50, 60, 76, 104, 119, 151, 157, 161, 180-181, 184, 231, 250, 262, 289, 319, 321, 356, 372, 380, 411, 432, 451

Résilience, 344, 353, 355

Rite, 81, 88, 90, 92-94, 106, 126

Rye House Plot, 17

Satire, 17, 23, 30, 32, 62, 64, 68-70, 72, 74, 76-77, 92, 94-96, 98, 101, 104, 109-111, 114, 120, 125, 128, 142, 161, 191, 210, 218, 228, 230, 232, 234, 236-238, 246, 249, 252-257, 259-262, 264-265, 267-268, 272, 275-276, 278, 280-283, 302, 309, 320, 352, 365, 370, 379, 397, 410-411, 413, 426, 430-432, 449-450

Scène de découverte, 160, 171, 490

Séance théâtrale, 350-351, 355, 409

Secret surpris (motif du), 190

Sécularisation, 181, 289, 308, 340, 369, 374, 376, 380, 383

Soft power, 333, 408

Stage puritan, 256

Stage-Irishman, 363

Têtes-Ronde, 72, 270

Théâtralité, 14, 33, 45, 78-80, 126, 151-152, 156, 191, 195, 219, 249, 281

Théâtrogrammes, 425, 429, 435-437, 456-457

Théâtrophobie, 300, 312-313, 317, 319-320

Tolérance, 16-17, 23, 53-54, 217, 289, 332, 340, 368-370, 372-374, 382, 403, 449

Tory, 17, 269-271, 273, 325, 351, 353, 366, 411

Town, 22, 25, 67, 70, 167, 205-206, 225, 228, 236, 254, 279-280, 394, 455

Tragédie du trauma, 352-353

Transfert culturel, 38, 221, 389, 419-421, 423-424, 427, 429, 435

Transsubstantiation, 172, 366

Truewit, 22, 98

Victime émissaire/Bouc émissaire, 271, 348-349

Whig, 17, 22, 55, 256, 270-273, 325, 342, 349-350, 353, 413, 444-445

Wit, 14, 21, 23, 32, 100-101, 103, 107, 124, 140, 210, 240, 253, 279, 320, 404, 412, 417, 429, 449

Witless, 22, 97, 99, 418, 422

Witwoud, 22, 97, 99, 228, 280, 417-418, 422

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : Tableau des différents personnages à dimension religieuse présents dans le corpus et dans les sources 61

Figure 2 : Claudio Coello, *Santo Dominico de Guzmán*, *c*. 1685, huile sur toile, Musée du Prado, Madrid 66

Figure 3 : Sir Godfrey Kneller, *Anthony Leigh (as Father Dominic in* The Spanish Fryar*)*, 1689, imprimé, Royal Academy of Arts, Londres 67

Figure 4 : Détail de la page de titre de l'imprimé « The Christian's Incouragement Earnestly to Contend », John Ward, 1643, British Museum, Londres 71

Figure 5 : John Michael Wright, *John Lacy*, *c*. 1668-1670, huile sur toile, Royal Collection Trust, Londres 73

Figure 6 : Tableau des théâtres où furent jouées les pièces du corpus et des espaces religieux qu'elles mettent en scène 147

Figure 7 : Page de l'édition 1673 de *The Empress of Morocco* avec gravures, Early English Books Online, © 2019 Proquest 169

Figure 8 : Carte de l'emplacement des principaux théâtres privés et publics de Londres entre 1550 et 1650, à partir du site *Map of Early Modern London*, dir. Janelle Jenstad, Greg Newton, et Kim McLean-Fiander, University of Victoria, 2013-présent 208

Figure 9 : Emplacement des théâtres à la Restauration, à partir de la carte *This actual survey of London, Westminster & Southwark is humbly dedicated to ye Ld. Mayor & Court of Aldermen by Ro. Morden, Phil. Lea, Chr. Browne*, 1700, Yale University Library 209

Figure 10 : Page de l'édition 1673 de *The Empress of Morocco* avec gravures, Early English Books Online, © 2019 Proquest 224

Figure 11 : *The Committee or Popery in Masquerade*, gravure imprimée, Royal Collection Trust, Londres 251

Figure 12 : Samuel Ward, *The Double Deliverance 1588 1605*, 1621, imprimé, British Museum, Londres. 357

Figure 13 : Pieter Brueghel l'Ancien, *Le Combat de Carnaval et Carême*, huile sur panneau de bois, 1559, Kunsthistorisches Museum, Vienne. 430

Figure 14 : Nicolas Bonnart, *Polichinelle*, estampe, c. 1680, Musée Carnavalet, Paris ... 432

Figure 15 : Page de titre de l'édition de 1625 de *A Game at Chess* de Middleton, Early English Books Online, © 2019 Proquest 433

