UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE JUSTE, LE BRAVE ET LE MATAMORE : REPRÉSENTATION DU DUEL DANS LA DRAMATURGIE ÉLISABÉTHAINE ET STUART (1567-1642)

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN HISTOIRE

PAR

ALAIN JUNIOR PLAMONDON

SEPTEMBRE 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je souhaite adresser mes remerciements les plus sincères à mon directeur, Pascal Bastien, qui a su, par son encadrement, faire d'une situation difficile, une atmosphère propice à la réflexion et à l'épanouissement. Ses conseils et commentaires furent instrumentaux dans la réussite de cette thèse. Merci, aussi et surtout, à tous ceux et celles, parents et amis, qui m'ont encourager et supporter tout au long de mon parcours universitaire. L'achèvement de cette thèse aurait été impossible sans le support inconditionnel de mon épouse Sophie et la joie de vivre de mes fils, William et Wesley qui réussissent toujours à me faire sourire. Merci à Micheline Cloutier-Turcotte dont la bonne humeur contagieuse et les sages conseils ont rendu l'intégration à une nouvelle institution fort agréable. Ma gratitude va aussi à Valérie Florentin qui a eu la gentillesse et la patience de relire cette thèse.

Le présent projet a profité de l'appui financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH). L'UQAM et l'Université de Hearst furent aussi présentes aux diverses étapes de mon cheminement.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS i

TABLE DES MATIÈRES iii

LISTE DES FIGURES vii

LISTE DES TABLEAUX viii

RÉSUMÉ ix

NOTE SUR LA TYPOGRAHIE xii

NOTE SUR LA DATATION DES SOURCES xiii

INTRODUCTION 1

Problématique 3

État de la question 5

Sources et méthodologie 13

CHAPITRE I : HISTOIRE DU THÉÂTRE 28

1.1 Le pouvoir du théâtre : le vice et la rébellion 30

1.2 Transformation et commercialisation du théâtre 38

1.3 Théâtre et auditoire : un protomédia de masse 44

1.3.1 Le métier de dramaturge 53

1.4 Dimension du répertoire 58

1.5 Présentation des dramaturges 62

Chapitre II : CARTOGRAPHIER LE DUEL THÉÂTRAL 73

2.1 « Les mots *duel* » 74

2.1.1 « Dvell » ou « duel » 77

2.1.2 Termes de bases substitutifs 82

2.1.3 Thématiques connexes 87

2.1.3.1 Single 87

2.1.3.2 Field 88

2.1.3.3 Homicide 89

2.1.3.4 Valeur ou vice 90

2.1.3.5 Privé 91

2.2 Le duel théâtral – attributs et particularités 92

2.2.1 Motifs 95

2.2.2 Sociodémographie du duelliste 104

2.2.2.1 Genre 104

2.2.2.2 Âge 106

2.2.2.3 Statut des combattants 115

2.2.2.4 Le second 123

2.2.3 Aspect du combat 130

2.2.3.1 Armes 130

2.2.3.2 Armes théâtrales 134

2.2.3.3 Défi 142

2.2.3.4 Spontanéité du combat 147

2.2.3.5 Blessures et mortalité au combat 148

2.2.3.6 Conséquences légales du duel 152

2.2.3.7 Lieux 156

2.2.3.8 Mise en scène 163

2.3 Conclusion 169

CHAPITRE III : LE DUEL ET L'HONNEUR 170

3.1 « What is honour. A word. » 171
3.1.1 À qui l'honneur 179
3.2 L'honneur sur la scène : 183
3.2.1 L'importance de l'honneur 184
3.2.2 Les critiques de l'honneur 188
3.3 Le duel, l'honneur et la scène 197
3.3.1 Offense – insultes 197
3.3.2 Honneur et déshonneur féminin 204
3.3.2.1 Viol 209
3.3.2.2 Adultère 212
3.3.2.3 Propos et insultes à caractère sexuel 216
3.3.3 Poltrons, couards et matamores 221
3.3.3.1 Le soldat matamore 223
3.3.3.2 Le courtisan-galant et la fausse noblesse 229
3.3.3.3 Roturier 239
3.3.4 Le duel et la réhabilitation du couard 2488
3.4 Conclusion 249
CHAPITRE IV : LE DUEL ET LA VIOLENCE VINDICATOIRE 251
4.1 Concepts et terminologie 251
4.1.1 Violence vindicatoire 251
4.1.2 Revenge et vengeance 253
4.1.3 Faide 255
4.2 Opinion anglaise à l'égard de la vengeance 258
4.2.1 Positions légales et religieuses 259
4.2.2 Position populaire 262
4.3 La vengeance et le duel sur les planches 276
4.3.1 Le duel et la faide 279
4.3.2 Absence de loi, négligence ou tyrannie 289

4.3.3 Le duel – la vengeance la plus honorable....294
4.3.4 Le duel vengeur : ses critiques et les vengeances ignobles....300
4.3.4.1 Le duel et la manipulation....301
4.4 Conclusion....308
CHAPITRE V : DUEL : AMOUR, PASSION ET RIVALITÉ....310
5.1 Duel « pour des femmes »....311
5.1.1 Preuve d'amour....313
5.1.1.1 Le duel comme testament de qualité admirable....314
5.1.1.2 Le duel comme preuve ou épreuve....320
5.1.1.3 Point d'amour sans fer....322
5.1.1.4 « I'll put you to the triall »....326
5.2 Rivalité amoureuse....329
5.2.1 Duels de rivaux « égaux »....330
5.2.2 La défense d'un monopole....335
5.3 Les dramaturges et le duel amoureux....342
5.3.1 Mise en scène positive....342
5.3.2 Les critiques du duel amoureux....344
5.4 Amour et hiérarchisation des valeurs....354
5.4.1 L'amour et le comportement masculin idéal....360
5.5 Conclusion....372
CHAPITRE VI : DUEL, LOI ET JUSTICE....3733
6.1 Historique légal du duel....3755
6.1.1 Le duel judiciaire....3755
6.1.2 La campagne jacobéenne contre le duel....3822
6.1.3 Le duel et l'homicide....3933
6.1.4 Duel judiciaire....4000
6.1.4.1 Trahison....4011

6.1.4.2 Meurtre....4055
6.1.4.3 Adultère....4077
6.1.5 Le duel nobiliaire et la loi....4100
6.1.6 Position des monarques à l'égard du combat....4200
6.1.7 Le duel en tant que crime dans la dramaturgie....4277
6.2 Loi, justice et norme....4366
6.2.1 Violence et crime....4455
6.2.2 Le duel et la juste cause....44949
6.3 Conclusion....45959
CONCLUSION....4611
ANNEXE A : LE CORPUS DRAMATIQUE....4766
ANNEXE B : HISTORIQUE DES REPRÉSENTATIONS....479
ANNEXE C : DUELLISTES ET CLASSES SOCIALES....493
ANNEXE D : DUEL FAMEUX ENTRE LE CHEVALIER DE GUISE, ET LE BARON DE LUZ *(VERS 1613)*....495
ANNEXE E : LE DUEL DE BUSSY ET DES COURTIERS....496
ANNEXE F : CRITIQUE DU DUEL DE CLERMONT....498
ANNEXE G : LE DUEL ET LE THÉÂTRE (1660-1710)....499
BIBLIOGRAPHIE....503
Sources....503
Pièces de théâtre anglaises....503
Autres sources....512
Études....515
Articles, chapitres, colloques et sites internet....515
Thèses et mémoires....530
Livres....531

LISTE DES FIGURES

Figure 0.1 Corpus dramatique 15

Figure 1.1 Carte des théâtres londoniens 42

Figure 1.2 Éducation des dramaturges 69

Figure 1.3 Grade universitaire 71

Figure 2.1 Pierre Corneille, Horace, (1641) 140

Figure 2.2 Géographie des duels dramaturgiques 157

Figure 2.3 Duels dramatiques londoniens 160

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1.1 Origine sociale des dramaturges 65

Tableau 2.1 Âge des duellistes 113

RÉSUMÉ

À partir des années 1590, le duel macule les planches des théâtres londoniens du sang de personnages risquant leur vie sur le pré. Âge d'or du théâtre anglais, les XVIe et XVIIe siècles, période à laquelle Marlowe, Shakespeare, Beaumont et Fletcher écrivent pour la scène, sont aussi l'époque à laquelle le duel atteint son paroxysme dans le royaume insulaire. La présente thèse se veut une exploration de la relation entre le duel et la scène. Plus précisément, elle a comme objet d'étude la représentation du combat singulier au sein de la littérature dramatique anglaise, l'image qui en était véhiculée sur les planches et la conception que se faisaient les dramaturges de la pratique. Interrogeant un volumineux corpus formé de plus d'une centaine de pièces composées entre l'ouverture du premier théâtre en 1567 et la fermeture des lieux de représentation par le Long Parlement en 1642, nous proposons une approche novatrice à l'étude du duel qui fut jusqu'à présent examiné principalement par l'entremise de traités de courtoisie, de manuels d'escrime et de textes de loi.

Le duel fut-il perçu, sur la scène, comme un acte répréhensible ou un combat honorable? Selon les dramaturges, dans quelles circonstances et pour quels motifs le duel était-il excusable, voire recommandable? Quelles idéologies, opinions et valeurs la dramaturgie véhicule-t-elle sur la question? Qui s'affronte en duel et quels sont les motifs de l'altercation? Telles sont les questions que nous avons posées aux divers textes dramatiques qui forment notre corpus, notamment *The Jew of Malta* (1589) de Marlowe, *Bussy d'Ambois* (1604) de Chapman, *The Wedding* (1626) de Shirley et *The Goblins* (1638) de Suckling.

L'analyse de ces compositions théâtrales révèle une pratique, le duel, au caractère ambigu. Preuve d'honneur et d'amour, le duel est aussi le fruit de la passion et de la jalousie. Oscillant entre admiration pour les duellistes, qui à la pointe de leur lame essuie une tâche qui souille leur honneur ou qui sur le pré venge la mort d'un proche et un dédain pour le cocu imaginaire, les dramaturges mettent en scène une pratique complexe aux rôles multiples. Combat judiciaire et affrontement nobiliaire, le duel est aussi un acte vindicatoire et un prolongement de querelle clanique. À la croisée de la justice et de l'illégalité, le duel est décrié par les monarques insulaires, mais rarement condamné par les auteurs qui les mettent en scène.

MOTS CLEFS : duel, théâtre, honneur, angleterre, Londres, vengeance, XVIe et XVIIe siècles

ABSTRACT

By the 1590s the London stages were flooded by the blood of their characters, who, with absolute disregard for life and limb tested their mettle at a rapier's edge. The sixteenth and seventeenth centuries, the golden age of theatre and a period marked by the writings of Marlowe, Shakespeare, Beaumont and Fletcher, were also the centuries in which duelling was at its height. This doctoral thesis explores the representation of the duel in Elizabethan and Stuart drama. Its main focus is to understand the manner in which the various playwrights imagined and presented the single combat in their writings. By examining more than a hundred plays composed between the opening of the first public playhouse in 1567 and the closing of the theatres by the Long Parliament, we propose a novel approach to the study of the duel, which has until now relied heavily on courtesy books, duelling treatises and law texts.

Was duelling frowned upon by playwrights, or was it celebrated as an act of courage and a demonstration of honour? What ideals and opinion did the plays communicate to the audiences? Who fought in duels and why did they fight? These are but a few of the questions we address as we study plays such as Marlowe's *Jew of Malta* (1589), Chapman's *Bussy d'Ambois*, Shirley's *The Wedding* (1626) and Suckling's *The Goblins* (1638).

Analysis of the theatrical writings of the period reveals that the practice of the duel was ambiguous in nature. A trial of love and honour, duelling was also portrayed as the fruit of passion and of jealousy. Oscillating between admiration for the men who, at the point of their sword, risked their lives on the field of honour or exacted revenge for the death of kin, and disdain for the imaginary cuckold, the playwrights presented on the stage a combat of deep and complex social significance. Occasionally part of judicial procedures and frequently an aristocratic contest, the duel was also an outgrowth of clan rivalries and feuds. At the crossroads of justice and illegality, duelling was consistently denounced by the insular monarchs but only rarely condemned by the authors who feature the on the boards of London's theatres.

KEYWORDS : duel, drama, honour, England, London, vengeance, 16th and 17th centuries

NOTE SUR LA TYPOGRAHIE

Par souci d'éliminer toute entrave à la lecture nous avons choisi de moderniser une partie de la typographie des sources (i/j, u/v, v/u, s/f, w/vv). Cela dit, la graphie originale fut conservée. En guise d'exemple : « euill » devient « evill », « iniurie » devient « injurie » et « iuftice » devient « justice ».

NOTE SUR LA DATATION DES SOURCES

La datation des pièces fut établie, lorsque possible, par l'entremise des ouvrages de Martin Wiggins, *British Drama : A Catalogue* (2012-2016) et d'Alfred Harbage, *The Annals of English Drama, 975-1700: An Analytical Record of All Plays.* 3e édition, 1989. Dans les cas où des ouvrages individuels permettaient de réviser la datation de Wiggins et de Harbage, nous en avons tenu compte. En ce qui a trait aux pièces de Shakespeare, c'est le *Oxford Shakespeare* (2005) édité par Stanley Wells, Gary Taylor *et al.* qui fait figure d'autorité. La date attribuée à une pièce est celle de la rédaction et non celle de la publication du texte dramaturgique.

INTRODUCTION

Henry III: *[...] these wilfull murthers*
Are ever past our pardon.
Monsieur : *Manly slaughter*
Should never beare th'account of wilfull murther,
It being a spice of justice, where with life
Offending past law equall life is laid
In equall ballance, to scourge that offence
By law of reputation, which to men
Exceeds all positive law:
G. Chapman, *Bussy d'Ambois* (1607), (II, i, 148-156)

Bien avant que les duels comiques, tragiques ou romantiques, ne marquent les pages des *Pickwick Papers* (1836) de Dickens ou encore qu'ils ne se multiplient sous la plume de Thackeray dans *Barry Lyndon* (1844), la figure du duelliste abondait dans le domaine littéraire anglais. Pratique et coutume au caractère ambigu, oscillant entre barbarie et courtoisie, civilité et libertinage, l'évolution du duel ne peut être appréhendée complètement qu'en étudiant la relation entre les représentations et les pratiques. Un tel travail s'est appuyé, jusqu'à présent, sur des sources traditionnelles de l'historiographie du duel, soit les traités et les manuels de civilité, d'escrime et de duel ainsi que sur les archives judiciaires[1]. Le présent projet s'éloigne des sentiers

---

[1] Micheline Cuénin, *Le duel sous l'Ancien régime*, Paris, Presse de la Renaissance, 1982; François Billacois. *Le duel dans la société française des XVIe – XVIIe siècles. Essai de psychologie historique.* Édition de l'École des hautes études en sciences sociales. Paris, 1986; Victor Kiernan, *The Duel in European History: Honour and the Reign of Aristocracy*, Oxford, Oxford University Press, 1988;

battus en proposant d'analyser la figure du duelliste et l'idéologie du combat d'honneur tel que véhiculé par les écrits théâtraux anglais avant la fermeture des théâtres par le régime cromwellien. De surcroît, un tel projet est intéressant puisque les conjonctures culturelles et sociales font en sorte que le duel et le théâtre évoluent côte à côte, s'entrecroisant fréquemment pendant cette période.

La relation entre le combat singulier et la littérature a très récemment été exposée par Julien Perrier-Chartrand, qui, tout en posant la question différemment dans sa thèse doctorale, entreprend une recherche en plusieurs points complémentaires à la nôtre. Ce dernier, exploitant un corpus de traités se positionnant pour ou contre le duel, propose une « lecture de l'imaginaire héroïque et théâtral » du duel dans des sources historiques[2]. Son analyse de la théâtralité du duel à l'intérieur du document *historique* prend donc le « parti de révéler cet imaginaire par l'entremise d'une lecture des métaphores, des *topoï*, des emprunts intertextuels et des autres éléments de discours itératifs »[3]. Son analyse des métaphores et des figures révèle notamment l'analogie qui est faite entre duel et maladie, mais aussi la propension des auteurs à employer de façons diverses des personnages de « littérature de fiction ou d'histoire fonctionnalisée » tels que Achille, Bayard et le chien de Montagris, ainsi que le recours aux attributs symboliques du gladiateur et de la bête sauvage pour justifier ou critiquer le duelliste. Par l'entremise de sa thèse, c'est la théâtralité inhérente au duel qui est mise en lumière.

Markku Peltonen. *Duel in Early Modern England: Civility, Politness and Honor.* West Nyack, Cambridge University Press, 2003; Pascal Brioist, Hervé Drévillon, Pierre Serna. *Croiser le fer. Violence et culture de l'épée dans la France moderne (XVIe-XVIIIe siècle)*, Champ Vallon, Seyssel, 2008 [2002].

[2] Julien Perrier-Chartrand, *Un duel en figures. Imaginaire héroïque et théâtral dans les ouvrages français consacrés au combat singulier (1568-1658),* Thèse Ph.D., Université du Québec à Montréal et Université Paris-Sorbonne, Département d'étude littéraire, (2016), p. 34.

[3] Perrier-Chartrand, *Un duel en figures*, p. 33.

Étudiant la théâtralité du duel sous un autre angle, le projet que nous envisageons prend toute sa valeur d'abord parce qu'il étudie le phénomène du duel par l'entremise d'un acteur historique, le dramaturge, qui est jusqu'à présent demeuré sur les marges du discours historique, et ce, en dépit des nombreuses traces qu'il a laissées derrière lui. Ce faisant, nous proposons d'accroître nos connaissances non seulement sur la pratique du duel, mais aussi sur l'ensemble professionnel que formaient les dramaturges. Ensuite, parce que la question de la violence n'est jamais banale, la façon dont les populations envisagent, comprennent et surtout perçoivent la violence et l'idéologie qui y est rattachée est toujours d'actualité, tout comme le sont les questions de justice, d'honneur et du droit de se faire justice.

Problématique

La présente recherche se veut une étude de la représentation du duel dans la dramaturgie anglaise de la fin du XVI^{e} siècle et de la première moitié du XVII^{e} siècle. Plus précisément, le cadre temporel que nous avons choisi s'étend de l'ouverture du premier théâtre public à Londres en 1567 – ce qui coïncide à une décennie près avec l'inauguration de la première salle d'armes londonienne (1576) ainsi qu'à quelques années près à l'arrivée du duel d'honneur sur le territoire anglais au cours des années 1570 – à la fermeture des théâtres par le Long Parlement en 1642. Notre questionnement sur la représentation du duel dans les œuvres dramaturgiques a tout d'abord été inspiré par l'historiographie française qui le décrivait comme une « exception française » ou encore une « passion française » alors que la pratique était fréquente outre-Manche, sans compter que la dramaturgie anglaise de l'époque abonde en duels. Ces prises de position des historiens français nous ont incité à interroger la dramaturgie anglaise, notoire pour sa violence, afin d'étudier l'image du duel qui y était véhiculée. Nous réfléchissons ainsi sur la façon de représenter le duel dans le théâtre anglais : quelles idéologies, opinions et valeurs la dramaturgie

véhicule-t-elle sur la question? Ce questionnement suscite une série d'interrogations secondaires telles que : le duel était-il perçu comme un acte répréhensible ou un combat honorable? Dans quelles circonstances et pour quels motifs le duel était-il recommandable selon les dramaturges?

Afin de procurer des réponses à ces questionnements, notre étude aborde la représentation du duel sur la scène sous cinq angles. D'abord, nous examinons le duel par l'entremise d'un questionnement plutôt quantitatif traitant surtout des composantes lexicales, socio-démographiques et matérielles du duel (ex. choix d'armes, présence de seconds et autres). Le deuxième axe d'analyse proposé examine la relation entre le duel et les questions d'honneur (ex. insultes à la réputation, injures et conflits de préséance). Le troisième angle analyse le rôle du duel dans les coutumes de réparations, en particulier son rôle ou importance dans le système de « vindicatory violence »[4]. La place du duel dans les relations homme-femme, plus particulièrement dans les relations amoureuses, forme le quatrième axe d'analyse. Finalement, s'ajoute aussi la question de la légalité du duel et de la relation entre le combat d'honneur, la loi et la justice.

---

[4] Le terme est utilisé par Stuart Carroll pour définir les violences de vengeance. Il explique que : « Vindicatory violence is a term I adopt to encompass acts of violence, such as revenge killing and the duel, which repair an honour or injury and which are suggestive of a reciprocal relationship between the parties, such as one finds in the feud. While recognizing that there are overlaps, they are distinguished on the one hand from atomized and aimless acts of violence, domestic violence, and brawls, and on the other from state violence, particularly war, or violence against the state in the form of revolt. » Stuart Carroll, *Blood and Violence in Early Modern France,* Oxford, Oxford University Press, 2006, p.5; un tel duel a notamment lieu dans la pièce de Shakespeare *Romeo and Juliet (1593),* (III, i). Nassiet utilise aussi le terme de violence vindicatoire, « homicide vindicatoire » « système vindicatoire » dans son ouvrage *La violence, une histoire sociale*, Lonrai, Champ Vallon, 2011, p. 154, 177.

État de la question

En ce qui a trait spécifiquement au duel d'honneur en Europe moderne, l'historiographie est abondante. Parmi les ouvrages les plus importants, nous trouvons l'étude pionnière de François Billacois, *Le duel dans la société française des XVIe et XVIIe siècles. Essai de psychologie historique*, et celui du trio d'auteurs Pascal Brioist, Hervé Drévillon et Pierre Serna, *Croiser le fer. Violence et culture de l'épée dans la France moderne (XVIe – XVIIIe siècles).* Ces deux ouvrages exceptionnels ont grandement contribué à l'avancement des connaissances sur le duel dans la France moderne[5]. Ils analysent la place du duel dans la société française sous une multitude d'aspects, de la signification culturelle de l'épée au rôle médiateur du combat d'honneur. En s'appuyant sur le concept de Marcel Mauss, Billacois examine le duel comme étant un phénomène total :

> - il est une institution (ou para-institution, ou contre-institution) judiciaire;
> - il est un critère de différenciation sociale, dispensateur de prestige;
> - il est une manifestation politique (d'opposition et/ou de loyalisme);
> - il est œuvre d'art éphémère, mais d'intense valeur esthétique;
> - il est rituel religieux (et/ou impie);
>
> Il est aussi [...] un fait démographique [...][6]

---

[5] Pour la question du duel français voir entre autres : Micheline Cuénin, *Le duel sous l'Ancien Régime*, 1982 ; Robert Muchembled, « Duel nobiliaire, révoltes populaires », dans *Une histoire de la violence. De la fin du Moyen Âge à nos jours,* Paris, Seuil, 2008, p. 253-308 ; Benjamin Deruelle, « L'honneur et le duel », dans *De papier, de fer et de sang. Chevalier et chevalerie à l'épreuve de la modernité (ca 1460-ca 1620),* Paris, Presse de la Sorbonne, 2015, p. 357-406 ; Henri Morel, « La fin du duel judiciaire en France et la naissance du point d'honneur ». *Revue historique du droit français et étranger,* 42, (1964), p. 574-639 ; Ellery Schalk, *L'épée et le sang. Une histoire du concept de noblesse (vers 1500-vers 1600*, Seyssel, Champ Vallon, 1996 et Nicholas Le Roux, « Le point d'Honneur, la faveur et le sacrifice : recherche sur le duel des mignons d'Henri III », *Histoire, économie et société*, 16, 04, (1997), p. 65-74.

[6] Billacois. *Le duel dans la société française*, p. 7.

Une approche similaire est préconisée par Brioist et ses collaborateurs qui, quant à eux, examinent la culture de l'épée sous toutes ses formes.

Bien que le mythe voulant que le duel ait été aboli sous le ministère de Richelieu, ou à tout le moins au cours du règne de Louis XIV, possède encore une grande vitalité, ces historiens ont démontré la survivance du duel jusqu'à la Révolution française et même au-delà de la Deuxième Guerre mondiale.

Un examen plus général du combat d'honneur peut être trouvé dans l'ouvrage de Victor Kiernan, qui étudie la place du duel dans la société européenne. L'étude met en relation la pratique française, anglaise, allemande et celles des pays du nord de la Méditerranée, en touchant à la fois aux origines, au rapport avec la littérature et à la longue survie du duel. Kiernan soutient que le duel était un réflexe de survie de la part de la noblesse face à une bourgeoisie en pleine ascension[7].

Certains historiens ont aussi étudié le duel d'honneur en explorant comment il s'intégrait aux codes de courtoisie et de civilité. C'est le cas de Markku Peltonen qui, dans son étude sur le duel anglais, démontre la grande relation qui existait entre le combat, la courtoisie et la politesse. Pour plusieurs penseurs de l'Angleterre moderne, le duel était considéré comme garant des bonnes manières et de civilité. L'historien conclut, et c'est la thèse qu'il défend tout au long de l'ouvrage, qu'au travers de la totalité de l'époque moderne, des écrits de William Thomas à ceux de Bernard Mandeville, les auteurs considéraient que la civilité était étroitement liée au duel. Plus particulièrement, ils croyaient que le duel était une manière efficace d'assurer le maintien de la civilité et de la politesse dans la société[8].

---

[7] Kiernan, *The Duel in European History,* 1988.

[8] Peltonen, *Duel in Early Modern England,* p. 303.

Finalement, Stuart Carroll examine et démontre de manière convaincante l'importance du duel dans le système de violence vindicatoire. Sa thèse est originale et à contre-courant historiographique. Plutôt que de restreindre et d'amoindrir les éclats de violence dans la société moderne, tel que l'argumentent Andrew, Billacois et Peltonen, il stipule que le duel s'insérait intégralement dans une tradition de violence vindicatoire telle que la *faide* (*feud*)[9]. Sous la plume de Carroll, le duel ressort non pas comme une substitution de la *faide*, mais bien comme sa continuité, son extrapolation. Les recherches de Nassiet sur la violence proposent une lecture similaire de la place du combat d'honneur dans la culture et dans la société de l'époque[10].

Comme nous l'avons mentionné, cette thèse se situe à l'intersection de l'incohérence historiographique de l'exception française du duel et d'une pénurie historiographique. Un conflit historiographique qui s'expliquerait, il nous semble, par un dialogue inefficace entre les historiens français et leurs homologues anglais. Examinons d'abord le premier de ces éléments, l'incompatibilité des discours historiens, avant de traiter du second, c'est-à-dire la pénurie historiographique.

La quasi-totalité des ouvrages sur le duel en France s'entend pour conclure que le duel est « une exception française » ou encore une « passion française »[11]. Ainsi, l'historien Jean-Noël Jeanneney a intitulé son ouvrage sur le duel en France de 1789-1914, *Le duel, une passion française.* L'historien François Billacois avance :

---

[9] Carroll souligne que la langue française n'a pas d'équivalent pour le mot *feud.* Plutôt que le mot *vendetta* qui a la signification de contre-vengeance à perpétuité, Nassiet préfère le mot français « faide » employé jusqu'au XIII[e] siècle. La faide se distingue aussi de la guerre parce qu'il s'agit d'un affrontement limité dans le temps et en nombre. Nassiet, *La violence*, p. 127-128. Pour une définition complète de *feud*, voir Carroll, *Blood and Violence*, p. 8-10

[10] Nassiet, *La violence*, voir surtout : p. 115-120 et 127-154.

[11] Muchembled, *Une histoire de la violence*, p. 258; p. 267.

« il nous faut donc conclure que dès le trois quarts du XVI[e] siècle, 'les seuls Français' – selon la formule d'un contemporain – 's'adonnent témérairement au duel', ou du moins s'y adonnent avec une ardeur qui n'a pas d'équivalent ailleurs » et que « le duel est un phénomène essentiellement français.[12] » Or, ce même historien maintient aussi qu'en « Angleterre comme en France, il y a progression du nombre des duels de 1580 à 1620. [...] La disparité n'éclate qu'avec la décennie 1610-1620 où la France prend nettement l'avantage.[13] »

Les ouvrages qui examinent le duel de façon plus générale ou à l'extérieur du contexte français révèlent qu'au contraire, le duel n'est guère une « exception française ». Un des éléments ayant nourri cette croyance historiographique est probablement la relative absence de recensement systématique des duels en Angleterre, comme ce fut le cas en France avec Billacois et Brioist. Il est donc difficile d'affirmer avec certitude le nombre de duels ayant eu lieu sur le sol anglais[14]. Il est néanmoins possible de démontrer qu'en Angleterre le duel partageait deux caractéristiques similaires avec son homologue continental français : longévité et importance socioculturelle.

Kiernan raconte notamment que, dans le Royaume-Uni des années 1810, le duel était encore très présent et qu'il y est demeuré jusqu'à la moitié du XIX[e] siècle[15]. Il démontre aussi qu'en 1683 la garnison anglaise de Tanger a connu de nombreux combats singuliers[16]. Le duel possédait une telle importance en Angleterre que

---

[12] Billacois. *Le duel dans la société française,* p. 81.

[13] Billacois. *Le duel dans la société française,* p. 53.

[14] La recherche impressionnante, mais fragmentaire, de Lawrence Stone, *The Crisis of the Aristocracy, 1558-1641*, Londres, Oxford University Press, 1965 demeure à ce jour l'autorité sur la question.

[15] Kiernan. *The Duel in European History,* p. 6-7.

[16] Kiernan. *The Duel in European History,* p. 58.

Edward, Lord Herbert of Cherbury (1583-1648), témoigne que « Every family of distinction [...] lost some promising cadet in the early years of the century by duelling.[17] »

De son côté, Markku Peltonen explique que la condamnation du duel atteint un paroxysme sous Jacques I^er^ qui a mené une offensive contre la pratique. Les duels persistent néanmoins jusqu'à la Révolution anglaise et même au-delà. Selon l'historien, il y aurait eu plus de querelles d'honneur au sein des forces royalistes, mais elles étaient quand même assez nombreuses chez les parlementaires pour obliger la promulgation d'un édit contre le duel par le régime cromwellien[18]. Laissons au major Ben Truman le mot de la fin pour démontrer que le duel n'est guère une « exception française », lui qui a commenté en 1884 qu'entre 1594-1715 « much precious blood was spilled in England, Scotland, and Ireland upon "field of honour" ».[19]

Ce n'est pas que les historiens français tels que Billacois errent lorsqu'il ils affirment que le duel anglais s'est avéré moins fréquent après la décennie 1620. Après tout, le fait est aussi signalé par le grand historien anglais Lawrence Stone[20]. Là où les historiens français sont dans l'erreur, c'est lorsqu'ils ignorent, ou ne tiennent pas compte, de la recrudescence de la pratique à partir de la deuxième moitié du XVII^e^ siècle. Le duel ne disparaît jamais des mœurs anglaises avant la deuxième

---

[17] Kiernan. *The Duel in European History,* p. 80; G.R. Waggoner. « *Timon of Athens* and the Jacobean Duel ». *Shakespeare Quarterly,* 16, 04 (automne 1965), p.304.

[18] Peltonen. *Duel in Early Modern England,* p. 303.

[19] Major Ben C. Truman, *The Field of Honor being A Complete and Comprehensive History of Duelling in All Countries: The Judicial Duel of Europe, the Private Duel of the Civilized World, and Specific Descriptions of All the Noted Hostile Meetings in Europe and America,* New York, Fords, Howard, & Hulbert, 1884.

[20] Stone. *The Crisis of Aristocracy,* p. 249-250.

moitié du XIX[e] siècle ni ne devient à aucun moment relégué au statut d'exception ou d'anecdote. Il survit et prospère sous la république cromwellienne au point où le protectorat doit promulguer un édit l'interdisant. Après l'expérience républicaine, le duel regagne en popularité en Angleterre alors que, de l'autre côté de la Manche, la pratique du duel perd un nombre considérable d'adeptes. Même si, au cours du XVI[e] siècle, l'Angleterre surpasse son voisin méridional dans sa lutte contre le duel, nous assistons à un renversement de la situation à partir de la deuxième moitié du XVII[e] siècle. D'après Kiernan, alors que la France matait le duel avec « orderly despotism », le combat d'honneur a connu un regain de popularité sous la Restauration[21].

La question se pose alors à savoir si ces fluctuations dans la fréquence du duel en Angleterre permettent d'étiqueter le duel comme étant une particularité française. Une part de la réponse à cette question se trouve peut-être dans le théâtre de l'époque. Alors même que le combat d'honneur est considéré comme une « exception française », la dramaturgie anglaise abonde en duels se déroulant à la fois sur la scène et s'intégrant dans le dialogue. L'incohérence de l'exception française est ici bien présente. Malgré le fait que le duel a aussi occupé une place de choix dans le théâtre français, sur les 145 pièces répertoriées par Bennetton et incorporant un duel dans leur récit ou y faisant allusion, seulement 18 pièces, en raison des règles de bienséances, représentent le combat sur la scène[22].

---

[21] Kiernan. *The Duel in European History,* p. 99; une affirmation qui se voit confirmée en quelque sorte par les propos que tient Barber sur l'honneur dans la littérature dramatique. Selon Barber, à partir de la deuxième moitié du siècle et même légèrement avant, l'honneur du duelliste recevait un support incontesté par les auteurs anglais. Voir : Charles Barber, *The Theme of Honour's Tongue. A Study of Social Attitudes in the English Drama from Shakespeare to Dryden*, Göteborgs, Acta Universitatis Gothoburgensis, 1985, p. 9-10.

[22] Bennetton avance que près de 145 pièces (entre 1593 et 1715) contiennent une allusion sous une forme quelconque au duel, ce qui équivaut à un peu moins du quart des pièces analysées par le

De surcroît, les historiens français, Billacois en tête, et à un degré moindre Muchembled, expliquent la faible présence du duel en Angleterre par l'importance qu'occupait le spectacle dans ce pays. Les combats d'animaux et un « théâtre de 'sang, de volupté et de mort' des élisabéthains [...] subliment en quelque sorte appétit de vengeance et attrait du sang en institutions cérémonielles.[23] » Les historiens français prétendent ainsi que le nombre de duels est inversement proportionnel aux nombres de représentations et mises en scène de violence. Donc, la France qui, elle, connaîtrait plus de duels que l'Angleterre possédait un théâtre qui ne « fait qu'une place mineure au thème de la vengeance : l'Angleterre, qui échappe à ces convulsions de la sensibilité sociale, voit jusque vers 1620 son théâtre dominé par le thème de la vengeance, par la *revenge tragedy.* [24]»

À l'inverse, Victor Kiernan voit l'influence du théâtre sous un angle très différent :

> « In general, drama and duelling flourished side by side; it is noteworthy, however, that authentic tragedy failed to take root in the Spanish or Italian theatre, but blossomed most of all in England and in a secondary degree, with more indebtedness to the Greeks, in France. It cannot be mere coincidence that France and England were becoming the chosen home of the duel, whereas in southern Europe, after a dashing start, it fell into the background.[25] »

Alors que les historiens français voient dans la montée du théâtre sanglant anglais une échappatoire à l'agressivité masculine insulaire, donc une diffusion de la violence par

---

chercheur : Norman Bennetton, *The Social Significance of the Duel in Seventeenth Century French Drama,* Baltimore, John Hopkins Press, 1983, p. 141-142.

[23] Billacois, Le duel dans la société française, p. 56.

[24] Billacois, Le duel dans la société française, p. 56.

[25] Kiernan, *The Duel in European history*, p. 66.

l'entremise du spectacle plutôt que par l'affrontement, Kiernan voit une corrélation entre la tragédie et le duel. Pour celui-ci, la grande présence de l'une encourage la grande présence de l'autre.

À ces incohérences de l'historiographie du duel s'ajoute une pénurie historiographique en ce qui a trait à la place occupée par le duel dans le théâtre. Bien que l'historiographie sur le duel soit considérable, force est d'admettre que celle relative à la question du combat d'honneur dans la dramaturgie anglaise est beaucoup moins étoffée. Mis à part Jennifer Low, qui s'intéresse à la place de la masculinité dans le duel dramaturgique, très peu d'historiens se sont intéressés à la représentation du duel dans la dramaturgie[26]. À vrai dire, l'historiographie sur la question est presque inexistante. La quasi-totalité des études portant sur le duel dans la littérature théâtrale est le fruit de chercheurs en études littéraires.

En dépit du fait que l'historiographie du duel est relativement riche, l'angle que nous proposons d'adopter demeure un terrain presque inexploré. Aucun chercheur n'a tenté de saisir la dramaturgie dans son ensemble. Les critiques littéraires et les historiens se sont surtout penchés sur le duel au sein de l'œuvre d'un seul dramaturge, tel que le fait Craig Horace qui examine la connaissance qu'avait William Shakespeare des manuels d'escrime[27]. Plus nombreux encore sont les chercheurs ayant examiné la place du duel au sein d'une seule pièce, ou encore à avoir employé le théâtre à titre de sources complémentaires dans le cadre d'une

---

[26] Jennifer Low, *Manhood and the Duel: Masculinity in Early Modern Drama and Culture*, Houndsmill, Palgrave-MacMillan, 2003.

[27] Horace S. Craig. « Duelling Scenes and Terms in Shakespeare's Plays » *Publications in English,* University of California, 9, 1, (1940), p. 1-27.

recherche plus générale ou d'études sur des sujets connexes tels que l'honneur et la masculinité[28].

En examinant le plus exhaustivement possible la dramaturgie insulaire, nous espérons réussir à cerner la position qu'un groupe socioculturel, défini par la profession de ses membres, adoptait par rapport au duel. Bien que les dramaturges forment un groupe bien précis appartenant à l'élite lettrée, ce groupe transcende les limites de classes sociales traditionnelles de la noblesse et de la bourgeoisie, dans le sens qu'il contient à la fois des aristocrates, des bourgeois et des fils d'artisans. Nous proposons donc d'observer les dramaturges non seulement à titre de producteurs littéraires, mais comme des acteurs historiques : les auteurs théâtraux sont des personnes qui écrivent et commentent, par l'entremise de la scène, les mœurs et coutumes de leur époque.

Sources et méthodologie

En raison de leur caractère littéraire, les historiens ont longtemps hésité à employer les pièces de théâtre autrement qu'à titre de document d'appoint permettant de soutenir leurs stipulations et leurs arguments. En ce sens, les ouvrages sur le duel ont majoritairement exploité les propos des auteurs de manuels de courtoisie, de maîtres d'escrime ou encore de sermons du clergé. Nous proposons donc une

[28] Au sein d'une seule pièce : Fredson Thayer Bower. « Middleton's Fair Quarrel and the Duelling Code ». *The Journal of English and Germanic Philology*, 36, (1937), p. 40-65; Jennifer A. Low. « Manhood and duelling: Enacting Masculinity in Hamlet ». *Centennial Review*. 43, 03, (1997), 501-512; G.R. Waggoner. « Timon of Athens and the Jacobean Duel », p. 303-311. Dans le cadre d'une recherche plus générale : Kiernan. *The Duel in European History*, 1988. Dans le cadre d'une étude sur un sujet connexe : Charles Barber, *The Idea of Honour in English Drama (1591-1700)*, Göteborgs, Acta Universitatis Gothoburgensis, 1957; Barber, *The Theme of Honour's Tongue*, 1985; Elizabeth A. Foyster. *Manhood in Early Modern England: Honour, Sex and Marriage*. Londres, Longman, 1999; Low. *Manhood and the duel*, 2003.

approche novatrice en plaçant la pièce de théâtre au cœur de notre analyse : la dramaturgie est la pièce maîtresse sur laquelle repose la présente thèse.

En ce qui a trait à notre corpus de sources, nous avons réussi à réunir un peu plus de 100 pièces anglaises abordant, d'une façon ou d'une autre, le duel pour la période s'étendant de l'ouverture des théâtres publics à Londres à leur fermeture par le protectorat puritain (Annexe A). Dans le but de former notre corpus, nous avons fouillé la dramaturgie, par l'entremise de dictionnaires littéraires, afin d'identifier les pièces dont les thématiques étaient propices à la mise en scène de duel (vengeance, rivalité amoureuse, question d'honneur, récit de héros classique, etc.). Nous avons donc consulté une série d'ouvrages soit : *The Annals of English Drama, 975-1700 : An Analytical Record of All Plays* d'Alfred Harbage, *The Oxford Chronology of English Literature* de Michael Cox et *British Drama, 1533-1642 : A Catalogue, volume I à VI* qui et le fruit de la collaboration de Martin Wiggins et de Catherine Richardson. De plus grâce à *Literature Online* (un site opéré en collaboration par Proquest et Chadwick-Healy), *Project Gutenberg* et *Archives.org*, nous avons fait des recherches au sein de volumineux recueils de textes intégraux à l'aide de mots clefs (*duel, combat, fight*) ainsi que de mots connexes (*draw, sword, rapier, challenge, vengeance, honour*). Certains articles traitant de la place du duel dans le théâtre ont aussi été mis à profit, particulièrement ceux de Maxwell Baldwin « The Attitude Toward the Duello in the Beaumont and Fletchers Plays », paru pour la première fois en 1939, et « The Attitude Toward the Duello in Later Jacobean Drama - A Postscript », publié en 1975[29].

---

[29] Alfred Harbage, *The Annals of English Drama, 975-1700: An Analytical Record of All Plays.* 3e édition, Londres, Routledge, 1989 [1964]; Michael Cox, *The Oxford Chronology of English Literature.* Oxford, Oxford University Press, 2002 ; Martin Wiggins, Catherine Richardson, *British Drama, 1533-1642 : A Catalogue*, volume 1 à 6, Oxford, Oxford University Press, 2011-2015; Baldwin Maxwell, « The Attitude Toward the Duello in the Beaumont and Fletchers Plays » dans Maxwell (éd.) *Studies*

Bien que le théâtre anglais atteint sa maturité, son âge d'or, sous la reine Élisabeth, il ne le fera qu'à partir de la deuxième moitié du règne de celle-ci. Ceci se reflète conséquemment dans nos sources qui sont sporadiques pour la période précédant 1590. Nous avons tout de même réussi à identifier quatre textes dramaturgiques pertinents. À partir de 1590, la production littéraire étant beaucoup plus soutenue, nous avons réussi à trouver 17 pièces pertinentes, dont plusieurs qui proviennent du grand maître du théâtre anglais, William Shakespeare. Outre Shakespeare, nous avons aussi des pièces anonymes ou d'auteurs moins connus tels que Robert Greene.

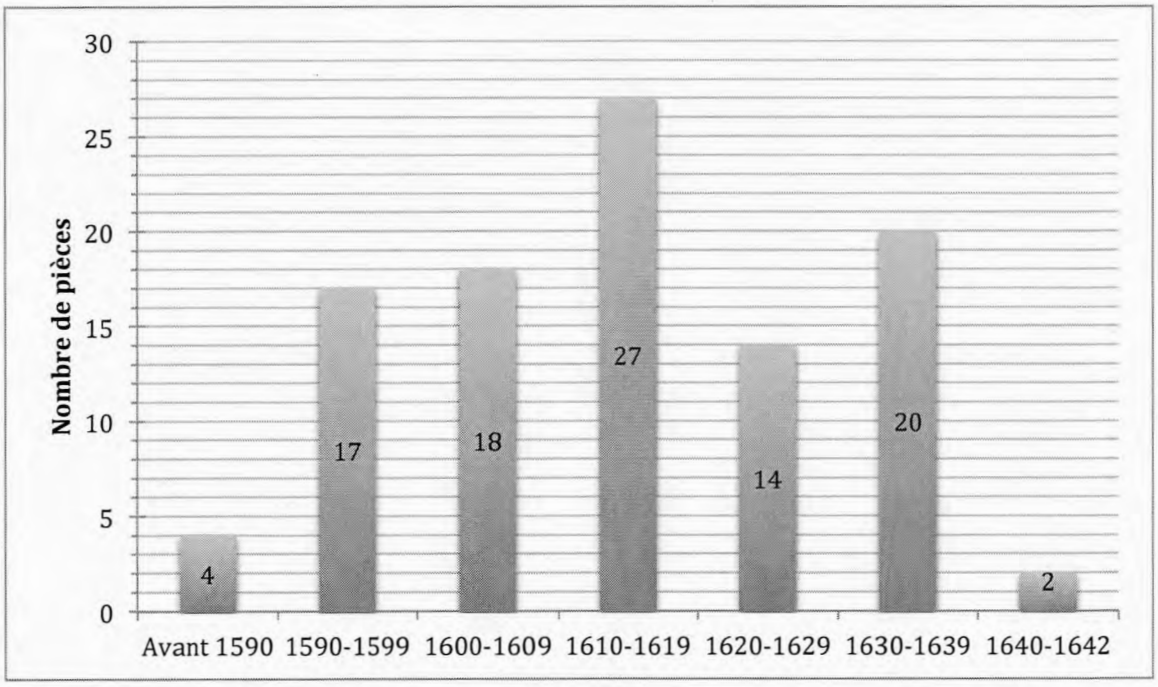


Figure 0.1 : Corpus dramatique

---

in Beaumont, Fletcher and Massinger, University of North Carolina Press, 1966 [1939]; Maxwell, dans « The Attitude Toward the Duello in Later Jacobean Drama - A Postscript », *Philological Quarterly,* 54,01, (1975), p. 104-116.

En ce qui concerne la décennie allant de 1600 à 1609, nous avons retenu 19 pièces qui présentent, mentionnent ou discutent des duels. Parmi les auteurs de ces pièces, les noms de George Chapman et de Ben Jonson sont prédominants. Nous y voyons aussi les noms de dramaturges qui seront présents au cours des prochaines décennies tels que Marston et Dekker.

La décennie 1610 fut celle qui a procuré le plus de sources à notre recherche. En fouillant les dictionnaires littéraires pour cette période, nous avons retenu 27 pièces. Chapman et Jonson s'effacent peu à peu du monde théâtral pour laisser place aux prolifiques Francis Beaumont et John Fletcher dont nous avons retenu dix pièces qu'ils ont composés seuls, ensemble ou en collaboration avec divers autres dramaturges. Parmi les pièces les plus à propos, nous retrouvons la composition de Fletcher, *The Little French Lawyer* (1619), et celle qui est issue de la collaboration de Middleton et de Rowley intitulée *A Fair Quarrel* (1616).

De même, nous avons réussi à cibler un total de quatorze pièces pour la décennie 1620. Pour ces années, Fletcher demeure toujours un auteur important, mais nous voyons aussi apparaître les auteurs qui marqueront les trente à quarante prochaines années, soit Davenant et Massinger. Au cours des années trente, le nombre de sources connaît un nouveau sommet, puisque nous avons recensé 20 textes dramaturgiques. À partir de 1634, c'est le nom de Davenant qui revient le plus fréquemment avec cinq pièces de théâtre.

Du début de la décennie 1640 jusqu'à la fermeture des théâtres en 1642 par le Long Parlement, nous avons retenu deux textes de théâtre. C'est ainsi que se clôt notre cadre temporel.

Résumons brièvement. D'abord, le corpus de sources dramaturgiques du royaume insulaire que nous avons réussi à rassembler est marqué par un nombre moins élevé de sources dans les premières décennies de notre période d'étude. Une

faiblesse qui s'explique en grande partie par le fait que le monde théâtral n'avait pas encore atteint la maturité. Graduellement, cette pénurie sera comblée avec l'arrivée des années 1590 et de « l'âge d'or » du théâtre. Il importe de souligner que la variation dans le nombre de pièces contenant des duels découle principalement du fait que le nombre de pièces écrites et préservées dans les premières décennies de la période étudiée est inférieure à celui des décennies subséquentes. Ainsi, la variation numérique ne se traduit pas nécessairement en une transformation en ce qui a trait à la représentation du combat singulier. L'une des ambitions de la présente thèse est de démontrer que la représentation qui en est faite, les concepts et les idées qui lui sont associés, demeureront essentiellement inchangés.

Par son ampleur, notre corpus de sources nous distingue à lui seul des recherches précédentes sur le sujet. Comme mentionné précédemment, la majorité des ouvrages sur le duel dans la dramaturgie ne se concentre que sur l'œuvre d'un seul dramaturge ou encore sur la présence du combat d'honneur au sein d'une seule pièce. C'est dans ce contexte que nous avons tenté de dresser un portrait plus représentatif, quoiqu'il demeurera toujours imparfait en raison de l'immensité de la production dramaturgique anglaise, du duel dans le théâtre, en exploitant un corpus documentaire de plus de cent pièces.

La méthodologie employée pour analyser cette dramaturgie est de prime abord une analyse qualitative et textuelle des pièces. Il est premièrement question de répertorier toutes les allusions au duel dans le corpus dramaturgique, puis de déterminer les causes et les conséquences du duel, les opinions des personnages et la position des dramaturges sur la question[30]. La recherche s'efforce de mettre en

---

[30] La position des dramaturges à cet égard sera déterminée par une pondération de plusieurs éléments dont l'impression générale que la pièce laisse du duel, d'un examen du rôle du duel dans l'intrigue,

lumière divers aspects du duel dramatique, dont le type de duel et les causes du combat, selon les cinq angles d'analyse préalablement établis.

La place accordée aux spectateurs dans l'analyse importe aussi puisqu'en tant que récepteur des propos des dramaturges, l'opinion que se faisaient les spectateurs du duel était influencée et altérée par la façon dont le théâtre le représentait. Dewald soutient que le théâtre était fortement dépendant de l'opinion publique. Les dramaturges se conformaient donc aux attentes du public, faute de quoi un public mécontent menacerait la viabilité d'une pièce[31]. De même, Martin Wiggins considère que l'auditoire formait l'un des déterminants les plus importants du contenu des pièces. Selon lui, c'est l'auditoire qui « calls the tune » et donc détermine le succès d'une pièce. De son côté, Kiernan explique que l'homme, par sa nature, est un être imitatif et que le théâtre pouvait agir sur lui comme une école du modèle comportemental exigé par la société, particulièrement pour les gens qui aspiraient à gravir les échelons de la hiérarchie sociale.[32]

Les prédécesseurs et contemporains de Shakespeare considéraient donc que le théâtre avait la faculté d'influencer la façon dont les personnes formant l'auditoire appréhendaient les questions morales, religieuses et politiques. C'est notamment pour cette raison qu'Henri VIII employa la dramaturgie de John Bale à titre de propagande justifiant son schisme avec l'Église catholique[33]. Le monarque anglais su reconnaître

---

ainsi que d'une analyse des discours des protagonistes et des antagonistes à l'endroit du combat d'honneur.

[31] Jonathan Dewald, *Aristocratic Experience and the Origin of Modern Culture: France 1570-1715,* Berkeley, University of California Press, 1993, p. 38, 75.

[32] Kiernan, *The Duel in European History,* p. 10.

[33] Voir notamment: Carole Levin, *Propaganda in the English Reformation: Heroic and Vilainous Image of King John,* Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1988, qui examine l'utilisation de la pièce *King Johan* de Bale pour diffuser la théologie protestante. Voir aussi Paul Whitfield White, *Theatre*

que le théâtre était un moyen efficace, et divertissant, de communiquer l'idéologie protestante aux masses[34]. L'influence du théâtre sur la population est aussi notée par les puritains tels que Stephen Gosson et Phillip Stubbe qui la voient d'un mauvais œil[35].

En ce sens, en plus d'étudier les conceptions qu'avaient les dramaturges du duel, notre recherche met aussi en évidence les représentations du duel auxquelles le public était confronté et qui contribuèrent possiblement à la formation de l'opinion qu'il avait du combat d'honneur.

Les réflexions pionnières de Greenblatt et de Montrose qui ont engendré le *New Historicism* rétablissaient la relation entre l'histoire et la littérature. Instauré durant les années 1980, le *New Historicism* considère que la « boundary between "literary and non-literary texts" is a false one; that neither "imaginative" nor "archival" (historical) discourse "give access to unchanging truth [...]" ».[36] C'est surtout du point de vue du traitement des sources que notre recherche s'inspire du *New Historicism*, du moins tel qu'adapté par les historiens afin de répondre aux préoccupations qui leur sont propres. Ainsi, l'une des réflexions du *New Historicism* est que « a literary text is simply one of many kind of texts - religious, philosophical,

---

and Reformation: Protestantism, Patronage and Playing in Tudor England, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

[34] White, *Theatre and Reformation*, p. 14-15; Paul Whitfield White, « Patronage, Protestantism, and Stage Propaganda in Early Elizabethan England ». *The Yearbook of English Studies*, 21, (1991); Paul Whitfield White. « Theatre and Religious Culture », p. 135 dans John Cox, David Scott Kastan (éd.), *A New History of Early English Drama*, New York, Columbia University Press, 1997, p. 135.

[35]Stephen Gosson, *Playes Confuted in Fiue Actions*, Londres, Thomas Gosson, 1582, (The 2 Action), [en ligne], http://www.literature.proquest.com; Phillip Stubbes, *The Anatomy of Abuses*, dans Frederick J. Furnivall (éd.), *Phillip Stubbes's* Anatomy if the Abuses in England *in Shakespeare's Youth,* Partie 1, Londres, N. Trünber & Co, 1877, p. 143.

[36] Ross Murfin, « new historicism », *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*, Boston, Bedford Books, 1997, p. 239.

legal [...] all which are formed by the particular conditions of a time and space ». Dans la traduction et l'appropriation que les historiens ont faites de ces théories, nous assistons à une plus grande valorisation de la littérature comme source historique et, inversément, à une plus grande place à histoire dans l'analyse littérataire[37]. Comme l'explique l'historienne du genre Elizabeth Foyster :

> « According to new historicists, all written documents of the past are 'texts' which can only be read subjectively. The difference between 'factual' history and 'fictional' literature breaks down so that the court deposition and the fictional story simply become different forms of narrative discourse, each structured by literary conventions. Works of literature can be seen as historical events which had a material existence, and in performance were reproduced in institutions such as theatre [...] rather than relegate fictional literature as background information, or as optional extra in a study of the past, it should, along with other written sources be at the forefront of our thinking.[38]»

Ainsi, le théâtre se présente à l'historien comme une source historique légitime et sous-exploitée, dans laquelle il est possible de dégager des informations sur une multitude d'éléments tels que l'honneur et la vengeance. