



HAL
open science

“ La pastorale dramatique est-elle un genre “ féminin ”
en Angleterre au XVIIe siècle ? Le cas de *The
Shepherds’ Paradise* (1633) de Walter Montagu ”

Line Cottagnies

► To cite this version:

Line Cottagnies. “ La pastorale dramatique est-elle un genre “ féminin ” en Angleterre au XVIIe siècle ? Le cas de *The Shepherds’ Paradise* (1633) de Walter Montagu ”. *Etudes Epistémè: revue de littérature et de civilisation (XVIe - XVIIIe siècles)*, 2022, eÉcrire pour elles. Dramaturges et spectatrices en Europe”, 42. halshs-03927512

HAL Id: halshs-03927512

<https://shs.hal.science/halshs-03927512v1>

Submitted on 6 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

La pastorale dramatique est-elle un genre « féminin » en Angleterre au XVII^e siècle ? Le cas de *The Shepherds' Paradise* (1633) de Walter Montagu

Is Pastoral Drama gendered in England in the Seventeenth Century? The Case of Walter Montagu's The Shepherds' Paradise (1633)

Line Cottagnies



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/episteme/15813>

ISSN : 1634-0450

Éditeur

Association Études Épistémè

Ce document vous est offert par Sorbonne Université



Référence électronique

Line Cottagnies, « La pastorale dramatique est-elle un genre « féminin » en Angleterre au XVII^e siècle ? Le cas de *The Shepherds' Paradise* (1633) de Walter Montagu », *Études Épistémè* [En ligne], 42 | 2022, mis en ligne le 15 décembre 2022, consulté le 06 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/episteme/15813>

Ce document a été généré automatiquement le 6 janvier 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

La pastorale dramatique est-elle un genre « féminin » en Angleterre au XVII^e siècle ? Le cas de *The Shepherds' Paradise* (1633) de Walter Montagu

Is Pastoral Drama gendered in England in the Seventeenth Century? The Case of Walter Montagu's The Shepherds' Paradise (1633)

Line Cottegnies

- ¹ De *The Countess of Pembroke's Arcadia* (1590) de Philip Sidney à la vogue de la pastorale dramatique à la cour d'Henriette-Marie en passant par les écrits de Lady Mary Wroth – que ce soit sa pastorale dramatique, *Love's Victory*, écrite vers 1620, ou son roman pastoral, *The Countess of Montgomery's Urania*, 1621 –, le mode pastoral au tournant du XVII^e siècle a souvent été associée, en Angleterre, aux lectrices plutôt qu'aux lecteurs, comme semble en témoigner l'identité des dédicataires, des possesseurs et des commanditaires. Ce lieu commun critique est étroitement associé à une autre idée reçue selon laquelle les fictions romanesques en général, qui incluent, donc, les romans pastoraux, auraient eu la faveur d'un lectorat féminin friant d'aventures merveilleuses et sentimentales. Or Helen Hackett a bien montré que cette idée devait être nuancée et que la « féminisation » apparente de la fiction et du discours critique autour de la fiction cachait une stratégie éditoriale à l'adresse d'un lectorat des deux sexes visant avant tout à caractériser une fiction de divertissement¹. Il s'agira ici pareillement de réexaminer l'hypothèse d'une orientation genrée de la pastorale dramatique, genre relativement peu pratiqué en Angleterre, pendant le premier XVII^e siècle. On s'intéressera en particulier aux pastorales dramatiques et aux masques de cour dont on sait qu'ils ont été écrits spécifiquement pour la reine d'Angleterre Henriette-Marie (1609-1669), qui n'est autre que la sœur de Louis XIII, et sa cour, puisque, à partir d'Anna du Danemark (1574-1619), la reine consort dispose d'une cour séparée. Au-delà

du fait que ces œuvres ont été composées pour complaire à une mécène de sexe féminin, il s'agira de déterminer si elles ont quelque chose de spécifiquement « féminin », dans les thématiques, l'éthos, la poétique ou l'esthétique, au-delà de leur association bien réelle avec un catholicisme curial militant insufflé par Henriette-Marie. L'avantage d'une telle étude est son caractère relativement situé, puisqu'il s'agit ici d'un milieu constitué autour d'une femme puissante. Mais, pour autant, les œuvres que la reine promeut ont-elles quoi que ce soit de spécifiquement genré ? Quelles sont les spécificités de la culture de cour promue pour et par la reine Henriette-Marie ? Comme on le verra, les œuvres écrites pour Henriette-Marie ou son entourage se caractérisent d'abord par la valorisation des rôles féminins, dans un contexte philogyne et gynocentrique. Elles mettent en exergue un discours sur la condition des femmes et notamment sur l'amitié qu'on peut qualifier de pré-féministe. Notre cas d'étude sera ici *The Shepherds' Paradise*, pastorale dramatique commandée à Walter Montagu en 1632 par la reine, jouée en 1633, mais qui ne sera publiée qu'en 1659², pour tenter d'identifier l'émergence d'une culture littéraire spécifique dans le milieu étroit du cercle d'Henriette-Marie.

- 2 Comme l'a montré Karen Britland, après Erica Veevers, dans sa magistrale étude sur le théâtre à la cour d'Henriette-Marie, la reine d'Angleterre, dès son accession, se passionne pour le théâtre. Elle s'en sert pour se mettre en scène, mais aussi comme instrument, culturel politique et diplomatique³. À son arrivée à Londres, avec un entourage français, elle importe de formes dramatiques françaises : elle fait jouer des ballets français ; elle commande des masques de cour qui sont marqués par l'influence française et y participe en collaborant à des tableaux vivants et à des ballets. Là où la reine Anna du Danemark avait principalement promu des formes pastorales marquées par l'influence italienne⁴, Henriette-Marie fait jouer des pièces en langue française, invitant d'abord à résidence une troupe d'acteurs français des deux sexes – qui ne sont pas sans faire scandale dans une Angleterre où il faut rappeler que les actrices sont interdites sur la scène et les rôles féminins tenus par de jeunes garçons. Une première troupe se produit dans les années 1620, puis, en 1635, la troupe du comédien Floridor obtient de jouer dans un théâtre aménagé spécifiquement pour eux dans un manège, mais aussi à la cour, au grand dam des Puritains⁵.
- 3 Enfin, source encore supplémentaire de scandale, la reine et son entourage, y compris ses dames de compagnie elles-mêmes, jouent la comédie, à trois reprises au moins et ce sont de véritables événements de la vie londonienne. En février 1626, tout d'abord, la reine et ses dames de compagnie françaises jouent une version des *Bergeries* de Racan (pièce qui avait été donnée pour la première fois à l'Hôtel de Bourgogne en 1619) à Whitehall, plus précisément à Somerset House, nouveau nom de Denmark House, palais que la reine Anna avait fait rénover en 1614 et où Henriette-Marie a installé sa cour. La pastorale est jouée en français sous le titre *Artenice* et la reine y tient le rôle éponyme. On ne mesure peut-être pas à quel point cet événement constitue une innovation radicale en Angleterre : la reine ne se contente plus de danser, comme l'avait fait la reine Anna, par exemple, mais joue la comédie. La reine et ses suivantes constituent dès lors *de facto* les premières femmes actrices, certes non-professionnelles, à jouer des rôles parlants sur une scène anglaise, devant un public, même s'il s'agit ici de théâtre non-commercial et du public étroit de la cour⁶. Il existait bien sûr une tradition de théâtre domestique (*closet drama*), et les femmes pouvaient participer à des fictions théâtrales, mais c'était alors pour le bénéfice de leurs proches élargis à un cercle de