Figure 16 : Graphique montrant le nombre de représentations de *The Libertine*, *The Spanish Fryar* et *Sir Courtly Nice* au cours du long XVIIIe siècle 454

Figure 17 : James Gillray et John Nixon, *Politeness*, imprimé, 1779, British Museum, Londres 456

TABLE DES MATIERES

Remerciements 7

Avant-propos 9

INTRODUCTION 11

PARTIE 1 *IN*FORMER LES COMEDIES PAR LE FAIT RELIGIEUX : UNE DRAMATURGIE DE L'AMBIVALENCE 43

Chapitre 1 Imaginaire(s) du fait religieux : pour une typologie des figures (ir)religieuses 47

I. La dimension religieuse des personnages : idiosyncrasies et invariants 59

1. Signes apparents 62

a. « L'habit ne fait pas le moine » 63

b. Traits physiques 74

c. Théâtralité de l'habit religieux : le cas du déguisement 78

2. Langage corporel 81

a. Plaisirs charnels, bas corporel 81

b. Violence et victimisation 85

c. Proxémique : détournements et anti-rites 88

3. Désignations et portraits 95

a. « their faces, Dresses, Names are jests » : fonctions du portrait 96

b. Épithètes colorées, éloges et ironie 99

4. Discours 103

a. Formes discursives de l'hypocrisie religieuse 103

b. Un *cant* puritain ? 110

c. Un discours religieux dénué d'hypocrisie ? 115

II. Incarnations de l'irréligion sur scène 121

1. Signes apparents 124

2. Barbarie des figures irréligieuses : du tragique au comique 126

3. Déploiement d'un imaginaire satanique 131

4. Discours 133

Conclusion 139

Chapitre 2 Structurer l'espace-temps dramatique par le fait religieux 143

I. Espaces religieux : nature et fonctions 149

1. L'église : simulacre, badinage et blasphème 150
2. Le *topos* du couvent, ou le jeu de la transgression 156
3. « Monsters, repent, or Hell will swallow you » : transformer la scène en enfer 168

II. Temporalité religio-dramatique 178

III. La Providence : « the sense of an ending » ? 184

Conclusion 191

Conclusion de partie 193

PARTIE 2 PLASTICITE DU SUJET RELIGIEUX 199

Chapitre 3 Stratégies d'ouverture du sens 215

I. Déplacements géographiques : représenter l'Espagne ou l'Italie tout en signifiant l'Angleterre 217

1. Généricité des lieux représentés 220
2. Réutilisation de *topoï* de la *comedy of manners* londonienne 225
3. De la comparaison à l'analogie 229

II. Déplacements métaphoriques : signifier le fait religieux par la médecine et l'astrologie ? 232

III. Un mode de référence synecdochique 238

IV. L'absence d'instance normative stable 243

Conclusion 245

Chapitre 4 L'hypocrisie religieuse, un *topos* à la portée satirique équivoque 247

I. Cibles et nature de l'entreprise satirique : des phénomènes de démultiplication et d'hybridation 253

1. Répétition et mécanisation du comique : un rire hybride 257
2. Un va-et-vient entre particulier et général 261
3. Satire religieuse ou politique ? Le type du puritain bureaucrate 265
4. Un continuum entre puritains et catholiques sur scène 273

II. L'hypocrisie, un phénomène indissociable de la religion au théâtre ? 276

1. « Il n'y en a qu'une vraie » et « quantité de fausses et vaines » : l'impossibilité de représenter la véritable dévotion sur scène 276
2. La comédie de la Restauration, un écosystème de l'hypocrisie 279
Conclusion 281
Chapitre 5 « To call everything into question » : des comédies athées ? 285
I. « such Men seek to turn Religion again into Paganism » : la problématique des héritages antiques 295
II. Parodie du *topos* de l'amour divin 301
III. Questionner l'ordre socioreligieux : le cas du mariage 307
IV. « a Stage-Sermon, or a Pulpet-Play » : réseaux métaphoriques entre théâtre et religion 312
Conclusion 319
Conclusion de partie 323
PARTIE 3 LA COMEDIE DE LA RESTAURATION, ESPACE DE NEGOCIATIONS CONFESSIONNELLES ET CULTURELLES 329
Chapitre 6 (Ré)unifier l'Angleterre ? Les comédies du corpus comme fabriques d'anglicité 337
I. Purger les traumatismes du passé et les angoisses de l'avenir 340
1. Une catharsis comique ? 344
2. Re-présentation et circularité : structures du traumatisme 351
II. « Enemies within and without » : se construire face à l'ennemi catholique 355
1. L'Espagne et la France, repoussoirs de la communauté nationale anglaise 356
2. « Domestic foreigners » : le cas de l'Irlande 360
3. Anticatholicisme ou antipapisme ? 365
III. Reconfigurations du fait religieux : une vision sécularisée de la nation ? 369
1. Une certaine conception de la tolérance 369
2. Vers une forme de sécularisation 374
a. Rejet de l'ingérence ecclésiastique et dévote 374
b. « this making Wooden Gods is a most excellent Trade » : vers un brouillage des oppositions nationales et confessionnelles 376
Conclusion 380

