



CLASSIQUES
GARNIER

BOUX (Christopher), « Les deux corps du monarque dans la pensée élisabéthaine. *Gorboduc* de Norton et Sackville », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes / Journal of Medieval and Humanistic Studies*, n° 32, 2016 – 2, p. 37-48

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-06745-0.p.0037](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-06745-0.p.0037)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2017. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

BOUX (Christopher), « Les deux corps du monarque dans la pensée élisabéthaine. *Gorboduc* de Norton et Sackville »

RÉSUMÉ – En 1562 est représenté devant Élisabeth I^{re} *Gorboduc*, pièce historique de Norton et Sackville. À l'heure où le corps du roi est celui d'une femme et où est débattue la pérennité dynastique d'une reine non mariée, la fiction dramatique démultiplie le corps royal à travers différents dispositifs (pantomime, action, chœur). Par là est donnée à voir une réflexion sur le droit de succession, sur le sang royal et le pouvoir naturel, éclairant le statut paradoxal d'un corps à la fois unique et multiple.

ABSTRACT – *On January 18 1562, Gorboduc, an historical play by Norton and Sackville, is performed before Queen Elizabeth I. The monarch's body is at the time one of an unmarried woman, causing various debates amongst politicians. The play uses a range of theatrical devices (pantomime, action, chorus) in order to put on stage a plural royal body, exposing new thoughts on inheritance, royal blood and natural power, and therefore exploring the paradoxical state of a complex and unique body.*

LES DEUX CORPS DU MONARQUE DANS LA PENSÉE ÉLISABÉTHAINE

Gorboduc de Norton et Sackville

Au cours du XVI^e siècle, l'Angleterre des Tudor voit la constitution d'une véritable économie des spectacles¹ qu'accompagne un profond renouvellement des esthétiques dramatiques. Les anciennes formes dominantes à la fin du siècle précédent, comme les moralités spirituelles illustrées par *Everyman*, s'infléchissent pour laisser une place de plus en plus notable à l'actualité politique. Dans la première moitié du siècle, cette tendance est déjà nette dans *Magnyfycence* de John Skelton en 1519 ou *The Play of the Wether* de John Heywood en 1533, qui commentent les bouleversements politiques du règne d'Henri VIII à travers les masques de personifications allégorisant Vices et Vertus². Au moment où Élisabeth monte sur le trône, la restructuration renaissante des écritures scéniques et l'affirmation du goût pour les canevas historiques ou mythologiques offrent des perspectives nouvelles sur les interrogations toujours lancinantes qui entourent le pouvoir royal et ses incarnations. Car il ne va pas de soi, au milieu du XVI^e siècle, que le monarque anglais soit, encore une fois, une femme, et que cette femme soit, comme celle qui l'avait précédée, le fruit d'un mariage contesté³. En outre, la virginité de la

1 Voir O. Spina, *Une ville en scènes. Pouvoirs et spectacles à Londres sous les Tudor (1525-1603)*, Paris, Garnier Classiques, 2013.

2 J. Skelton, *Magnyfycence, Medieval Drama, An Anthology*, éd. G. Walker, Oxford, Blackwell Publishers, 2000, p. 351-407 ; *The Play of the Wether, The Plays of John Heywood*, éd. R. Axton et P. Happé, Cambridge, D. S. Brewers, 1991. Outre l'ouvrage de G. Walker, *Plays of Persuasion. Drama and Politics at the court of Henry VIII*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, une analyse globale du théâtre Tudor a été proposée récemment par *The Oxford Handbook of Tudor Drama*, éd. T. Betteridge et G. Walker, Oxford, Oxford University Press, 2012 (dont un article d'A. Hunt, « Dumb Politics in *Gorboduc* » [DOI : 10.1093/oxfordhb/9780199566471.013.0033]).

3 Sur le statut instable de Mary Tudor et de sa demi-sœur Élisabeth, voir entre autres A. Hunt et A. Whitelock, *Tudor Queenship. The Reigns of Mary and Elizabeth*, Palgrave Macmillan, 2010.

reine – que, depuis son couronnement spectaculaire en janvier 1559, elle-même n’a cessé de mettre en scène⁴ – complexifie la relation entre corps naturel et corps politique du gouvernant et relance le débat sur la succession dans la dynastie Tudor⁵.

