

Anne TEULADE

Université de Nantes / IUF, L'Antique, Le Moderne (L'AMo)

## Quand le théâtre s'empare du temps présent. Regards anglais et espagnols sur les conflits dans les Flandres

### ARTICLE

Dans la tourmente des guerres qui agitent l'Europe à l'époque de la première modernité, les conflits civils et extérieurs sont innombrables et déclinent tout un éventail de formes d'opposition : guerres civiles de religion en France, conflits avec les Turcs, écrasement par la monarchie espagnole des Morisques rebelles, guerres de conquêtes entre la France et l'Espagne en Italie, opposition d'impérialismes entre l'Angleterre et l'Espagne, conflits entre les Espagnols et les rebelles hollandais, Guerre de Trente ans... les exemples abondent. Tous ces conflits accompagnent la constitution de l'État moderne en Angleterre, en Espagne et en France : la guerre cesse d'être une aventure intérieure laissée à la discrétion des féodaux et devient un moyen de récupérer et de défendre les frontières de l'unité étatique <sup>[1]</sup>, que celle-ci se définisse en termes purement politiques ou qu'elle se fonde, en ces temps de clivages marqués, sur une identité religieuse voulue homogène.

On peut se demander comment se transmettent et s'écrivent des événements à ce point liés aux politiques d'États en train de se forger, qu'ils soient imbriqués directement dans ces stratégies monarchiques, si le pays est lui-même impliqué, ou qu'ils le soient par effet de miroir. L'Angleterre est ainsi très sensible aux conflits qui agitent ses voisins : attentive aux guerres de religion françaises qu'elle considère comme une mise en garde contre les effets désastreux des divisions intérieures, elle surveille également les conflits des Néerlandais avec l'Espagne, puissance ennemie de la monarchie anglaise et perçue comme une menace directe.

Avant d'interroger les modalités de cette transmission dans la fiction, nous évoquerons d'abord la place de ces événements contemporains dans les monarchies modernes que sont la France, l'Angleterre et l'Espagne. Nous nous arrêterons ensuite sur le théâtre d'actualité européen qui s'empare abondamment des sujets guerriers, avant de nous attacher plus précisément à deux cas de mises en scène des guerres dans les Flandres, afin de dégager les possibles usages théâtraux de ces conflits contemporains.

### Transmission et théâtralisation des événements contemporains

Comme l'indique Henry Rousso dans *La Dernière catastrophe*, le XVII<sup>e</sup> siècle est le moment où l'on commence à penser l'histoire comme altérité et changement <sup>[2]</sup>, le présent se trouvant distancié du passé. Ce geste de séparation a été décrit par Michel de Certeau, pour qui il entraîne une construction du passé, l'écriture accompagnant le discours de séparation <sup>[3]</sup>.

Rousseau ajoute que de cette rupture émerge une nouvelle conception de la contemporanéité : par opposition à un passé transmis par la médiation des sources, le présent apparaît comme un temps accessible à la connaissance immédiate grâce au témoignage, à la transmission orale ou à l'expérience directe. De multiples témoignages fleurissent par exemple autour de la rébellion des Néerlandais contre les Espagnols dans les Flandres. Cette révolte qui dure de 1568 à 1648 <sup>[4]</sup>, due au durcissement et à la violence des Espagnols sur ces terres protestantes du saint Empire Germanique, se trouve relayée dans divers écrits, en Angleterre comme en Espagne. L'Angleterre voit la publication du récit anti-espagnol de Thomas Stocker *A Tragical History of the Troubles and Civil Wars of the Low Countries [Une histoire tragique des troubles et des guerres civiles des Pays Bas]* (1583) <sup>[5]</sup>, mais également des pamphlets, des lettres, et des petits fascicules de nouvelles sur les événements militaires des Flandres, édités par l'imprimeur John Wolfe <sup>[6]</sup>. Comme des restrictions très fortes pesaient sur le commentaire des nouvelles domestiques, les premiers journaux n'étaient autorisés à couvrir que les affaires étrangères <sup>[7]</sup>, si bien que les guerres françaises et hollandaises devenaient des sources d'intérêt pour ces publications <sup>[8]</sup>.

En Espagne, on trouve de nombreuses chroniques de ces conflits dans les Flandres, sous la plume d'Alonso de Ulloa, Pedro Cornejo, Bernardino de Mendoza et Antonio Trillo, dès 1569 <sup>[9]</sup>. La fabrication de l'histoire contemporaine par le biais de ces témoignages s'accompagne d'une surveillance, d'un contrôle ou d'une instrumentalisation de leur énonciation par le système de censure, mais aussi de commandes qui favorisent la production de représentations glorieuses du pouvoir. Des politiques de mécénat et de protection permettent ainsi une régulation des représentations artistiques du contemporain : la prise de Breda par Ambrosio Espínola en 1625 <sup>[10]</sup> occasionne une double commande de Philippe IV : il demande une pièce à Calderon, qui écrit *El sitio de Bredá [Le siège de Breda]* (c. 1628) <sup>[11]</sup>, et un tableau à Velázquez, qui livre *La rendición de Bredá o Las Lanzas [La Reddition de Breda ou Les Lances]* (1634-1635).

L'écriture du contemporain est également surveillée par la monarchie anglaise, particulièrement jalouse de ses prérogatives lorsqu'il s'agit de politique étrangère : Elisabeth I<sup>re</sup> en 1585 puis Jacques I<sup>er</sup> en 1621 édictent que les affaires de diplomatie, dont font partie les guerres, ne doivent pas être discutées publiquement <sup>[12]</sup>. L'hostilité royale aux discussions indépendantes sur la politique européenne et la politique étrangère de l'Angleterre se traduit essentiellement par un système de censure et d'autorisation, sous l'autorité de l'archevêque de Canterbury et de l'évêque de Londres.

S'agissant de la France, Michel de Certeau fait de la première modernité le moment où l'histoire cesse d'être la représentation d'un temps providentiel, pour s'inféoder à la raison d'État, la monarchie devenant le foyer de la fabrication d'une histoire autorisée <sup>[13]</sup>. Christian Jouhaud souligne que l'histoire contemporaine fait l'objet d'une instrumentalisation plus manifeste encore, le temps présent étant mobilisé au service du pouvoir temporel <sup>[14]</sup>.