connaissances, à l'abri des regards importuns dans les murs de la demeure aristocratique⁷. Le caractère semi-public des représentations auxquelles participe la reine est un facteur de scandale aux yeux des Puritains ; mais il contribue grandement au succès de ces événements. L'édition de *The Shepherds' Paradise* conservée à la Huntington Library est ainsi entièrement annotée par un lecteur du XVII^e siècle qui a pris la peine de rappeler pour chacune des entrées les noms des différentes actrices derrière les personnages, ajoutant ici et là une entrée ou une sortie manquante⁸.

- 4 Le deuxième événement théâtral auquel participe la reine est précisément la double représentation de *The Shepherd's Paradise* de Walter Montagu en 1633, on y reviendra, jouée pour l'inauguration du nouveau théâtre qu'Henriette-Marie a fait construire par Inigo Jones, dans la Cour pavée de Somerset House⁹. Pour le troisième et dernier, en 1635, elle sollicite Boisrobert, qui écrit pour elle la pastorale de *Florimène*, qui est, encore une fois, jouée en français¹⁰. Le texte en est hélas perdu et seul est conservé un résumé en anglais par le Maître des Plaisirs, Henry Herbert, qui survit sous forme imprimée. Le texte est imprimé assez sommairement et il était très probablement destiné à être distribué parmi l'assistance pour leur permettre de suivre plus facilement une pièce dans une langue qui n'était pas la leur¹¹. Il faut toutefois noter que la reine, alors enceinte, n'est finalement pas en mesure de jouer et se contentera d'y assister en tant que principale spectatrice. Ces deux dernières pièces partagent donc la particularité d'être écrites spécifiquement pour elle.
- 5 Cette innovation – une reine sur les planches – vaudra à Henriette-Marie le privilège d'être ciblée directement par les sarcasmes du Puritain William Prynne en 1633, dans le célèbre pamphlet fleuve, *Histriomastix: The Player's Scourge, or Actor's Tragedy*, où il vilipende : « Women-Actors, notorious whores »¹². Prynne nia toujours avoir visé la reine personnellement et l'allusion concernait peut-être les actrices professionnelles françaises qu'Henriette-Marie avaient fait d'abord venir et qui avaient défrayé la chronique, mais le public anglais ne fut pas dupe et y lut une référence indélicate à la reine et à ses suivantes – ce soupçon vaudra à Prynne de perdre ses oreilles. Si la reine persiste, malgré les médisances et l'hostilité de l'aristocratie anglaise, à soutenir ces spectacles d'inspiration française, c'est qu'ils jouent un rôle essentiel dans son projet culturel. Henriette-Marie conçoit d'abord son rôle comme celui d'une ambassadrice de la culture française d'une part, mais aussi d'une passeuse et médiatrice de textes, comme en témoigne sa commande d'une pièce d'inspiration française mais en anglais à Walter Montagu. Elle est ainsi à l'origine d'une expérience esthétique innovante, visant à greffer le modèle pastoral français sur la culture anglaise. Il faut rappeler que la pastorale dramatique avait jusqu'alors eu assez peu de succès en Angleterre sur les scènes publiques. Une tragi-comédie comme *The Faithful Shepherdess* de John Fletcher – fortement inspirée de Guarini, dont *Il Pastor fido* est traduit pour la première fois en 1602 – connut ainsi un échec retentissant en 1608 sur la scène londonienne ; pourtant, à la cour, on joue des masques de cour qui puisent à la source pastorale européenne et certaines pièces ressortissant au *Closet drama*, qui sont jouées en privé, peuvent elles aussi être qualifiées de pastorales, par exemple *Love's Victory* de Lady Mary Wroth. Or, ce n'est évidemment pas un hasard, la pièce de Fletcher est d'abord réimprimée en 1629 pour être remise à l'honneur en 1634, lorsqu'elle est enfin reprise par les King's Men pour être jouée devant le roi et la reine à Somerset House. Le lien avec Henriette Marie est ici direct, puisque la représentation a lieu dans son palais même et que la reine donne pour l'occasion aux acteurs des costumes qui avaient servi pour les deux représentations du *Shepherds' Paradise* dont nous allons parler. Le Maître des Plaisirs,

Henry Herbert, rapporte en effet que la pièce est jouée à la cour le 6 janvier 1634 « in the clothes the Queene had given Taylor the year before of her own pastorall »¹³. Joseph Taylor, l'acteur vedette des King's Men pendant la période caroléenne, qui est ici destinataire des costumes, avait longuement fait répéter Henriette-Marie et ses dames d'honneur l'année précédente pour les préparer aux deux représentations de *The Shepherds' Paradise*. On sait que ces costumes furent somptueux, d'abord parce qu'il nous en reste des esquisses signées de la main d'Inigo Jones, qui les a conçus ainsi que les décors¹⁴, mais aussi parce que subsiste le livre de comptes de la reine, qui détaille les dépenses colossales engagées pour la pastorale. Sur un total considérable de 1012 £, 345 £ furent ainsi consacrés aux seuls tissus des vêtements¹⁵.