Rien d’étonnant dans ce contexte à ce que les réflexions sur le corps de pouvoir et sa représentation soient sous-jacentes à l’ensemble du théâtre que la critique moderne a postérieurement désigné comme élisabéthain. « *Thus play I in one person many people*⁶ » : le célèbre vers de Richard II dans la pièce éponyme de Shakespeare suggère les difficultés à incarner scéniquement un corps qui se révèle multiple. À travers une lecture de *Gorboduc* de Norton et Sackville, l’une des premières pièces du répertoire élisabéthain, nous proposons d’observer les interactions entre les théories – et les nouvelles pratiques – politiques du corps royal et les usages innovants de l’écriture théâtrale en anglais. Nous suggérons l’hypothèse que le schisme entre le corps naturel et le corps politique du roi est à la source de dispositifs dramatiques et scéniques inédits.

AUX SOURCES DU THÉÂTRE ÉLISABÉTHAIN : UNE PIÈCE EMBLÉMATIQUE ET SINGULIÈRE

Écrite et jouée en décembre 1561 puis représentée de nouveau quelques semaines plus tard devant la reine, *Gorboduc* de Thomas Norton et Thomas Sackville est une œuvre à la fois emblématique et singulière⁷.

4 Sur la politique iconographique de la reine, voir entre autres R. Strong, *The Cult of Elizabeth, Elizabethan Portraiture and Pageantry*, Los Angeles, University of California Press, 1977 ou le récent catalogue d’exposition, *Les Tudors*, dir. C. Maisonneuve et alii, Paris, Réunion des Musées Nationaux, Grand Palais, 2015.

5 Élisabeth utilise explicitement cet argument dans son discours au Parlement, le 20 novembre 1558 : « *As I am but one body naturally considered, though by His permission a body politic to govern, so shall I desire you all to be assistant to me.* » [« Je ne suis qu’un corps aux yeux de la nature, mais je dois avec la permission de Dieu gouverner un corps politique. Aussi je vous demande à tous de m’aider dans cette tâche. »], *Elizabeth I : Collected Works*, éd. L. S. Marcus, J. Mueller, M. B. Rose, Chicago, The University of Chicago Press, 2000, p. 52.

6 *Richard II*, acte V, scène 5 (W. Shakespeare, *Œuvres complètes*, éd. M. Grivelet, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1995).

7 *Gorboduc* ouvre le premier des deux tomes consacrés au théâtre élisabéthain dans la bibliothèque de la Pléiade : *Gorboduc*, trad. A. Lascombes, prés. P. Bacquet, *Théâtre élisabéthain*,

Emblématique est d'abord le contexte de production et de diffusion de l'œuvre. Rédigé trois ans après le couronnement de la Reine Vierge, *Gorboduc* est un spectacle de cour. Bien que d'abord représentée dans le milieu des *Inns of Court* où Thomas Norton et Thomas Sackville avaient reçu leur formation⁸, la pièce a rapidement été placée sous les yeux de sa royale destinataire lors d'une deuxième représentation à Whitehall le 18 janvier 1562. Juristes et parlementaires, protégés de la reine⁹, les deux auteurs ont par là participé à la fois à la communication intense déployée par cette dernière pour asseoir sa légitimité, alors que quelques voix continuaient, ici ou là, à contester le droit de la fille d'Anne Boleyn à régner, et aux efforts du Parlement pour pousser Élisabeth au mariage¹⁰.