Le théâtre de la première modernité investit la matière contemporaine. En France, le théâtre d'actualité concerne soit des figures éminentes dont on dramatise la fin tragique <sup>[15]</sup>, soit les guerres de religion, représentées dans plusieurs pièces au tournant des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles <sup>[16]</sup>. En Italie, les sujets biographiques intéressent les dramaturges tout au long du XVII<sup>e</sup>

siècle <sup>[17]</sup>, tandis que le XVI<sup>e</sup> siècle met en scène des événements guerriers de plus vaste ampleur : le siège de Buda par les Turcs, la bataille de Lépante et la mort du gouverneur vénitien de Chypre Bragadino <sup>[18]</sup>. Les pièces retranscrivent ces conflits entre Chrétiens et Turcs presque immédiatement, entre quatre et huit ans après leur survenue. En Espagne, les pièces portant sur les conflits contemporains sont particulièrement nombreuses, qu'il s'agisse des épopées de conquête aux Amériques <sup>[19]</sup>, des affrontements contre les Turcs <sup>[20]</sup> ou des conflits dans les Flandres <sup>[21]</sup>. Ces pièces peuvent avoir été commandées, comme nous l'avons vu dans le cas de Calderón, ou être écrites en vue de l'autopromotion de l'auteur qui cherche à se faire bien voir de telle ou telle famille bien placée. Lope de Vega est coutumier de cette pratique, que l'on décèle lorsqu'il se concentre sur les hauts faits d'une figure plutôt secondaire, tel Gonzalo de Córdoba à la bataille de Fleurus. Ce général était le frère du duc de Sessa, dont Lope de Vega était secrétaire, et qui souhaitait faire reconnaître la valeur du vainqueur de Fleurus à la cour : l'hypothèse d'une commande du duc ou d'une postulation spontanée du dramaturge afin d'entrer dans ses faveurs est tout à fait probable <sup>[22]</sup>. Ces écritures impulsées par des figures proches du pouvoir ne conditionnent néanmoins pas totalement l'orientation des pièces. Ainsi, *Arauco domado* [*Arauco dompté*] *comedia* de Lope de Vega <sup>[23]</sup> consacrée à l'écrasement des Indiens mapuches par le gouverneur du Chili García Hurtado de Mendoza et commandée par ce dernier dans le cadre d'une vaste campagne de promotion à son retour des Indes <sup>[24]</sup>, semble devoir adopter une orientation apologétique du fait même de ce verrouillage opéré par le contexte de production. Or Lope de Vega parvient à faire exister une vision très nuancée des Indiens confrontés à la cruauté espagnole : il représente le chef ennemi, le Caupolicán, sous l'angle de la grandeur tragique et la cruauté de l'espagnol don García qui coupe les mains d'un Indien attise la rébellion indienne qui se voit par là en partie justifiée. On montre l'avarice des soldats espagnols qui se battent avant tout pour piller les richesses des Indiens. La pièce de Lope présente en outre les débats indiens pour ou contre la continuation de la guerre. Les arguments en faveur de la paix sont peu nombreux, et les arguments bellicistes sont convaincants : il s'agit pour les Indiens de ne pas être esclaves des Espagnols, et de préserver l'autorité du chef, qui a une origine sacrée. La résistance aux Espagnols colonisateurs est justifiée d'une manière tout à fait recevable. Par ailleurs, les Indiens sont montrés sous un jour inquiétant : cannibales, ils sont assimilés à des ennemis de Dieu qu'il s'agit de soumettre à la couronne espagnole et à la foi chrétienne. Toutefois, leur représentation est complexe et nuancée, et la légitimité de la cruauté qu'ils subissent est questionnée : si le projet de conversion et de soumission n'est pas condamné, les moyens cruels, violents et destructeurs de cette assimilation forcée sont contestés.

En Angleterre, les sujets contemporains privilégiés sont étrangers : les pièces mettent en scène les guerres de religion françaises <sup>[25]</sup>, les relations avec l'Espagne et enfin les événements saillants des pays protestants : certaines de ces dernières pièces sont consacrées à des figures fameuses <sup>[26]</sup> et plusieurs autres relatent les conflits dans les Flandres <sup>[27]</sup>. Ces sujets d'actualité sont sensibles et les pièces impliquant les conflits avec l'Espagne font l'objet d'un traitement particulier. Ainsi, *A Game at Chess* [*Une partie d'échecs*] de Thomas Middleton (1624) figure la Guerre de Trente ans de manière cryptée, sous la forme d'un jeu d'échecs. *Believe as you list* [*Croyez ce que vous écoutez*] de Philip Massinger (1631), qui relate les rapports entre le roi Sébastien de Portugal et Philippe II, est censurée et transposée dans une réécriture antique. Le *Master of the Revels* Herbert considérait que le sujet de la déposition de Sébastien par Philippe II pouvait heurter l'Espagne à un moment de paix relative entre l'Angleterre et le royaume des Habsbourg <sup>[28]</sup>. La censure et les demandes de corrections sont le plus souvent motivées par la politique de la cour, dont le *Master of the Revels* veut préserver la tenue et la légitimité. Il s'agit de ne pas heurter un allié potentiel, dans le cas de *Believe as you list*, ou de ne pas raviver des tensions

internes, lorsque *Sir John Van Olden Barnavelt* de Fletcher et Massinger (1618) est retouché de la main du *Master of the Revels* Buc pour ne pas évoquer l'ombre de Walter Raleigh, patriote exécuté comme Barnavelt <sup>[29]</sup>.

Dans ces contextes sont représentées, en Angleterre et en Espagne, des pièces sur la rébellion des Hollandais contre le pouvoir espagnol dans les Flandres : nous évoquerons trois pièces inspirées de témoignages écrits et composées sans qu'on leur connaisse de commanditaire. En Angleterre, nous ne possédons qu'une pièce sur les combats, *Alarum for London or the sledge of Antwerpe* [*Alerte pour Londres ou le siège d'Anvers*]. Jouée en 1600 et publiée anonymement en 1602, elle a été attribuée à Thomas Lodge et elle s'inspire du texte en prose du poète George Gascoigne, *The Spoil of Antwerpt* [*Les Dépouilles d'Anvers*] (1576). Le texte a été composé l'année du sac d'Anvers, dont Gascoigne avait été témoin <sup>[30]</sup>. Les deux pièces espagnoles sont de Lope de Vega. *Los españoles en Flandes* [*Les Espagnols dans les Flandres*] relate le retour des troupes espagnoles dans les Flandres après une brève trêve envisagée lors de la Paix de Gandt en 1577 et se conclut par la victoire de Gembloux, en 1578 et *El asalto de Maastrique* [*L'Assaut de Maastricht*] met en scène la prise de Maastricht par les Espagnols en 1579. Ces deux pièces, écrites vers 1606, sont fondées sur le récit du capitaine Alonso Vázquez, *Los sucesos en Flandes y Francia del tiempo de Alejandro Farnese* [*Les Événements des Flandres et de France au temps d'Alejandro Farnese*], dans lequel l'auteur se définit comme « *testigo de vista* ». La chronique a été publiée en 1610 mais elle a circulé plus tôt et Lope de Vega y a eu accès.

Dans les plis du théâtre de propagande

Les deux pièces de Lope de Vega ont été jouées dans les théâtres publics (*corrales de comedias*) exactement comme les pièces de cape et d'épée, les tragédies et les comédies urbaines, toutes purement fictionnelles. *Los españoles en Flandes* raconte comment Alexandre Farnese est sommé par le roi Philippe II de repartir d'Italie vers les Flandres pour venir en aide à don Juan de Austría, gouverneur royal dont la vie est menacée par une rébellion généralisée. Toute la pièce est centrée sur l'illustration de la nécessité de ce réengagement, dont l'efficacité est validée au dénouement par la victoire espagnole de Gembloux. Les procédés apologétiques visant la justification de la décision royale <sup>[31]</sup> et la glorification de l'héroïsme espagnol sont nombreux <sup>[32]</sup>. On peut aussi évoquer la mise en scène de soldats heureux de retrouver la terre hollandaise qu'ils considèrent comme leur patrie et la démonstration de l'utilité matérielle de cette campagne à travers l'ascension sociale de l'un, Chavarría, récompensé au dénouement par Alejandro Farnese lui-même. La focalisation sur l'enrichissement et la reconnaissance dont bénéficient les soldats semble destinée au public populaire madrilène, qui perçoit comment les batailles engagées par le pouvoir peuvent faire rejaillir leur bénéfice sur toutes les couches de la population espagnole. On observe d'ailleurs le même biais élogieux dans *El asalto de Maastrique*, qui met en scène le pillage de Maastricht par les troupes espagnoles menées par le même Alejandro Farnese, duc de Parme. La pièce s'ouvre sur la lassitude des soldats, souffrant de la faim et du froid et très critiques à l'égard de leurs chefs. Cette ouverture semble n'être qu'une étape visant la valorisation de leur chef, qui propose le pillage de Maastricht aux soldats pour qu'ils puissent se servir de ce dont ils manquent. Dès lors, tous suivent leur chef, y compris le soldat le plus critique, Alonso, qui se sacrifie avec patriotisme et endure le martyre des combats avec passion. L'éloge des Espagnols est d'autant plus net que Lope gomme, dans ses emprunts à la chronique de Vázquez, l'évocation des cruautés espagnoles lors du sac de la ville : le capitaine parle en effet de la fureur des soldats, qui n'épargnent ni les femmes ni les enfants, les civils se trouvant réduits à sauter par les fenêtres, à se noyer et à s'enterrer vivants pour échapper à la barbarie, de sorte que des charniers ont été découverts, « qui suscitait

une grande compassion » [*« que movía a gran compasión <sup>[33]</sup> »*]. Lope soustrait ces détails susceptibles d'alimenter la légende noire. Il fait au contraire préciser à ses personnages espagnols qu'ils s'en tiennent aux ordres de leur chef pour qui les cruautés doivent être évitées, et il passe sous silence les massacres accompagnant les pillages.

Même s'il n'est pas commandé par le pouvoir, ce théâtre semble s'inscrire dans une perspective propagandiste. Le désir d'être en vue à la cour et d'obtenir des protections favorables fait d'ailleurs partie des éléments qui sont toujours avancés pour expliquer le goût particulier de Lope pour les pièces d'histoire nationale et patriotique <sup>[34]</sup>. Toutefois, peut-on pour autant réduire ces œuvres à une célébration univoque et quelque peu complaisante des bienfaits de la guerre pour l'Espagne et des choix de la monarchie des Habsbourg ?

Dans leur détail, les pièces apparaissent beaucoup plus feuilletées que le dénouement glorifiant la victoire militaire ne pourrait le laisser croire. En effet, la structure dialogique et la mise en situation fictionnalisante du théâtre permettent de livrer des représentations nettement polyphoniques. Ainsi, *Los españoles en Flandes* donne la parole aux rebelles et les présente de manière nuancée. On peut prendre pour exemple un passage où deux d'entre eux se lamentent de l'esclavage qu'ils subissent, parlent du joug et des vols accomplis par des Espagnols nommés « Sont des loups pour notre sang » [*« son de nuestra sangre lobos <sup>[35]</sup> »*]. La peinture faite de ce qui est perçu comme une occupation constitue un portrait à charge extrêmement puissant. Des critiques sont certes attendues de la part des ennemis, mais leur virulence est remarquable. Elle paraît d'autant plus forte qu'une autre adaptation dramatique du même épisode, la pièce *Don Juan de Austria en Flandes* d'Alonso Remón (c. 1603) <sup>[36]</sup>, a pris quant à elle le parti de ne pas mettre en scène les ennemis, ce qui obère totalement la possibilité d'une vision dialogique des événements. Les deux pièces diffèrent également en ce que Lope qualifie toujours les Hollandais de rebelles alors que les personnages de Remón les considèrent comme des hérétiques. La rébellion d'un peuple estimant sa valeur et son honneur bafoués peut être considérée comme une cause intelligible, élaborée en miroir des valeurs espagnoles. En revanche, celle d'un peuple d'infidèles, ennemis de la foi catholique, ne permet d'esquisser aucune parenté culturelle.

Outre cette polyphonie qui laisse voir les souffrances hyperboliques du camp adverse, le traitement du demi-frère du roi Don Juan de Austria permet de relativiser la perspective propagandiste. Dans la pièce, Farnese est appelé pour secourir don Juan de Austria, dont la position est présentée comme fragile. Ensuite, le prince de Parme aura toujours l'ascendant sur le demi-frère du roi (dont il est le neveu). Il se distingue notamment en n'obéissant pas à certains de ses ordres et en menant les combats à sa place, faisant apparaître Juan de Austria singulièrement dépassé et passif, loin de la stature mythique du héros de Lépante. Juan, qui laisse éclater sa jalousie et promet de se venger, met finalement ses critiques en sourdine pour lui rendre hommage au dénouement <sup>[37]</sup>. La double focalisation procède certainement de la source testimoniale, puisqu'Alonso Vázquez s'attache à retracer le parcours de Farnese, ainsi que le titre de sa chronique l'indique. Mais Lope invente par exemple un épisode de désobéissance (Farnese refuse de porter un drapeau pour aller se battre) et il ajoute un passage où Juan de Austria dit envier la main héroïque de Farnese et promet de se battre en duel avec lui <sup>[38]</sup>. Encore une fois, l'écart avec Remón est sensible, car son *Don Juan de Austria en Flandes* place au premier plan le héros éponyme, qui reçoit un traitement très idéalisé <sup>[39]</sup>. Polyphonie croisant le regard des vainqueurs et des vaincus et dévaluation d'une figure de premier plan, le gouverneur des Pays-Bas, demi-frère du roi : autant de procédés qui se conjuguent pour livrer une vision contrastée de l'engagement espagnol dans les Flandres.

Dans *El asalto de Mastroque*, le croisement des points de vue tient essentiellement à la mise en scène des conversations de soldats, qui soulignent abondamment la dureté des conditions de la guerre. Lope de Vega s'inspire du troisième livre du récit du capitaine Alonso Vázquez, qui mentionne le froid et la faim endurés par les soldats, ainsi que le très grand nombre de morts emportés par l'hiver rigoureux. Le dramaturge métamorphose ce constat en une longue plainte énoncée par le soldat Alonso à l'ouverture de la pièce. En effet, la première journée d'*El asalto de Mastroque* est centrée sur les récriminations parfois violentes de ce soldat, qui met en accusation l'inventeur de la guerre : « Guerre, quelque infâme scélérat a dû être l'inventeur de votre fureur et de votre rigueur » [« *Guerra, algún bellaco infame / debió de ser inventor / de vuestra furia y rigor* »], « Le premier qui a inventé la guerre, Añasco, je le renie » [« *¡ Del primero que inventó / la guerra, Añasco, reniego* <sup>[40]</sup> ! »]. Et son compagnon Añasco y voit l'œuvre de Lucifer : « Tu dis vrai, car Lucifer fut l'inventeur de la guerre. » [« *Bien decís, que fue Luzbel / el inventor de la guerra* <sup>[41]</sup> »]. Plus loin, Alonso continue de déplorer la violence sanglante de la guerre : « Ô, guerre orgueilleuse, arrogante, sanglante, homicide et laide ! » [« *¡ Oh guerra soberbia, altiva, / sangrienta, homicida y fea* <sup>[42]</sup> ! »]. Les critiques sont extrêmement fortes et tout à fait inédites dans le théâtre d'histoire récente espagnol : le « roi d'Espagne » [« *rey de España* »] est baptisé « roi des épées » [« *rey de espadas* <sup>[43]</sup> »] et Alonso souligne qu'à la différence de ses soldats, Philippe II mange à sa faim <sup>[44]</sup> .

Ces critiques pourraient sembler caduques lorsque ces mêmes soldats, à qui le sac de Maastricht est promis, tressent des louanges à leur chef. Toutefois, deux éléments forcent l'attention. D'une part, la mise en cause du roi est relayée à un plus haut niveau, par Alejandro Farnese qui souligne l'absence d'aide matérielle du roi, lorsqu'il s'adresse à ses conseillers : « Messieurs, vous avez bien vu et remarqué la faible assistance que le Roi notre Seigneur apporte à cette armée, même s'il y a des motifs à cela ? » [« *Señores, ya habéis visto y advertido / en la poca asistencia, aunque con causa, / que el Rey nuestro Señor hace a este ejército* <sup>[45]</sup> »]. D'autre part, la souffrance des soldats n'est jamais démentie : ils se livrent volontiers aux combats, mais l'énumération des noms de figures (connues) mortes au combat est qualifiée de « *llorosa tragedia* <sup>[46]</sup> ». Le terme ne renvoie pas ici au genre théâtral, mais il désigne bien le caractère pathétique des événements relatés, qui suppose d'envisager les morts glorieuses sous l'angle du deuil et de la déploration. Notons en outre que la pièce est sous-titrée *tragicomedia*, ce qui est un indicateur tragique rare dans la taxinomie utilisée par Lope de Vega : *comedia* étant neutre d'un point de vue générique, il utilise *tragicomedia* pour des pièces à orientation tragique <sup>[47]</sup> . Il peut sembler paradoxal de qualifier une épopée glorieuse de tragédie, sauf à mettre l'accent sur le caractère destructeur de la guerre – ce que fait indéniablement cette pièce. Il semble donc assez remarquable que le dispositif théâtral choisi par Lope, qui fait la part belle à la polyphonie, livre une vision complexe des combats, à la différence par exemple d'une pièce comme *La Santa Liga* qui relate l'épopée de Lépante <sup>[48]</sup> . Le croisement des points de vue est susceptible de questionner, sinon les choix de la monarchie hispanique, du moins la cruauté des soldats, l'héroïsme défailant de certains chefs, l'absence d'investissement matériel du roi et le caractère tragique de ces épopées, y compris pour le camp espagnol. Si le dénouement glorieux valide la nécessité des combats, ses modalités n'en sont pas moins représentées sous un jour contrasté.