Chapitre 7 Vers la construction d'un espace culturel, littéraire et religieux européen 385

I. Paratextes : l'affirmation rhétorique d'un nationalisme triomphal 390

1. Reconnaissance des sources et silence stratégique 391

2. « War of Letters » : une rhétorique martiale 398

3. Rhétorique d'opposition, pratiques d'assimilation : l'incontournable culture catholique 402

II. Les comédies, « territoires de diplomatie » 406

1. Les théâtres, carrefours culturels et diplomatiques 407

2. Mettre en scène la rencontre avec l'étranger 409

3. *Ethos* européen et diplomatie pan-européenne 415

III. Européanisme de la comédie de la Restauration 419

1. Hybridité du corpus 421

2. Le fait religieux, motif privilégié et vecteur de circulations européennes 424

a. Circulation et réinvestissement de motifs religieux 426

b. Des circulations qui viennent nourrir le sujet religieux 435

Conclusion 438

Conclusion de partie 441

CONCLUSION GENERALE 447

Annexes 459

Annexe 1 : Résumés détaillés des pièces du corpus restreint 461

Annexe 2 : Schémas des circulations dont sont issues les pièces du corpus restreint 487

Annexe 3 : Nomenclature des pièces du corpus étendu et de leurs éventuelles sources 492

Bibliographie raisonnée 495

Index et table des illustrations 539

Index des noms propres 541

Index des pièces de théâtre 545

Index des notions 548

Table des illustrations 551

Le fait religieux dans les comédies de la Restauration à la Glorieuse Révolution (1660-1689) : sources européennes et appropriations

Cette thèse étudie la représentation du fait religieux dans les comédies anglaises du second XVIIe siècle adaptées de sources européennes : les comédies du Siècle d'or espagnol, les comédies classiques françaises, notamment celles de Molière, et les comédies élisabéthaines et jacobéennes. Les *comedies of manners*, genre nouveau qui apparaît à la Restauration, représentent les mœurs et évènements contemporains et par là même interrogent la haute société qu'elles mettent en scène. La comédie anglaise du second XVIIe siècle constitue donc un champ idéal pour étudier la dramatisation d'une question fondamentale dans l'Angleterre du XVIIe siècle : celle du fait religieux. Cette étude s'intéresse à la dramaturgie singulière qui émerge de la transformation du fait religieux en matériau théâtral comique, ainsi qu'à la relation qu'entretiennent les comédies du corpus avec les problématiques et questionnements religieux de leur époque. Cette thèse défend l'idée selon laquelle les comédies du corpus entretiennent une plasticité qui constitue à la fois une réponse à un contexte de production dramatique précaire et un reflet de la complexité du fait religieux à l'époque, en particulier des questions de tolérance et de pluralisme religieux, d'athéisme et d'hypocrisie religieuse. Les processus d'adaptation et d'appropriation à l'origine des comédies étudiées soulignent la dimension européenne de ces questions, ainsi que la nature internationale et interconnectée des cultures dramatiques européennes de la première modernité, phénomène qui participe à la formation d'une communauté culturelle interconfessionnelle débordant les frontières nationales.

Mots clés : Restauration anglaise, comédie, *comedy of manners*, fait religieux, histoire religieuse, adaptation, appropriation, échanges culturels européens

Religion on the English Comical Stage from the restoration to the Glorious Revolution - 1660-1689): European Sources and Appropriations

This thesis studies the representation of religion (understood here as a global social reality) in English comedies produced during the second half of the 17th century and adapted from earlier European plays: comedies from the Spanish Golden Age, classical French comedies – in particular Molière's – and Elizabethan and Jacobean comedies. The genre of the comedy of manners, which appears during the Restoration, stages contemporary manners and events and thus interrogates the high society that is represented on stage. The field of English Restoration comedy is ideal to study the dramatization of a key question in 17th-century England: that of religion. This study focuses on the particular dramaturgy that emerges from the construction of religion as a comical dramatic object, as well as on the way the comedies under study interact with the religious issues and questions of their time. It is argued that the comedies under study foster a plasticity that can be understood both as a reaction to the precarious conditions of dramatic creation and as a reflection of the complexity of religious questions at the time, in particular regarding toleration and religious pluralism, atheism and religious hypocrisy. The processes of adaptation and appropriation that characterise the comedies under study highlight the European dimension of these questions, as well as the international and interconnected nature of Early Modern European theatrical cultures, which participates to the construction of an interconfessional cultural community that pushes past national borders.

Keywords: English Restoration, comedy, comedy of manners, religion, religious history, adaptation, appropriation, European cultural exchanges