

# 1415-1599 : Histoire(s) d'Henry V

## Le drame historique

Au moment où elle devient le creuset du drame historique, l'Angleterre élisabéthaine achève la mutation commencée sous les Tudors. En quelques décennies, elle est entrée dans l'âge moderne. Fin du féodalisme, déclin de la puissance de l'Église, établissement d'une monarchie forte, extension coloniale ; modification de la géographie sociale, montée en puissance des classes moyennes ; nouvelles industries, avènement d'une économie précapitaliste ; apparition de l'humanisme, importation du protestantisme, théories scientifiques nouvelles : elle vit un bouleversement général de ses schémas d'existence et de raisonnement. Pareil moment d'émergence, « passage d'un système de facteurs interconnectés à un système de facteurs interconnectés autrement<sup>1</sup> », demande à être cartographié si l'esprit veut en faire sens. L'histoire transforme l'Angleterre : l'historiographie lui montre son nouveau visage. Le théâtre contribue à la construction en représentant au public le passé où s'origine son présent et parfois son futur proche, comme dans *Henry V*. C'est la construction d'une généalogie culturelle que vient chercher le spectateur lorsqu'il piétine devant les tréteaux.

### « Our history shall with full mouth | Speak freely of our acts »

*Henry V* appartient à un corpus de huit pièces composées entre 1588 (?) et 1599 couvrant l'histoire anglaise de la fin du règne de Richard II en 1399 à l'avènement d'Henry VII Tudor en 1485. Il n'est pas inutile de rappeler leur continuité historique, où Tillyard et Kernan ont vu la trace d'un projet d'ensemble<sup>2</sup>. *Richard II*

---

1. Pierre Bourdieu, *Manet, Une révolution symbolique* (Paris : Seuil, 2013), p. 384.

2. Positions opposées à celles de Leah Marcus et de Gary Taylor, par exemple. Les travaux récents sur la date et l'ordre de composition des pièces, l'incertitude du texte, la paternité contestée des œuvres, le travail de collaboration et la notion de micro-attribution mettent en question l'idée même de séquence. Pour Marcus et Taylor, il s'agit d'une construction critique au service d'un discours idéologique.

chronique la destitution du souverain Plantagenêt par le Lancastre Bolingbroke. Son règne fait l'objet des deux parties d'*Henry IV*, qui auscultent la question dynastique entre la rébellion de l'héritier présomptif, Mortimer, et la vie dissolue de l'héritier apparent, Hal. Devenu roi, celui-ci lance la campagne française rapportée dans *Henry V*, dernier opus de la tétralogie lancastrienne, la *Henriade*.

L'épilogue annonce la guerre des Deux-Roses et le déclin à venir, déjà représenté à la scène :

Henry the Sixth, in infant bands crowned King  
Of France and England, did this king succeed,  
Whose state so many had the managing  
That they lost France and made his England bleed,  
Which oft our stage hath shown – and for their sake,  
In your fair minds let this acceptance take. (5.3.9-14)

Shakespeare a en effet consacré au sujet quatre pièces entre 1588 (?) et 1593, la chronologie de l'écriture allant au rebours de l'histoire. Dans les trois parties d'*Henry VI*, les maisons d'York et de Lancastre se déchirent pour la couronne, avant que le rejeton d'York, Richard de Gloucester, ne fasse table rase des deux maisons pour prendre le pouvoir dans *Richard III*, point d'orgue de la série yorkiste. Son odyssee est stoppée net à la bataille de Bosworth par le futur Henry VII. Ainsi est assuré le lien entre le passé et la dynastie en place.

Shakespeare, Marlowe, Fletcher, Ford, Massinger, Chapman, Heywood, Munday, Chettle et d'autres ont laissé plus de soixante-dix pièces d'histoire entre le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle et la fermeture des théâtres, de *Gorboduc* en 1562 – voire le *King Johan* de Bale en 1538 – à *Perkin Warbeck* en 1633. Une pièce sur cinq a l'histoire pour sujet. Le Folio de 1623 range dix des pièces de Shakespeare dans la catégorie « Histoires », les huit évoquées plus haut augmentées de *King John* et d'*Henry VIII*. C'est la première manifestation d'un étiquetage générique distinct<sup>3</sup>. Distinct mais instable : lors de leur première publication, un quart de siècle plus tôt, *Richard II* et la troisième partie d'*Henry VI* étaient identifiées comme tragédies. Discriminant, aussi : *The Life and Death of Julius Caesar* pourrait prétendre à s'intituler histoire mais figure parmi les tragédies. Pour Condell et Heminges, est « histoire » ce qui traite de l'histoire nationale. L'étiquetage désigne un sujet, non un genre.