- 6 La pastorale de *The Shepherd's Paradise* est une œuvre méconnue, dont la longueur et l'absence d'action dramatique et de développement psychologique ont rebuté les critiques les mieux intentionnés. Pourtant, elle manifeste de manière éclatante l'influence de la reine Henriette-Marie sur la culture de cour qu'elle promeut et notamment le tournant philogyne qu'elle entend lui donner. Le choix de l'auteur pouvait surprendre : Walter Montagu, second fils du Comte de Manchester (1603-1677), n'est pas écrivain, mais c'est un francophile qui a passé beaucoup de temps en France au cours de diverses missions diplomatiques officielles et non-officielles, et parle couramment français. C'est un courtisan habile et qui a su plaire à la reine. Très jeune homme, il est d'abord proche du premier Duc de Buckingham, puis il devient un courtisan en vue, étant l'un des favoris de la reine Henriette-Marie. Il séjourne en France de manière épisodique entre 1628 à 1633, où il pourrait avoir exercé des fonctions de renseignement. La reine lui commande cette pastorale, qu'elle répète pendant six mois avec ses dames d'honneur anglaises. On pense que le roi Charles I^{er} y a vu l'occasion d'inciter la reine, jusque-là réticente, à perfectionner son anglais. Il est aussi probable que Montagu était déjà secrètement attiré par le catholicisme qui domine dans le cercle de la reine : l'année qui suit, en 1634, il se convertira publiquement (peut-être sous la direction spirituelle de Jean Joseph Surin¹⁶), conversion qui fera scandale, avant de s'exiler de façon plus ou moins permanente en France. Il devient alors abbé à l'abbaye bénédictine de Saint-Martin de Pontoise, mais restera attaché à Henriette-Marie pendant l'exil de cette dernière en tant que son chapelain personnel à partir de 1647. L'attrait pour le catholicisme est certainement pertinent pour expliquer la faveur dont jouit Walter Montagu auprès d'Henriette-Marie dès 1633, d'autant que, dans la pièce qu'elle lui commande, le « Paradis des Bergers » évoque inmanquablement un monastère. Selon Sarah Poynting, qui a édité les trois premiers actes de la pièce, il faut toutefois se garder de lire la pièce de manière trop étroitement rétrospective, à la lumière d'une conversion encore à venir¹⁷.
- 7 *The Shepherds' Paradise* connaît donc deux représentations à la cour d'Henriette-Marie, dans le tout nouveau théâtre qui venait d'être construit au sein même du palais de Somerset House, le 9 janvier et le 2 février 1632/3. Selon certains témoins, chacune des représentations s'étira sur environ six heures. Les décors illusionnistes en perspective étaient l'œuvre d'Inigo Jones¹⁸. On commençait naturellement à être familier à Londres de tels décors, qui n'étaient plus une nouveauté : il était loin le temps où la cour s'extasiait devant les décors en perspective créés par Inigo Jones pour *The Masque of Blackness* de Ben Jonson, en 1605, dans lequel la reine Anna avait dansé. Toutefois, l'utilisation de décors aussi luxueux et sophistiqués étaient encore relativement nouvelle pour une comédie parlée : ainsi, les changements de décors à vue dans la pastorale française *Artenice* suscitèrent l'admiration et la curiosité des spectateurs en

1626. Dans un exemplaire de l'édition imprimée, conservé à Harvard, un lecteur contemporain a précisé par des notes dans les marges tous les changements de décors, car ils ne sont pas toujours indiqués dans les didascalies : il semble en effet que ce soit en grande partie la splendeur de ces décors mobiles qui ait fait le succès d'estime de ces œuvres d'inspiration française¹⁹. Ainsi une annotation manuscrite à la toute fin témoigne de l'étonnement ressenti par un spectateur contemporain devant le changement spectaculaire de décor, qui révèle soudain un nouveau paysage, et même un véritable panorama :

Quand la pastourelle est finist la sene se change en ung mont desert lequel pour assier les masquers qui descendent pour danser et pour (après) se changer. La sene est la maison de Somerset & s'y voit le fleuve de tamise qui est la fin.²⁰

- 8 Comme pour les masques, par lesquels la cour se donne en spectacle à la cour, on peut noter l'effet de miroir entre le public et ce qui est montré sur la scène : ici la pastorale se clôt sur un effet d'illusion réflexive complet, le décor représente le palais qui est son écrin, dans une mise en abyme parfaite. Inigo Jones utilise pour ses créations un décor en perspective fixe en fond de scène, dessiné à l'intérieur d'un cadre, lui aussi fixe (appelé « proscenium arch »), avec des séries de panneaux coulissants, de largeur variable, qui présentent différents décors, eux aussi en perspective, et ont la particularité de permettre des changements de décors très rapides²¹.
- 9 Pour *The Shepherds' Paradise*, Henriette-Marie et ses dames d'honneur répètent chaque jour de septembre 1632 à février 1632/3²², sous la houlette de Joseph Taylor, l'acteur principal des King's Men. Nous ignorons dans quelle mesure les actrices ont pu influencer sur le texte et si les répétitions se sont accompagnées d'un travail de réécriture – on peut toutefois le supposer, car la reine apprenait alors la langue anglaise. On sait, par ailleurs, que plusieurs des « actrices » se plaignirent de la longueur des répliques à apprendre²³. Le texte de la pièce n'est publié qu'en 1659, pendant l'intermède républicain²⁴, mais il en existe cinq manuscrits (dont deux conservés aujourd'hui à la Folger Library). Les textes de ces manuscrits sont tous assez différents, sans qu'il soit possible de déterminer avec précision leur ordre d'écriture et leur degré de parenté. Le texte utilisé par l'édition partielle qu'en donne Sarah Poynting pour la Malone Society, est fondé sur un manuscrit qui a appartenu au récusant Walter, Lord Aston (1584-1639), de Tixall (dans le Staffordshire), très probablement un proche de Montagu : il s'agit d'une version abrégée d'environ un tiers et considérablement révisée de la pièce. S. Poynting estime que, parmi les cinq textes ayant survécu, cette version est certainement la plus proche de celle qui fut montée en 1633, car c'est la plus dramatique, avec des discours qui sont plus courts²⁵.
- 10 *The Shepherds' Paradise* est souvent considérée comme la « pire pièce du répertoire » anglais du XVII^e siècle par la critique, selon le mot de Harbage²⁶. Elle est en effet fort peu dramatique : l'action, de faible amplitude, procède par cercles concentriques de dialogues parallèles repris et poursuivis au fil de la pièce. Les discours sont le plus souvent extrêmement abstraits, et tournent autour de la définition de l'amour et de la vertu. La pièce ressemble davantage à une adaptation d'un roman pastoral, d'autant qu'elle est entièrement en prose, bien qu'elle intègre ces références à un modèle-cadre librement inspiré du *Pastor Fido*. Elle est profondément marquée par l'influence de *L'Astrée* d'Urfé et de *L'Argenis* de Barclays – qui, pour Sophie Tomlinson doivent être considérés comme les « modèles européens pour les mœurs de cour »²⁷, mais on y

trouve aussi des échos de *Cymbeline* de Shakespeare²⁸. Le *topos* des enfants perdus et retrouvés y joue un rôle central.