Emblématique, *Gorboduc* l'est aussi en tant que témoignage de l'évolution du théâtre médiéval au théâtre renaissant en Angleterre. Si les visées de la pièce demeurent morales et politiques à la manière des interludes henriciens, elles ne sont plus incarnées par un personnel allégorique. L'actualité est mise en perspective grâce au déplacement de l'action dans un passé national mythifié, un procédé déjà expérimenté par John Bale dans la seconde version de *King Johan* en 1560¹¹ et qui sera abondamment exploité quelques décennies plus tard dans les pièces historiques de Marlowe, Shakespeare, Middleton et d'autres. Bien que soit toujours attendu des spectateurs un décryptage interprétatif, la distance historique remplace la distance allégorique. *Gorboduc* apparaît

éd. L. Cottagnies, F. Laroque, J.-M. Maguin, Paris, Gallimard, 2009, 2 vols., t. I, texte p. 1-57, notes p. 1531-1544. Par commodité pour le lecteur français, les citations proposées ici sont extraites de cette édition. Une édition bilingue a été procurée par P. Bacquet et J.-P. Soccarré, *Gorboduc, la tragédie de Ferrex et Porrex*, Paris, Aubier-Montaigne, 1976.

- 8 Une première représentation a été donnée pendant la période de Noël 1561 à Inner Temple, établissement dont le père de Thomas Sackville était l'un des directeurs (*Gorboduc, Théâtre élisabéthain, op. cit.* p. 1533).
- 9 Thomas Sackville, lointain cousin de la reine, appartient à une famille en faveur à la cour dans les années 1560. Voir P. Bacquet, *Un contemporain d'Élisabeth I, Thomas Sackville*, Genève, Droz, 1966, p. 36 et suivantes.
- 10 En 1536, le Parlement a voté un nouvel acte de succession, annulant celui de 1534 et écartant du trône la descendance d'Henri VIII et d'Anne Boleyn. Voir S. Lehmborg, *The Later Parliaments of Henri VIII (1536-1547)*, Cambridge University Press, 1977, p. 20 et suivantes.
- 11 *King Johan*, rédigé vers 1538 selon l'esthétique des *moral plays* allégoriques, a été « rehistoricisé » par John Bale en vue d'une mise en scène à la cour en 1560. *Gorboduc* est au contraire conçu d'emblée comme un drame historique. Voir P. Schwyzer, « Paranoid History : John Bale's *King Johan* », *The Oxford Handbook of Tudor Drama, op. cit.* [DOI : 10.1093/oxfordhb/9780199566471.013.0030].

de ce point de vue comme une pièce de transition entre les *moral plays* des années 1530 et les *chronicle plays* des années 1580.

La singularité de *Gorboduc* est avant tout esthétique. Si son style se nourrit de la rhétorique des moralités et des tragédies de Sénèque¹², son écriture dramaturgique use de modes de représentation divers, associés les uns aux autres par une double logique de multiplication et de diffraction. Chaque acte s'ouvre par une pantomime esquissant silencieusement les événements à venir ; elle est suivie par l'action dramatique à proprement parler. Puis le chœur commente ce qui vient de se dérouler devant le public. Grâce à ces moments répétés d'analepse et de prolepse, chaque événement est mis en scène trois fois, de trois manières différentes. Cette scénographie plurielle, caractéristique du premier théâtre élisabéthain, soutient le développement d'une réflexion sur le statut complexe du corps royal – corps multiple, corps multiplié.

PROBLÉMATISER LE CORPS DE POUVOIR : MULTIPLICATION ET DIFFRACTION DES FIGURES ROYALES

Comme ce sera le cas de beaucoup de *chronicle plays* ultérieures, l'argument de *Gorboduc* est inspiré de l'*Historia Regum Britanniae* de Geoffroy de Montmouth¹³. Cette chronique des rois bretons, écrite dans la première moitié du XII^e siècle et qui esquisse pour la première fois, comme on le sait, les règnes d'Arthur et de Lear, jouissait alors d'une large diffusion grâce à de nombreuses récritures en latin et en anglais¹⁴. La pièce de Norton et Sackville choisit pour point de départ l'abdication du roi Gorboduc, âgé et affaibli, en faveur de ses deux fils, Ferrex et Porrex. Cette décision fait fi de la primogéniture, coutume qui permet une succession

12 Sur l'influence de Sénèque, voir *Gorboduc*, *op. cit.* p. 1538-1539.

13 L'histoire du roi Gorboduc est narrée dans le livre XVI, chapitre 1 de l'*Historia Regum Britanniae* (1136). Voir Geoffrey of Monmouth, *The History of the Kings of Britain*. An Edition and Translation of *De gestis Britonum [Historia Regum Britanniae]*, éd. M. D. Reeve et N. Wright, Woodbridge, Boydell, 2007.