Étrangement, le corpus ainsi nommé, à l'exception d'*Henry VIII* (1613), est antérieur à 1600. Il couvre le passé qui accouche d'Elizabeth – littéralement, puisque

3. La définition du genre divise la critique entre critères de forme, de sujet et d'idéologie. Voir Paulina Kewes, « The Elizabethan History Play: A True Genre? », *A Companion to Shakespeare's Works: The Histories*, dir. Richard Dutton et Jean E. Howard (Oxford : Blackwell, 2003), p. 170-193.

sa naissance occupe la scène finale d'*Henry VIII*<sup>4</sup>. En revanche, *Macbeth* (1606), qui a trait à la généalogie du roi Jacques, et *King Lear* (1606), qui relate en creux sa politique d'union des royaumes d'Écosse et d'Angleterre, n'ont pas droit au titre d'histoires. La nomenclature du Folio de 1623 semble donc obéir à un motif plus politique que générique, peut-être, en ce moment de nostalgie du règne précédent. Elle confirme *a posteriori*, s'il en était besoin, la dimension identitaire et nationale du corpus – ce qui n'empêche que Shakespeare problématise l'une et l'autre.

### « As I have read in the chronicles... »

En 1902, Felix Schelling attribue la vogue du drame historique à l'explosion patriotique qui suit la défaite de l'Invincible Armada en 1588<sup>5</sup>. Son caractère nationaliste serait à la mesure de l'angoisse suscitée par la menace espagnole et de la fierté d'avoir mis la flotte en déroute. Schelling note la multiplication des pièces historiques jusqu'en 1600, puis leur relatif déclin après l'avènement de Jacques – dont le pacifisme, il est vrai, s'accordait mal avec le sujet. Pour Shakespeare, le cycle d'écriture de l'histoire se referme en 1599 avec *Henry V*, dernière de ses chroniques anglaises.

Il se referme alors que la rumeur court pendant l'été 1599 d'une nouvelle Armada<sup>6</sup>. Il est futile d'imaginer un lien entre une invasion finalement avortée et la rhétorique flamboyante d'*Henry V*, quand le contexte réellement signifiant est

- 
4. Seul *King John*, première de la liste, n'appartient pas à l'histoire récente. Mais le règne du roi Jean, traité sous les Tudors dans une série de pièces très populaires, dont *The Troublesome Reign of King John* (1591), présentait l'Angleterre comme la nation élue dans son combat contre Rome. Quoique le *King John* de Shakespeare soit moins marqué d'anticatholicisme que ses devanciers, l'arc historique que trace le Folio entre les deux adversaires de Rome, le roi Jean et Henry VIII, le premier étant le prototype du second, vise peut-être le souverain régnant, Jacques I, considéré comme sympathisant catholique. S'agissait-il de la part de Hemings et Condell d'une prise de position politique ou simplement d'un argument commercial au moment où le genre historique, nostalgie élisabéthaine aidant, connaissait une résurgence tardive ? Telle qu'elle est constituée, avec en son milieu *Henry V*, la liste des Histoires inscrit la production shakespearienne dans la veine des « elect nation plays ». Sur les pièces de la nation élue, voir Judith Doolin Spikes, « The Jacobean History Play and the Myth of the Elect Nation », *Renaissance Drama*, New Series 8 (1977) : 117-149 ; et Richard Helgerson, « Shakespeare and Contemporary Dramatists of History », in Dutton et Howard 26-47.
  5. Felix E. Schelling, *The English Chronicle Play* (London, 1902) ; voir aussi Irving Ribner, *The English History Play in the Age of Shakespeare* (Princeton, 1957) ; B. Griffin, *Playing the Past: Approaches to English Historical Drama 1385-1600* (Woodbridge, 2001). Pour F.P. Wilson, *Marlowe and the Early Shakespeare* (Oxford : Clarendon, 1953), p. 106, les Histoires anglaises de Shakespeare elles-mêmes seraient à l'origine de la vogue des drames historiques.
  6. Il y eut plusieurs alertes au cours de la décennie. Pendant l'été 1599, 3 000 hommes étaient encore stationnés à Londres, des chaînes tendues en travers des voies d'accès, des lumières allumées aux façades la nuit. Jamais ne se concrétisa la menace de ce que Francis Bacon baptisa l'Invisible Armada. Voir James Shapiro, « Revisiting *Tamburlaine: Henry V* as Shakespeare's Belated Armada Play », *Criticism* 31.4 (1989) : 351-366.

la campagne d'Irlande. Mais en fin de cycle et de siècle, ce « retour des origines » donne à penser. La flamboyance aurait eu sa place onze ans plus tôt, à supposer que Shakespeare ait jamais eu sur l'événement de 1588 un regard autre que distancié. En 1599, elle n'est plus de mise. Pour Katherine Eisaman Maus, c'est un compromis d'écriture : « *Henry V*, like many sequels, copes with its belatedness by a strategy of overstatement<sup>7</sup> ». La surenchère est toutefois limitée à la parole du Chœur et du roi. La « Muse de feu » brille sur un espace textuel réduit. Le reste parle de découragement, de fatigue et de doutes. Mais surtout, la muse est sans effet visible. L'exhortation patriotique tourne à vide. Il y a une frontière étanche entre le chœur et l'action. L'effet est d'autant plus saisissant qu'il n'est pas dialectisé. Shakespeare ranime une forme héroïque vidée de sa matière. *Henry V* ne ressuscite pas la veine patriotique, il l'enterre : « Propaganda was necessary as a country went off to war; but few could have been naïve enough to swallow it whole [...]. Shakespeare's audience knew this, and he expected them to<sup>8</sup> ». Le pacte dissolvant de Shakespeare avec son public se superpose au pacte créatif du Chœur avec le sien<sup>9</sup>. La tension est maximale entre inflation et déflation. La fracture est d'autant plus visible qu'elle n'est pas nommée, d'autant plus corrosive qu'elle n'est pas élaborée.

Voir dans le théâtre d'histoire l'expression d'un nationalisme étroit, c'est oublier qu'il représente les faiblesses et les crimes des souverains successifs plus souvent que leur vertu. *Henry V*, pièce du héros guerrier, a des réticences pacifistes<sup>10</sup>. Elle interroge l'idée de guerre juste, la responsabilité du souverain, l'unité nationale, et ose la question « What ish my nation? » au moment où Essex tente de mater la révolte irlandaise (3.3.61). La chronique historique telle que la pratique Shakespeare est plus une méditation sur le pouvoir, la guerre et l'art du gouvernement qu'une célébration de la destinée manifeste de l'Angleterre après sa victoire sur Philippe III.

L'engouement pour l'histoire répond en réalité au besoin qu'éprouve toute jeune nation de s'étayer sur un « grand récit », narration totalisante qui explique l'expérience humaine, met en cohérence le réel et pose un cadre à la pensée et

7. Katharine Eisaman Maus, *The Norton Shakespeare*, dir. Stephen Greenblatt, Walter Cohen, Jean E. Howard, Katharine Eisaman Maus (New York : Norton, 1997), p. 1449.

8. James Shapiro, *1599: A Year in the Life of William Shakespeare* (New York : HarperCollins, 2005), p. 95. Le théâtre d'histoire « over the past decade had taught them, among other things, to be wary of the motives of rulers ».

9. Shakespeare aurait interprété le rôle du Chœur.

10. Voir Theodor Meron, *Bloody Constraint. War and Chivalry in Shakespeare* (Oxford : Oxford University Press, 1998), p. 21. Le discours du négociateur Bourgogne énumère les effets de la guerre sur la terre et les peuples dans une puissante apologie de la paix (5.2.24-67).

à l'action du groupe<sup>11</sup>. Le métarécit est capital pour les rois et leur construction de la nation ; capital pour le peuple dans son identité et son rapport à l'État. Les rois écrivent l'histoire, les sujets la lisent, mais tous, note Phyllis Rackin, s'en remettent au passé pour stabiliser et légitimer leur identité nouvelle<sup>12</sup>. L'histoire constitue le « dispositif métanarratif de légitimation<sup>13</sup> » à l'ombre duquel la nation en devenir construit son identité. Construit ou achète : le nombre des demandes de blason – l'inscription de la lignée dans l'histoire – augmentent sur la période<sup>14</sup>. Shakespeare consacra beaucoup de temps, d'argent et d'énergie à obtenir le sien.

Le siècle apprend l'histoire, l'écrit et apprend à l'écrire (Thomas Blundeville, *The True Order and Methode of Wryting and Reading Hystories*, 1574). En prose ou en vers, croisée ou non avec la littérature (*The History of the World* de Sir Walter Raleigh, 1614), sur le papier ou sur les planches. Lorsque le métarécit des historiographes devient un recueil inépuisable de scripts pour la scène, le théâtre d'histoire se constitue à son tour en fabrique du grand récit national. Il l'est toujours aujourd'hui. La scène anglaise convoque régulièrement la puissance d'unification des drames historiques lors d'intégrales-marathon dont le caractère de grand-messe nationale n'échappe pas au spectateur, surtout s'il est étranger<sup>15</sup>. Le phénomène est repéré dès le XVII<sup>e</sup> siècle. Dans *The Devil is an Ass* (1616), Fitzdottrel, que l'on félicite pour sa connaissance des chroniques, avoue qu'il tient en réalité son savoir des drames historiques : « I have it from the play-books | And think they are more authentic<sup>16</sup> ». Trait acide contre la théâtralisation facile de l'histoire où Jonson, érudit classique, cible sans doute Shakespeare.

Shakespeare s'appuie entre autres sur les *Chroniques d'Angleterre, d'Écosse et d'Irlande* de Raphaël Holinshed (1577 et 1587), la *Chronique* d'Edward Hall, qui couvre les règnes d'Henry IV à Henry VIII (1548), et pour *Henry V*, sur l'anonyme *Gesta Henrici Quinti*. Les *Chroniques*, écrites pour les Tudors, puisant à des sources de fiabilité parfois incertaine, expurgées par eux et pour eux de passages jugés délicats, filtrent l'événement. En devenant matériau théâtral, elles passent par un second filtre : le dramaturge opère des choix – citer, conserver, couper, ajouter, adapter, développer, condenser, « lier les détails pour en former un ensemble [...] »,

11. La France a ses historiographes, Alain Chartier, secrétaire de Charles VI et de Charles VII, Michel Pintoin, « le religieux de Saint-Denis », Enguerrand de Monstrelet, attaché à la cour de Bourgogne, Jean le Fèvre, qui combattit aux côtés des Anglais, Jean Juvenal des Ursins, Jean de Wavrin, qui entreprend d'écrire une histoire anglaise, ont notamment chroniqué Azincourt. Froissart mourut en 1410.

12. Phyllis Rackin, *Stages of History. Shakespeare's English Chronicles* (London : Routledge, 1991), p. 4.

13. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne* (Paris : Minuit, 1979), p. 7.

14. Voir Catherine Grace Canino, *Shakespeare and the Nobility* (Cambridge : Cambridge University Press, 2007).

15. Peter Hall et John Barton, 1963 ; Michael Bogdanov, 1986 ; Stuart Seide, 1994 ; Sam Mendes 2012 ; Thomas Jolly, 2010-2014 ; Gregory Doran, 2015-2016 et 2021.

16. Ben Jonson, *The Devil is an Ass* (1616), 2.5.11.

mettre une unité de plan dans les choses, dès que cette unité ne s'y trouve pas déjà ». Il manifeste ainsi, « son instinct artistique », qui ne saurait se confondre avec « son instinct de vérité », écrit Nietzsche<sup>17</sup>. Pour *Henry V*, Shakespeare ajoute d'ailleurs une source dramatique à ses sources historiographiques, *The Famous Victories of Henry the Fifth*, pièce anonyme datée sans doute de la fin des années 1580. Il la connaît intimement pour y avoir peut-être tenu un rôle. Elle lui sert de fil rouge pour la Henriade.

---

17. F. Nietzsche, *Considérations inactuelles. De l'Utilité et des inconvénients des études historiques* (1874), *Œuvres complètes*, trad. Henri Albert, vol. 5, t. 1 (Paris : Mercure de France, 1907), p. 187. Cf. « of such as have [read the story], | I humbly pray them to admit the excuse | Of time, of numbers and due course of things, | Which cannot in their huge and proper life | Be here presented » (5.0.1-6). Le metteur en scène Nicholas Hytner souligne le divorce entre chronique et théâtre dès le Chœur d'ouverture : « Penny Downie carried several books, and, pausing briefly, sat down at one of the dozen or so chairs arranged round a very long oval table and began leafing through one of the volumes on her lap. Suddenly, looking up with an air of dissatisfaction, she snapped the book shut, apparently having failed to find what she was looking for, and spoke the famous opening lines of the play, "Oh for a muse of fire..." What was she looking for? What were the books? Perhaps they were histories of medieval England, where, despite her research, she failed to find her legendary King » (Peter Reynolds, *A scene-by-scene account of Nicholas Hytner's production of Henry V* [London : National Theatre, 2003], p. 2).

## « Harry, like himself » : 1415

### Henry V, Azincourt et la guerre médiévale

Le règne d'Henry V n'a duré que neuf ans. Second de la lignée des Lancastre à occuper le trône, il succède en 1413 à son père, Henry IV. Il meurt à Vincennes d'une fièvre contractée lors du siège de Meaux en 1422. Il n'a pas trente-cinq ans. Lorsque les dramaturges élisabéthains s'en emparent, son règne est devenu une légende. C'est un héros guerrier, le Bayard anglais, vainqueur d'une France arrogante dont il a uni la couronne à celle de l'Angleterre par son talent militaire et politique. On comprend que l'Angleterre Tudor, impérialiste et anti-française, fasse de lui son héraut/héros. Il n'est pas inutile de revenir à l'anecdote pour mesurer l'écart entre les faits et leur représentation. Le sens de la pièce se construit dans cet écart.

Le futur Henry V doit son savoir-faire militaire, administratif et politique à un long apprentissage aux côtés d'Henry IV. Il combat la rébellion galloise de Glendower et celle des Percy, puis rejoint le Conseil du Roi en 1410. Il prend en main la gestion du Trésor et de la politique extérieure, et dirige de facto le pays aux côtés d'un souverain dont la santé décline. Brièvement écarté en 1411 à la suite d'une maladresse politique de son oncle – le Cardinal Beaufort avait suggéré rien moins qu'une abdication du roi en faveur de son fils – il revient au conseil un an avant la mort d'Henry IV.

C'est ici que l'histoire et la légende prennent des routes différentes. S'il est vrai qu'il fut un prince accompli, le mythe lui prête une jeunesse dissolue en mauvaise compagnie. La figure du joyeux vaurien est un formidable matériau théâtral dans *The Famous Victories* et les deux parties d'*Henry IV* (c. 1596-98). Au regard de l'histoire, rien ne permet de donner crédit à la rumeur. Rien ne permet non plus d'affirmer qu'elle est fausse. Le vainqueur de Glendower, le Connétable de Douvres, le Gardien des Cinq Ports, la cheville ouvrière du Conseil royal a-t-il eu le goût et le temps de s'encanailler dans les tavernes ? La légende satisfait l'esprit plus qu'une réalité trop lisse. Les destinées sans surprise parlent peu à l'imagination. L'image de l'ancien débauché devenu parangon de piété en ceignant la couronne a l'étoffe du mythe populaire. Avec les deux parties d'*Henry IV*, Shakespeare fait la portion la plus excitante du parcours. Il lui reste maintenant à donner de l'éclat à un roi qui n'a que le mot « Dieu » à la bouche, rude tâche.

Dans *Henry IV*, Hal, « madcap prince » et fils rebelle, s'oppose au père qui désespère de voir s'assagir sa progéniture. Il s'entoure dans les bas-fonds d'une troupe colorée de bons à rien, soldats vantards, lâches, ivrognes et paillards menés par la figure rabelaisienne de Falstaff<sup>1</sup>, pour ce qui est une « Institution des princes » à l'envers. Mentor, père de substitution, initiateur subversif, Falstaff enseigne à Hal tout ce qu'un fils de roi doit normalement ignorer : fréquenter la racaille, voler le trésor royal, rosser les uns, détrousser les autres. Mais le carnaval n'a qu'un temps. Falstaff vieillit, Hal mûrit, Henry IV meurt. Hal devient Henry, cinquième du nom. Le changement de statut marque une métamorphose radicale. Au jour de son couronnement, le nouveau roi renie publiquement le vieux chevalier qui lui manifeste bruyamment son adoration : « I know thee not, old man. Fall to thy prayers » (5.5.45)<sup>2</sup>, désaveu intransigeant qui est l'acte de naissance du fils rêvé d'Henry IV.

Véridique ou non, le Hal de Shakespeare est une immense création dramatique qui emporte la sympathie aujourd'hui comme alors. Son souvenir subsiste dans le filigrane d'*Henry V* lorsque Canterbury s'extasie sur la conversion du monarque : « The breath no sooner left his father's body, | But that his wildness, mortified in him, | Seemed to die too » (1.1.25-27). Les anciens compagnons d'Eastcheap entretiennent la mémoire du fils prodigue en contrepoint de la geste du roi héroïque<sup>3</sup>. Ils sont le palimpseste d'*Henry IV* dans *Henry V*<sup>4</sup>. Mais, vestige d'un passé qu'Harry défait pan par pan pour construire le présent, la troupe s'effiloche comme une étoffe élimée : Falstaff agonise ; Bardolph est exécuté pour l'exemple ; Nym est pendu ; le page de Falstaff périt anonymement à la scène 7 de l'acte IV<sup>5</sup> ; après Azincourt, Pistol regagne l'Angleterre plus pauvre qu'il ne l'a quittée. L'historiographie théâtrale, elle aussi, pratique l'effacement.

1. Falstaff est une création de Shakespeare. L'une des sources possibles est un certain John Fastolfe, soldat de l'armée d'Henry VI connu pour sa couardise, comme l'est le Falstaff de Shakespeare. L'autre est Sir John Oldcastle, respectable compagnon de Hal, mais tenant de l'hérésie Lollard, qui fut exécuté pour trahison en 1417.
2. Les références à *Henry V* renvoient à l'édition d'Andrew Gurr, *The New Cambridge Shakespeare*, 1985. Les citations tirées d'autres pièces renvoient à *The Norton Shakespeare*, dir. Stephen Greenblatt, Walter Cohen, Jean Howard, Katherine Eisaman Maus (New York : Norton, 1997).
3. Le passé de Hal demeure soigneusement isolé de son présent de roi. Leur seul point de contact est la rencontre fortuite de Harry avec Pistol, mais le roi circule incognito et, convention du déguisement oblige, Pistol ne le reconnaît pas. Son portrait d'un hybride imaginé entre Hal et Harry, « The king's a heart of gold, a lad of life, an imp of fame, [...] and from heart-string I love the lovely bully » (4.1.44-46) glisse sur son objet.
4. Au cinéma comme à la scène, cette fonction est aujourd'hui assurée par la technique. Le film de Branagh insère en flashback des images d'une soirée de beuverie au Boar's Head, la mise en scène de Nicholas Hytner recourt à la vidéo (National Theatre 2003) : « Before they go, they watch a home video in which Hal (in dreadlocks) clowns before Falstaff and friends in a scene taken from *Henry IV* part 1 » (Reynolds 5).
5. Dans certaines mises en scène, c'est la découverte de son corps qui suscite l'ordre de tuer les prisonniers. Dans un long plan séquence, Branagh parcourt le champ de bataille aux accents du Te Deum, le cadavre du page (Christian Bale) dans les bras.