- 11 Divisée en cinq actes, la comédie narre les amours contrariés du Prince Basilino, fils du roi de Castille et de son ami Agenor. Basilino est promis à Saphira, Princesse de Navarre, qu'il n'a pas encore rencontrée et qui, de son côté, choisit de disparaître pour échapper à ce mariage arrangé. Basilino, en revanche, est amoureux de la vertueuse Fidamira, qui aime Agenor (qui l'aime en retour) et refuse les avances de Basilino. Ce dernier décide alors, par dépit, de quitter le royaume pour rejoindre le « Paradis des bergers » (en Galice), refuge pour les amoureux déçus ou contrariés, sur lequel règne une reine nouvellement élue pour trois ans (première scène de l'Acte 2), Bellesa, qui n'est autre, en réalité, que Saphira déguisée. Pour ce faire, Basilino prend l'identité de Moramante, accompagné de son fidèle ami Agenor, lui-même sous le nom d'emprunt de Genorio. De son côté, Fidamira, qui est aussi courtisée par le roi, père de Basilino, s'enfuit de la cour pour échapper à ce dangereux amour et les suit à son tour, travestie en maure sous le nom de Gemella. Basilino / Moramante et Agenor / Genorio tombent tous deux amoureux de Bellesa, qui elle-même n'est pas insensible aux charmes du prince Basilino. Sur ces entrefaites, le roi rejoint le Paradis à son tour et par ses révélations aide à démêler les fils des identités réelles des personnages : Fidamira (alias Gemella), Saphira (alias Bellesa) et Agenor (alias Genorio) sont en réalité frère et sœurs, séparés et perdus au siège de Pampelune. La pièce se clôt sur le mariage du Prince et de Bellesa, alias Saphira, Princesse de Navarre. Le roi renouvelle sa demande en mariage à Fidamira, qui préfère se retirer du monde et devient reine du Paradis des bergers.
- 12 Que la reine ait joué le rôle principal, celui de Bellesa, n'allait pas sans poser la question des convenances. Son personnage apparaît comme tourmenté par des sentiments extrêmes et contradictoires, mais surtout il focalise tous les regards, suscitant la curiosité des autres personnages comme du public : une grande partie des actes 4 et 5 est ainsi consacrée aux spéculations des autres personnages quant à la nature réelle de son attachement pour le jeune Moramante. Ce long suspens culmine avec l'aveu indirect de son amour à l'acte 5 à travers une chanson dédiée à l'Amour (et à Cupidon). Mais le corps royal est lui-même érotisé et mis en scène comme un objet de désir, ce qui ne pouvait manquer de faire scandale : l'aveu de son amour par Bellesa est ainsi immédiatement suivi d'une scène particulièrement osée où, alors qu'elle s'est assoupie, elle est surprise par Moramante qui ne peut résister à l'impulsion de lui embrasser la main. Il s'agit peut-être ici d'un écho de la scène du *Pastor Fido* où Mirtillo, travesti, vole un baiser à Amarillis, mais, même si cette situation relève d'un *topos*, le corps ici abandonné et forcé est celui d'une reine, dans la fiction comme dans la réalité. Bellesa, indignée, punit Moramante en le congédiant, avant de s'adoucir dans la scène finale. On imagine sans peine l'effet que devait produire l'exhibition du corps de la reine sur scène dans de telles péripéties.
- 13 Le dénouement de la comédie est double et permet de sauver la morale et les apparences : d'un côté, le mariage princier de Bellesa et de Basilino vient clore de manière assez attendue l'intrigue sentimentale dans un éloge du mariage et, de l'autre, le vœu de chasteté de Fidamira couronne, littéralement puisque Fidamira est désignée à son tour reine du Paradis des bergers, un modèle alternatif de féminité. La scène finale associe en effet étroitement les figures jumelles de Bellesa et de Fidamira, cette dernière jouée par Sophia Carew, dame d'honneur de la reine réputée pour sa beauté et ses talents de danseuse. Fidamira s'était, on s'en souvient, travestie en maure pour

échapper aux dangereuses avances du roi de Castille et fuir vers le Paradis des Bergers. Contrairement à la reine Anna du Danemark, qui s'était travestie en se noircissant le visage dans *Masque of Blackness*, ce qui avait fait scandale, ici Sophia Carew portait simplement un voile noir pour masquer son visage. Dans la scène finale, c'est Bellesa qui lui ôte son voile et lui fait ainsi retrouver sa beauté et sa blancheur, comme pour mieux signifier le lien essentiel qui les unit toutes les deux. Il est alors révélé qu'elles sont sœurs, les filles perdues du roi de Navarre, Saphira et Miranda (et qu'Agenor est leur frère Palante). La pièce réunit ici deux des thèmes qui sont fréquemment associés dans les hommages à la reine Henriette-Marie : l'éloge d'un mariage parfait, fondé sur le respect mutuel entre les époux – reflet de son propre mariage, abondamment célébré dans l'iconographie et la littérature occasionnelle –, et la célébration de la chasteté féminine, *topos* des éloges à Henriette-Marie – mais *topos* pour le moins paradoxal, puisqu'elle eut huit enfants²⁹.

- 14 Avec *The Shepherds' Paradise* on prend la mesure des innovations apportées par l'influence esthétique française à la culture de cour des années 1630 telle que la façon de la reine. Les décors en perspective d'Inigo Jones, qui représentent la dernière mode en matière théâtrale, témoignent d'un savoir-faire déjà bien établi, on l'a dit. Mais Jones s'inspire visuellement ici de l'esthétique paysagère flamande, italienne et surtout française alors à la mode sur le continent³⁰ ; c'est sur cette base qu'il développe un style iconographique propre à la reine³¹. Deuxième apport d'origine française, pour tous les divertissements qu'elle promeut directement, la reine fait intervenir des chanteurs, danseurs et des musiciens d'origine française, mais aussi des artisans représentant un savoir-faire français : qu'il s'agisse de maîtres à danser, de chausseurs ou de tailleurs³². Ainsi pour les costumes du *Shepherds' Paradise*, si on ne connaît pas l'identité du tailleur pour les costumes d'Inigo Jones, le brodeur, lui, est connu et il est français, d'après le livre de comptes. Malheureusement, nous ignorons tout de la musique employée pour *The Shepherds' Paradise*, qui comportait, comme c'était l'usage, des interludes musicaux et vocaux, notamment entre les actes. Mais le personnage qu'incarne la reine, Bellesa, chante une chanson sur scène et cette performance de la reine, par ailleurs réputée pour ses talents musicaux, devait constituer le clou du spectacle pour la cour. Une reine actrice et chanteuse se produisant sur une scène devant un public courtisan : il y avait là une innovation radicale pour l'Angleterre, d'autant que la reine faisait ici jouer non plus seulement ses dames de compagnies françaises, comme avec *Artenice* et *Florimène*, mais aussi de grandes dames de l'aristocratie anglaise. Cette expérience, unique puisque la reine ne remontera plus sur les planches après 1633, marquera profondément les esprits, bien avant l'avènement des actrices sur la scène à la Restauration, et politiquement elle fit beaucoup de tort au régime de Charles I^{er}. Margaret Cavendish saura s'en souvenir, par exemple, lorsqu'elle écrira sa pièce à lire, *The Convent of Pleasure*, publiée en 1668, lorsque, au sein d'une communauté féminine séparatiste, des femmes travesties se jouent entre elles la comédie, dont une pastorale.
- 15 Une lecture approfondie du *Shepherds' Paradise* confirme enfin que le programme esthétique et idéologique qui se déploie dans tous les divertissements écrits pour la reine et son entourage est très cohérent. Il n'est pas seulement question de faire connaître des œuvres du répertoire français en Angleterre, même si Henriette-Marie fait traduire *Le Cid* de Corneille en 1637, entre autres. Il s'agit aussi, comme avec cette comédie pastorale, de favoriser l'émergence de nouvelles œuvres par une hybridation fertile. Les œuvres écrites pour Henriette-Marie se affichent une véritable valorisation des rôles féminins, dans un contexte philogyne et gynocentrique. Dans *The Shepherds'*

Paradise, les femmes de la pièce sont ainsi les véritables héroïnes de la pièce : ce sont elles qui focalisent les regards ; les rôles masculins, plus caricaturaux, sont secondaires. Ensuite, ce corpus d'œuvres écrites pour la reine met en fiction des idées que l'on peut qualifier de « philogynes », voire de pré-féministes : le « Paradis » au cœur de la forêt est une forme d'Arcadie, un espace de protection et de résistance aux desseins masculins. Toutefois, les hommes n'en sont pas exclus, mais ils doivent pour y demeurer accepter la règle de chasteté que partagent les membres de cette société quasi-monastique. La comédie présente en outre un discours sur l'amour et sur l'amitié qui fait la part belle aux femmes et n'est pas sans évoquer les conversations des salons de la première préciosité qu'une très jeune Henriette-Marie aurait pu entendre à l'hôtel de Rambouillet avant son arrivée en Angleterre. Si *The Shepherds' Paradise* est si peu dramatique, c'est en effet que la comédie consacre de nombreux dialogues à la définition l'amour. Ces débats sont clairement l'écho de la psychologie de l'amour telle que développée par exemple dans *L'Astrée*, qui avait été traduite en 1620 et sera rééditée à Londres en 1625, et qui peut, à bien des égards, se lire comme une pérégrination vers le tendre amour – bien avant la célèbre Carte de Tendre de Madeleine de Scudéry³³. Ainsi le frontispice de l'édition Sommaville illustrée de *L'Astrée* de 1632-1633 offre déjà une invitation à emprunter le chemin du véritable amour, en figurant le Lignon qui serpente vers un château à l'horizon.

Fig. 1 : Frontispice de *L'Astrée* (Paris, chez Antoine de Sommaville, 1632).



© 2007-2013. Équipe le Règne d'Astrée (Licence Creative Commons). <http://astree.huma-num.fr/icono1633.php> (consulté le 8 juillet 2021).

- 16 C'est le cheminement qui permettra aux amants disjoints Céladon et Astrée de s'unir enfin, après bien des malentendus et des séparations : or, en gagnant le « Paradis des Bergers », les deux amants princiers du *Shepherds' Paradise* devront eux aussi cheminer, avant d'atteindre le « Temple d'amour », après avoir affronté une série d'épreuves

visant à affermir leur amour. La préciosité et sa valorisation de la femme constituent une influence réelle sur les divertissements dédiés à Henriette-Marie. Les observateurs anglais de l'époque commentent d'ailleurs non sans incrédulité la « mode » du « néoplatonisme » qui semble faire rage à la cour dans les années 1620-1630 et promeut une nouvelle manière d'envisager les relations entre les hommes et les femmes du monde³⁴. La critique en a déjà abondamment étudié les ramifications dans les masques des années 1630, écrits tour à tour pour le roi Charles et pour la reine Henriette-Marie. On a montré que leur programme esthétique obéissait à une idéologie très cohérente, exploitant une forme de néoplatonisme de cour pour servir une mystique de l'amour conjugal fondée sur l'union parfaite des contraires dans une tendresse mutuelle. *The Shepherds' Paradise* participe à cette construction idéologique, en aboutissant, presque dialectiquement, à la célébration de deux principes contraires, mais néanmoins paradoxalement aussi unis que le masculin et le féminin dans le couple royal : la valorisation jumelle du mariage (central dans le protestantisme) et de la chasteté (dont la symbolique est si puissante dans le catholicisme). Ce dénouement dédoublé annonce la future exaltation, dans les masques des années plus tardifs, du mariage royal comme reconstitution d'une forme d'androgynie, mais d'un androgynie qui serait fertile, comme « CARLOMARIA » dans le masque *Coelum Britannicum* de 1634³⁵.