14 Il est possible que Thomas Sackville ait croisé l'histoire bien connue de Gorboduc lors des recherches qu'il effectuait pour la confection de l'anthologie *A Mirror for Magistrates* (I. Ribner, *The English History Play in the Age of Shakespeare*, Routledge, 2005, 1^{re} éd. 1965, p. 44).

claire en faveur de l'aîné. Ce choix – dont la dimension contre-nature est longuement soulignée¹⁵ –, ne tarde pas à plonger le royaume dans la division. Ferrex, fils aîné qui se considère comme l'héritier du trône, s'oppose à l'ambition de son frère cadet. Celui-ci fomenté son assassinat. Le coupable Porrex est à son tour assassiné par sa mère, la reine Vidéna. Gagné par le désordre qui s'est emparé du royaume, le peuple se révolte, entraînant la mort de Gorboduc et de la reine. Face à une telle crise de succession, le Parlement assure un équilibre politique jusqu'à l'arrivée, à l'acte final, de Dunwallo Molmotius. Le héros providentiel met fin à la guerre civile et rétablit dès lors un pouvoir monarchique stable.

Davantage que du destin du vieux prince qui donne son nom à la pièce, *Gorboduc* tire sa dynamique d'une tension idéologique : celle qui oppose les notions de royauté juste et de succession dynastique légitime à celles de tyrannie et de discorde sociale. Cette tension est donnée à voir par plusieurs stratégies théâtrales. On essaiera de montrer ici comment la multiplication des corps du pouvoir, dont le conflit autodestructeur est le moteur de l'action, vient s'articuler à la pluralité des modes de représentation impliqués par l'organisation du spectacle, tissé de pantomimes et d'interventions chorales.

On peut observer d'emblée que l'action dramatique de *Gorboduc* est fondée sur la succession de divers corps de pouvoir qui prétendent tous à une légitimité : tels sont, au fil des actes, Gorboduc, ses deux fils et Dunwallo Molmotius. Si le déchirement de la famille royale, concrétisé en scène par plusieurs assassinats, trouve un écho immédiat dans l'éclatement du corps social, incarné par le peuple révolté, le triomphe du dernier prince est soutenu par la permanence d'un corps politique, le Parlement, qui légalise sa prise de pouvoir. C'est donc l'ensemble des corps du roi – « naturel » et « politique », pour reprendre les mots d'Élisabeth, mais aussi social et mystique – que la pièce déploie et interroge.

La tragédie de *Gorboduc* trouve en effet ses sources dans l'affaiblissement physique du roi. Dès son apparition, le vieux monarque est décrit par son entourage comme fourbu, épuisé, presque mourant :

Car les soucis des rois qui règnent comme vous,
En vue du bien de tous et non pour leur plaisir,

15 « Père selon le sang, mais sang dénaturé » dénonce la reine Vidéna, *Gorboduc*, *op. cit.*, acte I, scène 1, p. 6, v. 19.

Usent la vie d'un homme et hâtent l'heure où le corps ploie,
Où la face ridée et les membres débiles,
De la mort au lent pas il approche plus vite¹⁶.

Jusqu'à l'acte IV est exhibée de manière répétée la faillite d'un corps périssable, que l'âge et les infirmités rendent incapable de porter la fonction monarchique. Pour autant, les robustes descendants de Gorboduc, les jeunes Ferrex et Porrex, ne rétablissent nullement l'équilibre troublé du pouvoir. Ces guerriers, qui font de leur force un argument, sont désignés dès la scène 1 de l'acte II comme des cochers qui, à l'instar de Phaéton, ne savent pas tenir les rênes de leur monture et menacent d'embraser de leur fureur tout le pays¹⁷. Leur *virtus* n'est guère que corporelle et l'allure martiale qu'ils affichent, parce qu'elle n'est tempérée ni par la sagesse ni par la poursuite du bien commun que le roi doit théoriquement assumer en faveur du corps politique formé par ses sujets, ne peut être que mortifère. Seul le personnage révélé par le dernier acte, Dunwallo Molmotius, associe vertu morale et vertu physique. Son corps équilibré redonne unité et paix à celui du pays, remettant ce dernier « dans les voies de la monarchie » comme l'indique le canevas de la dernière pantomime¹⁸.

Si l'action dramatique se noue autour de la succession troublée d'un roi que sa faiblesse et la violence vengeresse de ses descendants réduisent à néant, le dispositif théâtral pluriel de *Gorboduc* enrichit le propos. Pantomimes et interventions du chœur dessinent en effet une histoire parallèle, celle des ascendants mythologiques ou légendaires des rois d'Angleterre. La pantomime de l'acte IV fait ainsi surgir le souvenir de figures vicieuses tels que Tantale, Médée, Athamas, Ino, Cambyse et Althéa, coupables d'avoir assassiné leur progéniture comme s'apprête à le faire la reine Vidéna¹⁹. Le conseiller Eubule enchérit en remémorant au fil de la pièce la geste de Brut, fondateur de la *Britannia* et de ses lignées monarchiques :

Et votre grâce se souvient qu'en des temps plus anciens
Le puissant Brut, premier prince établi sur ces terres,
En fut le maître régnant, fort bien et sans partage²⁰.

16 *Ibid.*, p. 11, v. 101-105.

17 *Ibid.*, p. 24, v. 203-208.

18 *Ibid.*, p. 45.

19 *Ibid.*, p. 34 : trois furies poussent « devant elle un roi et une reine qui, à l'instigation des Furies, ont contre la loi naturelle assassiné leurs enfants ».

20 *Ibid.*, p. 15, v. 269-271.

Mais l'exemplarité de Brut s'avère plus ambiguë que ne le suggère le ton de *laudatio temporis acti* qui introduit son évocation. Car ce prince, pacificateur et unificateur de son vivant, a lui aussi à sa mort légué le royaume à trois fils. De ce geste insensé est découlée une interminable période de troubles :

Il fit trois parts, comme vous en méditez deux.
Hélas, combien de sang breton il a fallu verser
Pour refaire depuis cette unité brisée !
Que de princes sont morts de mort prématurée,
De cités, de gens perdus dans ce pays²¹ !

Le rappel à Gorboduc de l'époque légendaire de son ancêtre Brut – assombrie par des erreurs qu'il est impératif d'éviter – et le rappel aux spectateurs élisabéthains du règne, légendaire et tout aussi calamiteux, peint dans *Gorboduc* sont en quelque sorte repliés l'un sur l'autre grâce au triple mode de représentation choisi par Norton et Sackville. Le message, martelé, est clair : Élisabeth, qui a elle-même été victime d'une succession brouillée, doit s'attacher aussi vite que possible à assurer sa propre descendance en mettant son corps « naturel » en état de procréer au sein d'un mariage et en prenant appui sur le corps politique représenté par le Parlement. Ce dernier, dont les actes assurent la légalité des successions, apparaît donc aussi comme le garant de la légitimité monarchique.

DROITS DU SANG : METTRE EN SPECTACLE UNE SUCCESSION LÉGITIME

En s'attachant à mettre en scène les différentes facettes du corps du roi, Norton et Sackville ne dissocient pas travail théâtral et questionnement politique. De même, le divertissement qu'en courtisans ils proposent à la reine reflète aussi leur statut de juristes. On peut en effet lire *Gorboduc* comme une réflexion juridique menée sur la dimension physique de la légitimité royale : le roi prend corps, le sang se transmet.

21 *Ibid.*, v. 274-278.

Les différents actes de succession édictés par le Parlement au cours des règnes d'Henri VIII et d'Édouard VI, ainsi que les testaments de ces rois, ont nié presque constamment la légitimité d'Élisabeth à régner. Néanmoins en 1559 les prétentions de cette dernière ont été reconnues par le Parlement, eu égard au sang royal dont elle était issue²². En juristes et parlementaires, en soutiens aussi d'une famille régnante, les Tudor, qui a déployé une véritable propagande pour confirmer sa suprématie²³, Norton et Sackville font de fait du « sang d'Angleterre » un leitmotif de *Gorboduc*. La scène 2 de l'acte I exalte, par la bouche du bon conseiller Eubule « la coutume et le sang » qu'il convient de respecter pour garder le royaume de la guerre²⁴. La scène 2 de l'acte V, à la recherche d'une figure incontestée, va jusqu'à suggérer l'hypothèse « d'une femme / que tous approuveront pour raison de lignée²⁵ ».

De nouveau, Norton et Sackville travaillent à spectaculariser les idées politiques qu'ils défendent, celles d'un sang légitime porté par le corps naturel et qui assure au corps social unité et pacification. Les métaphores habituelles de la généalogie, telles que l'arbre et les branchages, se croisent avec des représentations topiques de la concorde, comme les fagots liés²⁶, pour animer la première pantomime :

On entend d'abord des violons, cependant qu'entrent en scène six hommes sauvages vêtus de feuillages. Le premier d'entre eux porte sur le dos un fagot

22 « Le droit de sa majesté la reine à la couronne de ce royaume comme légitimement et directement descendue du sang royal d'Angleterre », *Statutes of the Realm*, IV/I, I Eliz. c. 3.

23 La légitimité de la prise de pouvoir d'Henri VII à la bataille de Bosworth est longtemps restée contestée par ses adversaires. Dès la fin du xv^e siècle, la famille Tudor a donc mis en place une véritable propagande visant à prouver ses liens avec les rois légendaires de l'Angleterre, tel que Arthur, comme avec la dynastie précédente des Plantagenêt. Voir entre autres A. Gautier, *Arthur*, Paris, Éditions de la Pléiade, p. 322-326.

24 *Gorboduc*, p. 15, v. 285.

25 *Ibid.*, p. 54, v. 165-166.

26 Sur l'importance nouvelle donnée à ces motifs sous Élisabeth, voir K. Thomas, *Man and the Natural World : Changing Attitudes in England 1500-1800*, Penguin Books, 1984 (1^{re} éd. Allen Lane, 1983), p. 219. Les fagots liés sont une métaphore scénique habituelle de la concorde sociale aux xv^e et xvi^e siècles, dans l'ensemble de l'Europe. Voir par exemple, à l'occasion des serments de combourgeoisie qui lient entre elles les villes suisses, les AAA *liez*, jeu allégorique donné à Genève en 1531 et qui repose sur ce motif ; en 1584, lors de la signature de l'accord entre Berne et Zürich, l'une des pièces commémoratives, *La Pastorale pour l'alliance perpétuelle* de Simon Goulart, réutilise la même images des fagots liés. Sur l'analyse de ces pièces, nous renvoyons à C. Bouteille-Meister, *Représenter le présent. Formes et fonctions de l'actualité dans le théâtre d'expression française à l'époque des conflits religieux (1554-1629)*, thèse de doctorat inédite, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2011.

de menues branches que les hommes sauvages, l'un après l'autre puis tous ensemble, tentent à toute force de briser, mais sans pouvoir y parvenir. Après quoi, l'un d'eux tire du fagot une branche et la rompt ; puis les autres, tirant du fagot branche après branche, les rompent aisément une fois séparées, alors qu'ils avaient échoué lorsqu'elles étaient liées ensemble. Sur quoi, ils quittent la scène et la musique cesse²⁷.

Ce fagot de branchages, affaibli s'il est délié, incassable s'il est noué, que la première pantomime introduit pour suggérer l'union en péril du royaume, est ensuite repris par le chœur pour peindre la famille royale désormais désunie à la fin de l'acte I²⁸. Un autre paradoxe se dessine à travers la circulation de l'image : un et pluriel, le corps royal est à la fois faible et fort – faible dans sa singularité d'individu caduc, fort dans la lignée monarchique ; faible si, comme le tyran, il s'isole du peuple, indestructible s'il incarne le *mysticall body* du royaume²⁹. Un tel corps, comme l'a suggéré Ernst Kantorowicz, tend dès lors à se transfigurer en *superbody*³⁰. *Gorboduc* identifie donc non seulement le *corpus regalis* au système monarchique, mais l'enracine aussi dans une terre où l'arbre généalogique fleurit et qu'il protège, l'Angleterre³¹.

Mais éviter la transformation du riche jardin en terre désolée, cette métamorphose désastreuse que peint longuement la dernière réplique de la pièce³², n'est pas seulement la responsabilité du monarque ; ce devoir

27 *Gorboduc*, *op. cit.* p. 5.

28 « Et ses rameaux, prompts à briser une fois séparés, / Noués en un fagot, à tout assaut eussent paré. » (*ibid.*, p. 17-18, v. 380-381).

29 L'expression de « *mysticall body* », traduction du *corpus mysticum*, apparaît par exemple sous la plume de John Dee, médecin de la reine, dans *A Letter, Containing a most briefe Discourse Apologeticall*, Londres, 1599 (*John Dee's Diary. Catalogue of Manuscripts and Selected Letters*, dir. J. Halliwell *et alii*, Cambridge University Press, 2013, p. 69 et suiv.).

30 E. Kantorowicz, *Les Deux corps du roi*, Paris, Gallimard, 1989 [1^{re} éd. 1957], p. 21. L'historien cite à ce propos le juriste élisabéthain Edmond Plowden : « ces deux corps sont incorporés en une seule personne et forment un seul corps et non plusieurs [...] de telle sorte que le corps naturel, par cette conjonction du corps politique avec lui, est magnifié, et par cette même consolidation, il contient en lui le corps politique ».

31 Le frontispice du poème de Michael Drayton *Polyolbion*, paru en 1612, représente une idée analogue : on n'y voit pas en effet le corps royal représenté comme un ensemble de corps et donc identifié à la monarchie comme système politique (comme c'est le cas par exemple pour le frontispice du *Leviathan* de Hobbes) mais comme une personnification du royaume, de la terre. Le royaume d'Angleterre est figuré sous la forme d'une femme dont le corps est composé de villes et de villages mais aussi et surtout de végétations et de fruits. Les idées d'abondance – la femme tient une corne d'abondance dans sa main gauche – et de fertilité sont ici centrales.

32 Tirade d'Eubule, *Gorboduc*, p. 55-57.

incombe aussi aux parlementaires, incarnés par les conseillers de Gorboduc. Contre les flatteurs se dresse Eubule. Il déclare dès l'acte I sa volonté de sauvegarder le corps politique du pays menacé par les corps naturels, débiles ou trop fougueux, de la famille royale³³. À la fin de l'acte V, le chœur disparaît pour laisser place au dernier discours d'Eubule, qui fait du Parlement une indispensable instance de régulation politique :

Mais non ! il eût fallu tenir un Parlement
Et nommer pour le trône des héritiers certains,
Pour confirmer le titre reconnu par le droit
Et ainsi dans le peuple semer l'obéissance³⁴.

Filant la métaphore végétale, le conseiller parlementaire joue un rôle de tuteur permettant à l'arbre – généalogique des rois, social du royaume – de se développer harmonieusement³⁵. Le Parlement est lui aussi un corps, adjoint à celui de la monarchie. Tous deux ne sont efficaces que parce qu'il unissent multiplicité et unicité.

PLAIDOYER POUR NATURE

Mystiquement relié au corps du royaume, le corps du monarque entretient avec son pays une relation naturelle, association qui décèle une appréhension « magique » du politique encore très sensible à l'époque élisabéthaine³⁶ : il le guérit, le féconde, l'aide à pousser droit. Ces métaphores topiques du discours parlementaire, très présentes dans la pièce, suggèrent le lien défendu par Norton et Sackville entre droit, pouvoir et nature :

Nature a son ordre et son cours,
Qui, une fois rompus, corrompent l'équilibre
Des esprits et des choses³⁷.

33 *Ibid.*, p. 14.

34 Tirade d'Eubule, *ibid.*, p. 57, v. 264-267.

35 « Un ferme tuteur maintient le trône stable » rappelle le chœur à l'issue de l'acte I, *ibid.* p. 17, v. 370.

36 K. Thomas, *Religion and the Decline of Magic. Studies in Popular Beliefs in Sixteenth – and Seventeenth-Century England*, Weidenfeld & Nicolson, 1971.

37 *Gorboduc, op. cit.* p. 14, v. 220-222.

Contre-nature sont au contraire la soif du pouvoir, les querelles familiales, les conflits civils. Or si le corps individuel du gouvernant est évidemment soumis aux lois naturelles, il en doit nécessairement aller de même du corps politique et mystique qui le lie à ses sujets. Le crime du vieux Gorboduc est de dévier du cours que la nature lui imposait : achever son règne, léguer un pays apaisé à son aîné. Les conséquences en sont tragiques, et non sans ironie. Ainsi la reine, par fidélité au droit de succession naturel qu'elle défend contre son époux, est conduite à commettre le geste contre-nature par excellence, l'infanticide³⁸. Le basculement dans cette violence absolue est mis en valeur par des choix dramaturgiques significatifs : le meurtre de Porrex a lieu dans les coulisses, obligeant les autres personnages à des mouvements affolés d'entrée et de sortie³⁹.

On comprend dès lors l'importance accordée dans *Gorboduc* à la reine Vidéna : personnage relativement marginal chez Geoffroy de Monmouth, la reine-mère s'avère le pivot d'une tragédie non seulement de la paternité mal comprise mais aussi de la maternité niée. La défense du droit du sang va donc de pair avec un plaidoyer en faveur d'une descendance naturelle, assurant le lien qui associe le monarque et la « mère-patrie » britannique⁴⁰. Il s'agit d'évidence d'une des inquiétudes fondamentales des premières années de règne d'Élisabeth. Sans descendance propre, le dernier enfant survivant d'Henri VIII laisserait le trône aux Stuart écossais. « Ne souffrez pas que, contre la loi de nature, / votre mère patrie serve un prince étranger⁴¹ » : la crainte du prince étranger s'emparant d'une terre sur laquelle sa domination n'est pas naturelle dépasse ici le lieu commun du discours politique pour saturer d'angoisse le dernier acte de la pièce. En clamant ainsi à la reine la nécessité de donner un héritier au pays, Norton et Sackville assument pleinement leur rôle de parlementaires, la prévenant des troubles civils que pourraient engendrer sa virginité. Ils réintègrent par là le corps naturel du roi dans la théorie du corps politique. C'est en réalisant la fécondité à laquelle la prédispose sa nature féminine qu'Élisabeth servira le mieux la mère patrie.

38 S'y ajoute le soupçon d'un régicide, son fils Porrex s'étant alors emparé de la couronne – à moins qu'il ne s'agisse plus probablement d'une sorte de tyrannicide.

39 *Gorboduc*, acte IV, scène 2, *op. cit.* p. 36-44.

40 *Ibid.*, p. 54, v. 135 : « Au bénéfice de Bretagne, votre mère à vous tous ».

41 *Ibid.*, p. 55, v. 178-179.

En ce sens, *Gorboduc* apparaît comme une version dramatique, à tous les sens de ce terme, du discours tenu par le Parlement à la reine au moment de l'accession de celle-ci au trône. Les délégués, dont faisaient partie les dramaturges, exprimèrent à Élisabeth leur inquiétude face à une ligne de succession mal définie et potentiellement périlleuse. À l'encontre du droit romain comme de la philosophie machiavélienne, c'est ici la loi naturelle du sang qui légitime le pouvoir, le roi faisant corps, grâce à elle, avec le royaume. Le corps monarchique défendu par la pièce ne manque pas d'inclure le corps représentatif du Parlement lui-même. L'intérêt de ce discours politique relativement attendu est d'être donné en spectacle. Sur le théâtre, une scénographie diversifiée, triple et une – pantomime, action, plaintes chorales – multiplie les effets de miroir autour de corps royaux dont le fonctionnement symbolique – naturel, politique, mystique – est également triple et un⁴².

Christopher BOUX

42 Merci à Estelle Doudet pour ses relectures et suggestions à cette contribution.