Faire pleurer Londres sur elle-même ?

*Alarum for London of the sledge of Antwerpt* se présente comme une pièce de pure propagande anti-espagnole. Elle met en scène la violente attaque d'Anvers dirigée par Santo d'Anila (Sancho d'Avila). La cause alléguée pour débiter les combats

est présentée comme un prétexte : Santo d'Anila vise une destruction systématique de la ville qui permette à ses troupes « de s'enrichir » [*« to inrich themselves »*], « de remplir le monde du retentissement de leur renommée [*« and fill the vast world with their echoing fame <sup>[49]</sup> »*]. L'assimilation du siège à un pillage et à un vol est assumée : « Nous leur survivons pour piller leurs riches coffres » [*« we survive to raffle their rich coffers <sup>[50]</sup> »*]. La violence cruelle des espagnols est mise en scène avec complaisance : le personnage de Champaigne est massacré sur la scène, des soldats tentent d'enterrer sa femme vivante, des filles sont mises à mort en présence de leur parents aveugles... La représentation des Espagnols est absolument univoque, et elle nourrit la légende noire espagnole, notamment lorsque l'intraitable duc d'Albe, « scélérat sanguinaire » [*« bloody villain »*], est décrit par un citoyen de la ville comme « pire que l'Inquisition espagnole » [*« worse than the Spanish inquisition <sup>[51]</sup> »*]. Les tableaux qui se succèdent livrent une image globale d'intolérance et de cruauté. Cette vision est déjà présente dans le texte de George Gascoigne *The Spoils of Antwerpt*, que son auteur qualifie d'ailleurs lui-même de pamphlet dans son épître au lecteur <sup>[52]</sup>. Gascoigne souligne notamment que les Espagnols souhaitaient mettre à sac la ville depuis longtemps et qu'ils cherchaient pour cela des prétextes <sup>[53]</sup>. Il met ensuite l'accent sur l'ampleur du désastre, soulignant que personne, jeune ou vieux, riche ou pauvre, fort ou faible, n'a pu échapper au massacre <sup>[54]</sup> et évoque finalement les tortures inhumaines auxquelles les citadins ont été soumis <sup>[55]</sup>.

Pour autant, le récit de témoignage et la pièce ne s'en tiennent pas à cette dénonciation de l'inhumanité des assaillants. Le texte de Gascoigne souligne à deux reprises que la bravoure et la force des Espagnols ne suffit pas expliquer leur écrasante victoire :

*But whosoever will therein most extoll the Spanyardes for their vallure and order, must therewithall confesse that it twas the very ordinance of god for a just plague and scourge unto the Towne: For otherwise it passeth all mens capacity, to conceive howe it should be possible. And yet the disorder and lacke of foresight in the Wallons did great helpe to augment the Spanish glory and boast <sup>[56]</sup>.*

Mais quiconque voudra en ceci surtout exalter les Espagnols pour leur courage et leur discipline, doit en outre admettre, pour concevoir comment cela pouvait être possible, que c'était là un décret divin pour qu'un fléau, un châtiment, tombe sur la ville, car autrement cela dépasse toute capacité humaine. Et de plus, l'indiscipline et l'imprévoyance des Wallons a fait beaucoup pour accroître la gloire et l'orgueil espagnols.

*But I leave the skanning of theyr deedes unto God, who wyll bryddle theyr insolencie, when hee thinketh good and convenient: And let us also learne out of this refull tragedie to detest & avoyde thoses synnes, and prowde enormyties, which caused the wrath of God to be so furiously kindled and bent against the Towne of Antwerpe: let us also [...] learne to look better about us for good order & dyrection, the lacke whereof was theyr overthrow. For surely the*

*inabytantes lacked but good guides and leaders* <sup>[57]</sup> .

Mais je laisse l'évaluation de leurs actes à Dieu, qui bridera leur insolence quand il le jugera bon et convenable, et tirons également parti de cette tragédie conflictuelle pour apprendre à détester et éviter ces péchés et ces fières énormités qui ont causé le courroux divin, qui s'est si furieusement embrasé et abattu sur la ville d'Anvers ; apprenons aussi à veiller, chez nous, à être davantage disciplinés et à suivre de meilleurs guides dont le manque a, chez eux, causé leur ruine. Car assurément les habitants ont manqué de bons guides et de bons chefs.

Il trouve une explication au désastre dans la force des assaillants, mais aussi dans les fautes des habitants d'Anvers : la défaite apparaît comme un châtement pour leurs défaillances morales qui ont suscité la colère des dieux.

Cette perspective est amplifiée dans la pièce de théâtre, qui réinterprète tout le conflit à l'aune d'une vision providentialiste inattendue. D'Anilo prévoit que les citoyens d'Anvers ne parviendront pas à résister, même s'ils sont nombreux, parce qu'ils sont efféminés par l'argent dans lequel ils baignent : ils sont insoucians, leurs corps sont habitués aux soieries, et ils ne se battront pas. Leur esprit corrompu par le commerce et le confort matériel restera stupéfait et incapable d'aller au combat lorsque l'alarme sonnera. Cette impuissance des Anversoises s'avérera exacte, ce qui tendra à valider rétrospectivement les considérations méprisantes du chef espagnol. Par ailleurs, l'action des Espagnols est comparée à un fléau par les deux camps : D'Anilo demande aux siens « de vomir la peste sur eux tous » [*« to vomit plagues upon them* [note id="58"]*all* [/note]] et promet à ses ennemis « la vérole et la peste » [*« pox and plague* <sup>[58]</sup> »]. Les citoyens recourent au même lexique lorsqu'ils s'exclament « il amène la peste avec lui » [*« a plague goe with him* <sup>[59]</sup> »], et le « soldat estropié » [*« lame soldier* <sup>[60]</sup> »] parle lui aussi de « *plague* » et de « *pox* » s'abattant sur la ville. Peste et vérole, maladies épidémiques, renvoient aux fléaux qui châtent le vice de villes ne se conformant pas aux lois divines : la répétition incessante de ces termes reconfigure le drame en châtement divin, où les Espagnols ne seraient que l'instrument d'une vengeance supérieure. La violence ne serait alors plus à comprendre comme le simple effet de la cruauté de la nation ennemie, mais comme une punition divine qui guette les cités gagnées par la corruption. Le terme « *plague* » était ponctuellement présent dans le texte de Gascoigne, mais l'usage récurrent qu'en fait Lodge place au premier plan l'interprétation providentielle.

De fait, le dispositif textuel retourne l'exemple du siège d'Anvers en mise en garde pour Londres. L'avertissement n'était pas absent du récit de Gascoigne, qui proposait à ses lecteurs d'en tirer une leçon : « que nous apprenions à suivre davantage des ordres et des indications, car l'inattention a été la cause de leur défaite » [*« let us also [...] learne to look better about us for good order & dyrection, the lacke whereof was theyr overthrow* <sup>[61]</sup> »], affirmait-il en clôture de son pamphlet. Lodge va beaucoup plus loin. Le titre « *The Spoils of Antwerpt* » devient « *Alarum for London or the Siedge of Antwerpt* », de sorte que le bruit d'alarme qui traverse la ville assiégée se transforme en signal à destination des Londoniens. Il s'agit pour Lodge de faire voir aux Londoniens ce qu'ils pourraient subir de la part des Espagnols, si leur ville se laisse aller à la même pente corrompue qu'Anvers <sup>[62]</sup> . C'est également le sens du prologue, déclamé par Time, qui s'adresse au directement au spectateur londonien : à ceux qui se rient de lui et le méprisent, il lance :

*But doe so, doe so, your proude eyes shall see*

*The punishment of Citty cruelty:*

*And if your heart be not of Adamant,*

*Reforme the mieschiefe of degenerate mindes*

*And make you weepe in pure relenting [s'attendrissant] kinde <sup>[63]</sup>.*

Mais faites donc, faites donc, vos yeux fiers verront le châtiment de la cruauté des villes. Et si votre cœur n'est pas de diamant, cela reformera les maux des esprits dégénérés et vous fera pleurer d'un attendrissement pur.

La pièce doit tirer des larmes, mais aussi apprendre à défaire la fierté, à réformer les maux des esprits dégénérés. L'allégorie du temps revient pour tirer l'épilogue de la pièce, et espère que le spectacle d'horreur « pourrait être un moyen d'effrayer toutes les villes de la manière dont elles se délectent du péché et du plaisir » [« *may be a mean all Cittyes to affright / How they in sin and pleasure take delight* <sup>[64]</sup> »]. Le spectacle de l'horreur guerrière doit produire de la pitié et de l'effroi, or l'effroi suppose une identification. La pièce doit agir donc comme une mise en garde sur les Londoniens. Cette représentation tragique est renforcée par le fait qu'aucun héroïsme glorieux et patriotique n'est associé à la défense de la ville. Le soldat mentionné dans le titre, qui occupe la dernière partie de la pièce, résiste avec endurance pour protéger sa ville. Il est nommé Stump (moignon) et qualifié de « *lame soldier* » : c'est un éclopé. Ce corps peu glorieux s'engage sans espoir de victoire et sans motif personnel : aucun élan patriotique, aucune motivation financière, aucun sens de l'honneur ne meuvent ce personnage qui se livre à la mort à seule fin de ne pas vivre sous le joug d'un cruel occupant. Face à des soldats qui sentent la défaite venir et veulent fuir, il leur dit au contraire de rester pour mourir avec la ville, pour la seule raison qu'ils sont là, que c'est leur destin, « parce que nous sommes dedans » [« *because we were in it* <sup>[65]</sup> »]. Lorsque l'un demande « Que voudriez-vous que nous fassions » [« *what would you have us doe* <sup>[66]</sup> »], il répond : « Mourir en hommes, c'est ce que nous devrions faire s'il y avait quelque espoir de salut, mais il n'y en a pas » [« *Die like men, what should we doe, if there were any hope of safety, but there is not* <sup>[67]</sup> »]. Cette vision désenchantée du combat guerrier achève de déconstruire toute perspective idéalisante : nulle résistance glorieuse, nulle grandeur épique chez les Anversois. Ceux-ci sont terrassés par des Espagnols inhumains, mais ils ne s'en trouvent pas pour autant héroïsés. Leur martyr ne s'assortit d'aucune auréole et d'aucune palme. Montrant leur faiblesse, emblématisée par le corps amputé du soldat qui figure, par métonymie, la ville entière, Lodge tend aux Londoniens un miroir de leurs propres faiblesses.

Ces pièces sur les conflits contemporains s'inscrivent évidemment dans des enjeux propagandistes de premier plan : justifier l'engagement guerrier dans les Flandres pour les Espagnols - fonder une stratégie belliqueuse -, ou peindre un

ennemi Espagnol barbare pour les Anglais – prolonger les combats guerriers par la parole de lutte. Toutefois, cet usage de la pièce guerrière se creuse de discours plus nuancés. Dans les pièces de Lope, la polyphonie du dispositif théâtral fait émerger des doutes et des interrogations sur le tragique qui accompagne l'épopée guerrière, parce que le dramaturge restitue la vision des ennemis et des soldats de la base. Chez Lodge, le drame s'inscrit dans une perspective analogique, reposant sur une représentation figurée : la guerre renvoie allégoriquement à un châtement divin, de sorte que le Londonien est mené à corriger son comportement afin de ne pas subir les mêmes désastres. Dans cette pièce comme dans *El asalto de Matrique*, la souffrance des corps, le tragique de la mort et l'interrogation sur le sens de l'engagement guerrier flottent au-dessus des combats : le désenchantement des soldats amorce une déconstruction de l'idéal épique.

## NOTES

[1]

Julien Freund, « La guerre dans les sociétés modernes », dans Jean Poirier, *Histoire des mœurs*, t. 3, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 382-455.

[2]

Henry Rousso, *La Dernière Catastrophe. L'histoire, le présent, le contemporain*, Paris, Gallimard, 2012, p. 47 : « C'est l'invention du Moyen Âge qui participe, par distinction et par rejet, de la dénomination d'un nouveau temps, celui de la Renaissance. Que ce soit l'idée d'un progrès des arts, des lettres et des sciences, professée par les humanistes et les savants, que ce soit l'idée d'un retour aux sources du christianisme, chez les réformateurs protestants, 'on en arrive toujours à briser la continuité entre le présent et le passé, ce qui place l'historien dans une situation nouvelle'. Dès lors que le présent se trouve ainsi détaché du passé, en tout cas distingué et distancié, les voies d'accès à la connaissance de l'histoire changent de nature. Au témoignage, à la transmission orale qui relève de la 'connaissance immédiate', se substitue l'intérêt pour les traces matérielles, notamment les traces écrites du passé, donc une 'connaissance médiatae' ».

[3]

Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Seuil, « Folio Histoire », p. 15 et *passim*.

[4]

Avec une trêve entre 1609 et 1621.

[5]

Susan Doran, « The Politics of Renaissance Europe », dans Andrew Hadfield et Paul Hammond, *Shakespeare and Renaissance Europe*, Londres, Arden Shakespeare, 2004, p. 22.

[6]

Levy Fred J., « Staging the news », in Arthur F. Marotti et Michael D. Bristols, *Print, Manuscript, and Performance: The Changing Relations of the Media in Early Modern England*, Columbus, Ohio State University Press, 2000, p. 252-278.

[7]

Joseph Frank, *The Beginning of the English Newspaper 1620-1660*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1961.

[8]

Susan Doran, *op. cit.*, p. 24.

[9]

Voir Pérez Yolanda Rodríguez, *The Dutch Revolt through Spanish Eyes. Self and Other in Historical and Literary Texts of Golden Age Spain (c. 1548-1673)*, Bern, Peter Lang, 2008, p. 55-56.

[10]

Simon A. Vosters *La rendición de Bredá en la literatura y el arte de España*, Londres, Tamesis Books, 1973.

[11]

La pièce est inspirée par l'*Obsidio Brediana*, récit du jésuite Herman Hugo qui fut le témoin oculaire des événements (publié à Anvers en 1626).

[12]

Susan Doran, *op. cit.*, p. 21.

[13]

Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 182-186.

[14]

Christian Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, 2000, p. 151.

[15]

Antoine de Montchrétien, *L'Écossaise* (1601, remaniée en 1604 sous le titre *La Reine d'Écosse*) ; Charles Regnault, *Marie Stuard*, (1639, remaniée en 1641) ; La Calprenède, *Le Comte d'Essex* (1639) ; Jean Puget de La Serre, *Thomas Morus ou le triomphe de la foi et de la constance* (1641) ; E. Aigrot, *Charles Stuart* (1660) ; Thomas Corneille, *Le Comte d'Essex* (1678) ; Claude Boyer, *Le Comte d'Essex* (1678) ; Edme Boursault, *Marie Stuart, reine d'Écosse* (1691).

[16]

Anonyme, *Tragédie du sac de Cabrières* (1566) ; François de Chantelouve, *La Tragédie de feu Gaspard de Colligny, jadis Admiral de France, contenant ce qui advint à Paris le 24 d'août 1572, avec le nom des personnages* (1575) ; Pierre Matthieu, *La Guisade* (1589) ; Simon Belyard, *Le Guysien ou Perfidie tyrannique commise par Henry de Valois* (1592) ; Claude Billard, *Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand* (1612).

[17]

Federico Della Valle, *Maria la reina* (1591-1595) ; Carlo Ruggeri, *La reina di Scotia. Tragedia* (1604) ; Prospero Bonarelli della Rovere, *Il Solimano* (1619) ; Giovanni Francesco Savaro, *Anna Bolena* (1667) ; Girolamo Graziani, *Cromuele* (1671).

[18]

Daniele Barbaro, *Tragedia* (1548) ; Cesare Tomeo, *Il trionfo de la Santa Lega* (1575) ; Valerio Fuligni *Bragadino* (1580).

[19]

Lope de Vega, *Arauco domado*.

[20]

Lope de Vega, *La Santa Liga ; La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*.

[21]

Lope de Vega, *El Valiente Céspedes ; El asalto de Mastrique ; Los españoles en Flandes ; La nueva victoria de Gonzalo de Córdoba* ; Calderón, *El sitio de Bredá*.

[22]

Guillem Usandizaga, *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*, Vervuert, Iberoamericana, 2014, p. 76 sq. Voir également Ferrer Valls Teresa, « Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro : Lope de Vega y el duque de Sessa », in Aurora Gloria Egido Martínez et José Enrique Laplana Gil, *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa: Homenaje a Domingo Ynduráin*, Huesca, Instituto de Estudios Aragoneses, 2008, p. 113-134.

[23]

Lope de Vega Carpio, *Arauco domado por el excelentísimo señor don García Hurtado de Mendoza, Tragicomedia famosa*, in *Parte veinte*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1625, fol. 76v°-101v°.

[24]

Guillem Usandizaga, *op. cit.*, p. 103 sq.

[25]

Christopher Marlowe, *The Massacre at Paris* (1590) ; George Chapman, *The Tragedy of Bussy d'Ambois* (1607).

[26]

John Fletcher et Philip Massinger, *Sir John van Olden Barnavelte* (1619) ; Henry Glapthorne, *Albertus Wallenstein* (1634).

[27]

On compte deux pièces perdues (Thomas Heywood et Richard Brome, *The Wars of the Low Countries* et l'anonyme *Play of the Netherlands*) et une pièce conservée, attribuée à Thomas Lodge, *Alarum for London or the sledge of Antwerpe, with the ventrous actes and valorous deeds of the lame Soldier, as it hath been playde by the right Honorable the Lord Chamberlaine his Servants* (1602).

[28]

Richard Dutton, « Jurisdiction of Theater and Censorship » in Arthur F. Kinney, *A Companion to Renaissance Drama*, Blackwell Publishing, Oxford/Malden, 2002, p. 223-236, notamment p. 231.

[29]

*Ibid.*

[30]

Adam N., McKeown *English mercuries: Soldier Poets in the Age of Shakespeare*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2009, chap. 4, p. 83 sq : « A Tale of two cities : George Gascoigne and *Alarum for London* ».

[31]

Cette justification est sans doute nécessaire dans la mesure où il s'agit d'un combat extrêmement coûteux en argent et en vies pour la couronne.

[32]

Guillem Usandizaga, *op. cit.*, p. 189-194.

[33]

Alonso Vázquez, *Los sucesos de Flandes y Francia del tiempo de Alejandro Farnese*, éd. J. Sancho Rayón et F. de Zabálburu, in *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1879, 72, p. 215.

[34]

Elisabeth R Wright., *Pilgrimage to patronage: Lope de Vega and the court of Philip III, 1598-1621*, Lewisburg, Bucknell UP, 2001.

[35]

Lope de Vega, *Los españoles en Flandes*, (1620), ed. Veronica M. Sauter, New York, Peter Lang, 1997, p. 56. (les traductions sont de nous).

[36]

Guillem Usandizaga, *op. cit.*, p. 199 sq.

[37]

Lope de Vega, *Los españoles en Flandes*, éd. cit., p. 148-149.

[38]

*Ibid.*, p. 146.

[39]

Usandizaga Guillem, *op. cit.*, p. 196.

[40]

Lope de Vega, *La famosa tragicomedia del asalto de Mastrique por el principe de Parma*, éd. Enrico di Pastena, in *Comedias de Lope de Vega. Parte IV* (1614), vol. 1, dir. Luigi Giuliani et Ramón Valdés, Lleida, Editorial Milenio, 2002, p. 311.

[41]

*Ibid.*

[42]

*Ibid.*, p. 321.

[43]

*Ibid.*, p. 311.

[44]

*Ibid.*, p. 312 : « Est-ce que le Roi ne mange pas ? Est-ce que tout ce qui vit ne mange pas ? » [« *No come el Rey ? ¿Y no come / cuanto vive ?* »]

[45]

*Ibid.*, p. 318.

[46]

*Ibid.*, p. 381. Trad. : « tragédie affligeante ».

[47]

Florence d'Artois, *La tragedia et son public au Siècle d'or (1575-1635) Introduction à l'étude d'un genre : le cas de Lope de Vega*, Thèse de l'Université Paris Ouest Nanterre, 2009, p. 11-31.

[48]

On pourra rapprocher cette vision plurielle de celle déployée dans *Arauco domado*, évoqué plus haut. Les rivières de sang qu'ils font verser sont des éléments qui poussent les Indiens à continuer le combat lorsqu'ils sont tentés par la paix. L'épisode d'une main coupée, longuement mis en scène, fait notamment basculer la décision du chef indien (Caupolicán), qui était enclin à demander la paix, et qui se retrouve contraint de continuer la rébellion afin que son peuple ne devienne pas l'esclave de la puissance violente des Espagnols. La rébellion des opprimés se fonde sur un sens de l'honneur qui semble symétrique de celui des Espagnols, et la guerre sanglante est qualifiée de tragédie et non d'épopée glorieuse. La dénomination *tragicomedia* associée au titre *Arauco domado* est encore le marqueur d'une prédominance tragique, qui se comprend seulement si l'on considère l'écrasement des Indiens sous un jour ambigu.

[49]

[Thomas Lodge], *op. cit.*

[50]

*Ibid.*

[51]

*Ibid.*

[52]

George Gascoigne, *The Complete Works*, vol. 2, éd. John W. Cunliffe, « The Spoyle of Antwerpe. Faithfully reported, by a true Englishman, who was present at the same », Nov. 1576, Seene and allowed, Irvine, Reprints service corporation, 1992, p. 589.

[53]

*Ibid.*, p. 590.

[54]

*Ibid.*, p. 596.

[55]

*Ibid.*, p. 596-597.

[56]

*Ibid.*, p. 595.

[57]

*Ibid.*, p. 599.

[58]

*Op. cit.*

[59]

*Ibid.*

[60]

*Ibid.*

[61]

*Ibid.*

[62]

George Gascoigne, *The Complete Works*, éd. cit.

[63]

Andrew Hadfield, « Thomas Lodge and Elizabethan Republicanism », *Nordic Journal of English Studies*, vol. 4, n° 2 (2005), p. 100 : « *Lodge later co-wrote two ferocious warnings that London was in danger of losing all that it had slowly built up over the previous centuries if its citizens did not try and unite, cease rioting and prevent corruption spreading throughout the land. The first, a morality play written with Robert Greene, A Looking Glass for London and England (1594), uses the story of Jonah and compares London to Ninevah in order to persuade their fellow citizens to repent of their numerous sins (Lodge and Greene 1932). It also, tellingly enough, contains a number of serious criticisms of 'Princes plagu'd because they are unjust'. The second, A larum for London, or The Siedge of Antwerpe With the vertrous actes and valorous deeds of the lame soldier, was based on George Gascoigne's eyewitness account, The spoyle of Antwerpe. Faithfully reported, by a true Englishman, who was present at the same (1576), reproduced to warn Londoners that if they failed in moral and political terms, their city could be over-run and destroyed as Antwerp was by the Spanish in 1576 (Lodge and Gascoigne 1913). Clearly, the timing of this work has an eye on the impending succession* ».

[64]

*Op. cit.*

[65]

[66]

*Ibid.*

[67]

*Ibid.*

[68]

*Ibid.*

#### POUR CITER CET ARTICLE

Anne TEULADE, "Quand le théâtre s'empare du temps présent. Regards anglais et espagnols sur les conflits dans les Flandres", in M. Finck, T. Victoroff, E. Zanin, P. Dethurens, G. Ducrey, Y.-M. Ergal, P. Werly (éd.), *Littérature et expériences croisées de la guerre, apports comparatistes. Actes du XXXIXe Congrès de la SFLGC*, URL : <https://sflgc.org/acte/anne-teulade-quand-le-theatre-sempare-du-temps-present-regards-anglais-et-espagnols-sur-les-conflits-dans-les-flandres/>, page consultée le 14 Juin 2026.