- 17 Ces œuvres écrites pour la reine possèdent ainsi une dimension crypto-catholique évidente et leurs critiques ne s'y sont pas trompés. Au moment de la représentation de *The Shepherds' Paradise*, la reine faisait d'ailleurs construire une nouvelle chapelle catholique au sein de son palais de Somerset, œuvre, ici encore, d'Inigo Jones, et cette chapelle n'est terminée qu'en 1636³⁶. On imagine sans peine combien la représentation à Londres en 1633 d'un « Paradis des Bergers » qui prend la forme d'un couvent ou d'un monastère, peut-être à l'image de ceux qu'Henriette-Marie avait pu connaître dans son enfance – couvent qui est, en outre, administré par une dame de la noblesse élue par ses pairs –, a dû susciter le scandale parmi les factions les plus protestantes des courtisans. Henriette-Marie, ainsi que le rappelle Susan Dunn-Hensley, avait fait de son palais le centre de la foi catholique en Angleterre et plusieurs conversions à la cour dans les années 1630 firent grand bruit³⁷. Certains témoins n'ont pas manqué de voir un éloge du culte marial dans la célébration de la chaste fécondité qui clôt *The Shepherds' Paradise*. Ce culte marial est par ailleurs évoqué dans plusieurs des masques de cour écrits spécifiquement pour la reine dans la période³⁸. Plusieurs critiques ont mis en évidence la très grande faveur dont jouissait en particulier la spiritualité salésienne dans l'entourage de la reine ainsi que le caractère militant de cette présence. Henriette-Marie encourage ainsi la traduction des œuvres de Jean-Pierre Camus, proche de François de Sales³⁹. On a pu montrer que certains masques qui lui sont dédiés, comme *Temple Restored* d'Aurelian Townshend (1632), sont imprégnés de l'humanisme dévot qu'on attribue à Sales et tel qu'il se manifeste dans *L'Astrée*⁴⁰. Comme François de Sales, d'Urfé avait fait l'éloge d'une forme spiritualisée d'amitié entre individus du sexe opposé, « l'honnête amitié », décrite comme « sainte et sacrée », car les liens qu'elle permet de nouer sur terre sont à l'image de ceux qui unissent la Charité au Ciel⁴¹. L'insistance sur « l'honnête amitié » entre hommes et femmes comme forme du parfait amour, au début de l'Acte 2 de *The Shepherds' Paradise*, paraît bien pouvoir être lue comme une allusion à Sales et à d'Urfé. Il n'est peut-être pas anodin que Walter Montagu ait traduit dès 1637, très certainement à l'instigation de sa royale maîtresse, *L'Honnête femme* de Jacques du Bosc (Paris, 1636), œuvre qui s'inscrit dans l'héritage salésien, bien que cette traduction ne soit publiée qu'en 1656⁴².

18 Enfin, d'un point de vue esthétique, *The Shepherds' Paradise* apparaît comme le produit novateur de la fécondation d'une œuvre anglaise par un modèle français. Car ainsi que l'a fait remarquer Lucy Munro, cette œuvre représente d'abord la tentative de réformer la pastorale anglaise par le recours à des modèles continentaux, mais elle propose aussi de moderniser la langue même de cette pastorale. On peut aller jusqu'à dire que Montagu tente de réformer la grammaire de la pastorale en débarrassant la langue anglaise de l'influence archaïsante de Spenser. *The Shepherds' Paradise* est ainsi entièrement en prose ; elle est écrite dans une langue moderne, débarrassée du pronom personnel « thou », ou des inévitables références archaïques aux « swains » (pour désigner les bergers) et autres « nymphs » (les bergères) de la poésie pastorale telle qu'elle se pratiquait sur le sol anglais jusque-là. D'ailleurs on chercherait en vain les bergers et les troupeaux, dans ce « Paradis des Bergers »⁴³. Montagu importe une notion encore étrangère aux œuvres ressortissant au mode pastoral en Angleterre, celle de décorum stylistique pour tenter une réforme de la diction dramatique, en rupture complète avec la diction pastorale anglaise. *The Shepherds' Paradise* décrit une société résolument aristocratique, avec son éthos, une société policée régie par la politesse et une forme d'honnêteté et de galanterie à la française. La pastorale dramatique est-elle un genre féminin en Angleterre dans cette première moitié du XVII^e siècle ? Formulée ainsi, la question est maladroite et trop générale, bien que, comme le montre Véronique Lochert grâce à son travail pour la base de données SPECTATRIX, les pastorales dramatiques soient plus souvent dédiées à des femmes, spectatrices ou lectrices privilégiées, qu'à des hommes dans toute l'Europe de la première modernité⁴⁴. Tout juste peut-on affirmer qu'en ce début de XVII^e siècle en Angleterre, la pastorale dramatique, comédie ou tragi-comédie, qui est d'importation continentale, constitue encore une forme malléable et accueillante, qui permet à des femmes, ici à une reine, de se l'approprier. Contrairement aux poèmes pastoraux d'inspiration spensérienne, le roman pastoral comme la pastorale dramatique, d'inspiration continentale, permettent l'expression privilégiée d'un discours philogyne qui s'ouvre en ce premier XVII^e siècle à l'influence des courants précieux.

NOTES

1. Helen Hackett, *Women and Romance Fiction in the English Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 9-19.
2. *The Shepherds' Paradise. A Comedy. Privately Acted before the Late King Charles by the Queen's Majesty, and Ladies of Honor, Written by W. Mountague, Esq;*, London, Printed for John Starkey, 1659.
3. Karen Britland, *Drama at the Courts of Queen Henrietta Maria*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, *passim*.
4. Lucy Munro, *Archaic Style in English Literature, 1590-1674*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 179.
5. Jean Jacquot, « La Reine Henriette-Marie et l'influence française dans les spectacles à la cour de Charles I^{er} », *Cahier de l'Association internationale des Etudes françaises*, 9, 1957, p. 128-160, en particulier p. 147.

6. Ainsi la page de titre précise que *The Shepherds' Paradise* a été *Privately Acted before the Late King Charles* et pour l'ambassadeur Salvetti, ces représentations ne sont pas publiques, mais bien « privately performed » (cité par K. Britland, *Drama*, op. cit., p. 38). Ce travail doit beaucoup aux analyses de K. Britland. On ne s'intéressera toutefois pas, dans les analyses qui suivent, aux aspects diplomatiques qui pourraient être présents dans *The Shepherds' Paradise*.
7. Voir Marta Straznicky, *Privacy, Playreading and Women's Closet Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004
8. *The Shepherds' Paradise*, Huntington Library 90693, exemplaire consultable sur EEBO.
9. Voir John Orrell, « Productions at the Paved Court, Somerset House, 1632/3 », *Notes and Queries*, 221, 1976, en particulier p. 224.
10. C'est à Karen Britland qu'on doit d'avoir identifié l'auteur de *Florimène*. Voir K. Britland, « *Florimène* : the author and the occasions », dans *Drama*, op. cit., p. 150-167.
11. Anon., *The Argument of the Pastorall of Florimene With the Discription of the Scoenes and Intermedii. Presented by the Queenes Majestie's Commandment, before the Kings Maiesty in the Hall at White-hall, on S. Thomas day the 21. of December MDCXXXV*, Londres, Printed for Thomas Walkley, 1635.
12. William Prynne, *Histriomastix. The Players Scourge*, Londres, 1633, Index.
13. L. Munro, *Archaic Style*, op. cit., p. 183.
14. Les dessins sont conservés dans la Collection Devonshire à Chatsworth. Pour la reproduction du costume de Basilino, voir Barbara Ravelhofer, « Bureaucrats and Courtly Cross-Dressers in the "Shrovetide Masque" and "The Shepherd's Paradise" », *English Literary Renaissance*, 29.1, 1999, p. 75-96, en particulier p. 81. Voir aussi John Peacock, *The Stage Designs of Inigo Jones. The European Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
15. Voir B. Ravelhofer, « Bureaucrats », art. cit., p. 81-82. À titre de comparaison, le revenu d'un artisan qualifié est alors d'environ 30 ou 40 £ par an, bien que Ravelhofer note aussi que l'un des musiciens français d'Henriette-Marie est payé 120 £ par an. Voir Barbara Ravelhofer, *The Early Stuart Masque: Dance, Costume, and Music*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 140.
16. « Montagu, Walter », *Dictionary of National Biography*.
17. Sarah Poynting, « A Critical Edition of Walter Montagu's *The Shepherds' Paradise*, Acts 1-3 », Thèse de doctorat non-publiée, University of Oxford, 2000, p. 111-12. Pour l'édition moderne, voir Walter Montagu, *The Shepherds' Paradise*, éd. Sarah Poynting, The Malone Society Reprints, Oxford, Oxford University Press, 1998.
18. L. Munro, *Archaic Style*, op. cit., p. 183.
19. *L'Artenice*, s.d., s. l. On peut supposer que cette impression d'*Artenice*, sans indication de lieu d'impression, ou de libraire, n'était pas destinée à être commercialisée hors de la cour et qu'elle s'adressait aux spectateurs de la pastorale, ainsi peut-être qu'à ceux qui manquèrent ce spectacle unique.
20. *Ibid.*
21. Voir J. Peacock, *The Stage Designs*, op. cit., p. 179, 196-197 et p. 199 en particulier. On pourra aussi se reporter aux vues en coupe pour la mise en scène de *Florimène*, qui suit le même principe que celle de *The Shepherds' Paradise*, d'après les dessins de John Webb sur le site suivant : <http://www.videoccasions-nw.com/history/florimene/florsect.html> (consulté le 8 juillet 2021).
22. Voir B. Ravelhofer, « Bureaucrats », art. cit., p. 80.
23. Susan Dunn-Hensley, *Anna of Denmark and Henrietta Maria. Virgins, Witches, and Catholic Queens*, Cham, Palgrave Macmillan, 2017, p. 173.
24. Le texte est le même, mais la page de titre montre une variante : l'une des deux indique « Printed for Thomas Dring at the George... 1629 [1659] », l'autre « Printed for John Starkey at the Miter... 1659 ».
25. Folger MS Vb203. Cette version inclut l'induction et les interludes. Voir Montagu, *The Shepherds' Paradise*, éd. Sarah Poynting, op. cit.

26. « one of the worst in the language » (Alfred Harbage, *Cavalier Drama*, London, Oxford University Press; New York, Modern Language Association of America, 1956, p. 14).
27. « textbooks of European courtly manners » (ma traduction). Sophie Tomlinson, « Theatrical Vibrancy on the Caroline Court Stage: *Tempe Restored* and *The Shepherds' Paradise* », dans *Women and Culture at the Courts of the Stuart Queens*, éd. Clare McManus, Basingstoke, Palgrave, 2003, p. 186-203, en particulier p. 186.
28. Pour une étude succincte des similitudes avec les sources, voir S. Poynting, « A Critical Edition », *op. cit.*, p. 104-108.
29. Sur la thématique de la chasteté déclinée comme un trope associé à Henriette-Marie, Bonnie Lander Johnson, *Chastity in Early Stuart Literature and Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 103-137.
30. Voir John Peacock, « The French Element in Inigo Jones's Masque Designs », dans David Lindley (dir.), *The Court Masque*, Manchester, Manchester University Press, 1984, p. 148-168.
31. K. Britland, *Drama*, *op. cit.*, p. 42.
32. Voir le chapitre de Caroline Hibbard, « "By Our Direction of for Our Use": The Queen's Patronage of Artists and Artisans Seen through Her Household Accounts », dans Erin Griffey (dir.), *Henrietta Maria: Piety, Politics and Patronage*, Aldershot, Ashgate, 2008, p. 115-138, and B. Ravelhofer, *The Early Stuart Masque*, *op. cit.*, notamment p. 61-63, et p. 152. Ravelhofer insiste en particulier sur l'influence du ballet et danseurs français.
33. Pour l'influence de d'Urfé et de Scudéry sur une certaine forme de préciosité anglaise, voir Line Cottagnies, « French Connections: Seventeenth-century English Women's Writing and *Préciosité* », dans Danielle Clarke, Sarah C.E. Ross et Elizabeth Scott-Baumann (dir.), *The Oxford Companion to Women's Writing 1540-1680*, Oxford, Oxford University Press, 2022, p. 423-436. Pour la préciosité, voir Myriam Maître, *Les Précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVIIe siècle*, Champion, 1999.
34. Pour une synthèse de la question du néoplatonisme à la cour et du rapport à la préciosité, voir K. Britland, *Drama*, *op. cit.*, p. 6-13.
35. Thomas Carew, *Poems*, Londres, 1640, p. 220. Sur la question des masques de cours caroléens, on consultera : K. Britland, *Drama*, *op. cit.*, *passim* ; Malcolm Smuts, *Court Culture and the Origins of a Royalist Tradition in Early Stuart England*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1987, et Kevin Sharpe, *Criticism and Compliment: The Politics of Literature in the England of Charles I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
36. Erin Griffey, « Devotional Jewellery in Portraits of Henrietta Maria », dans *Henrietta Maria: Piety, Politics and Patronage*, éd. E. Griffey, *op. cit.*, p. 165-194, en particulier p. 182.
37. S. Dunn-Hensley, *Anna of Denmark*, *op. cit.*, p. 175.
38. Voir B. Lander Johnson, *Chastity*, *op. cit.*, p. 103-137. Voir aussi Frances E. Dolan, « The Command of Mary: Marian Devotion, Henrietta Maria's Intercession, and Catholic Motherhood », dans *Whores of Babylon: Catholicism, Gender, and Seventeenth-Century Print Culture*, New York, Cornell University Press, 1999, p. 95-156.
39. Voir Brenda M. Hosington, « Fact and Fiction in Susan Du Verger's Translations of Jean-Pierre Camus's *Les Euenemens singuliers*, *Les Relations morales*, and *Diotrephe. Histoire Valentine* », dans *Seventeenth-Century Fiction*, éd. Jacqueline Glomski et Isabelle Moreau, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 115-129, et sur l'influence salésienne, K. Britland, *Drama*, *op. cit.*, p. 10-14.
40. K. Britland, *Drama*, *op. cit.*, p. 108.
41. François de Sales, *Introduction à la vie dévote*, Paris, Le Club français du Livre, 1952, 3^e partie, chap. 19, « Des vraies amitiés », p. 155. Le sous-titre de *L'Astrée* est « Les divers effets de l'honnête amitié », mais le traducteur anglais ne reprend toutefois pas ce sous-titre.
42. *The Accomplish'd Woman*, Londres, 1656.
43. L. Munro, *Archaic Style*, *op. cit.*, p. 184.
44. <https://eman-archives.org/EMAN/items/show/58> (consulté le 8 juillet 2021).

RÉSUMÉS

De *The Countess of Pembroke's Arcadia* (1590) de Philip Sidney à la vogue de la pastorale dramatique à la cour d'Henriette-Marie en passant par les écrits de Lady Mary Wroth, le mode pastoral a, pour l'Angleterre de la fin du XVI^e et du premier XVII^e siècle, souvent été associé par la critique aux lectrices, ce que semble confirmer l'identité des dédicataires et des possesseurs. Ce lieu commun critique est étroitement associé à une autre idée reçue selon laquelle les fictions romanesques en général auraient, elles aussi, eu la faveur d'un lectorat plutôt féminin, friant d'aventures merveilleuses et sentimentales. Cet article examine à nouveaux frais cette hypothèse du lien privilégié entre lectorat féminin et mode pastoral en Angleterre dans la première moitié du XVII^e siècle. On verra que, malgré les apparences, la pastorale dramatique n'est pas particulièrement genrée, mais que la nouvelle reine d'origine française en fait, à partir de 1625, son mode d'expression privilégié, favorisant l'importation d'une mode française pour une pastorale galante. On s'intéressera à une comédie pastorale, *The Shepherds' Paradise* de Walter Montagu, jouée par la reine et ses suivantes à la cour en 1633, pour tenter de cerner, autant que possible, ce que cette œuvre, dont la reine a été la commanditaire et la destinataire, aurait de spécifiquement "féminin" dans les thématiques, l'éthos, la rhétorique ou la poétique, au-delà de l'association bien réelle de la pastorale dramatique avec un catholicisme curial militant.

From Philip Sidney's *The Countess of Pembroke's Arcadia* (1590) to the pastoral works of Lady Mary Wroth and the craze for pastoral drama and masques at the court of Henrietta-Maria, English pastoral genres between the end of the sixteenth and the middle of the seventeenth centuries have often been associated with female readers, which seems to be confirmed by the identities of known dedicatees and possessors. This critical topos is also closely associated with the cliché according to which romances in general were read mostly by women, by virtue of women being more easily drawn to sentimental or marvelous adventures. This article reexamines the hypothesis of a privileged rapport of women to the pastoral mode in England in the first half of the seventeenth century. It shows that, although the pastoral mode was not particularly gendered, Henrietta-Maria, who came from France in 1625, made of pastoral drama her favourite mode of expression, importing the French fashion for a gallant form of pastoral. This article deals more particularly with a pastoral comedy, Walter Montagu's *The Shepherds' Paradise*, which was performed by the queen and her entourage in 1633. Is this particular work, which was ordered and written especially for the queen, gendered in a specific way? As will be apparent, the comedy belongs to a group of innovative works which are characterized by a consistent cultural programme in its themes, ethos, rhetoric, and aesthetic, beside being associated with a militant form of catholicism.

INDEX

Keywords : L'Astrée, catholicism, court masque, Henrietta-Maria (queen of England), Inigo Jones, Walter Montagu, pastoral, préciosité, proto-feminism, *The Shepherds' Paradise*, Honoré d'Urfé

Mots-clés : L'Astrée, catholicisme, Henriette-Marie (reine d'Angleterre), Inigo Jones, masque de cour, Walter Montagu, pastorale, préciosité, proto-féminisme, *The Shepherds' Paradise*, Honoré d'Urfé

AUTEUR

LINE COTTEGNIES

Line Cottegnies est l'auteur de *L'Éclipse du regard: la poésie anglaise du baroque au classicisme* (Droz, 1997), et a co-édité plusieurs recueils d'articles, dont *Authorial Conquests: Essays on Genre in the Writings of Margaret Cavendish* (Amsterdam University Press, 2003, avec Nancy Weitz), *Women and Curiosity in the Early Modern Period* (Brill, 2016), avec Sandrine Parageau, et *Henry V: A Critical Guide* (Bloomsbury, 2018), avec Karen Britland. Elle a publié de nombreux travaux sur le dix-septième siècle, de Shakespeare et Raleigh à Aphra Behn et Mary Astell. Elle a aussi édité ou co-édité 16 pièces de Shakespeare pour les œuvres complètes du dramaturge parues à la Bibliothèque de la Pléiade, et *Henry IV, Part 2*, pour *The Norton Shakespeare 3* (2016). Elle a, enfin, co-édité deux adaptations élisabéthaines de Robert Garnier par Mary Sidney Herbert et Thomas Kyd, avec Marie-Alice Belle (*Elizabethan Garnier*, MHRA Tudor and Stuart Translation Series, 2017).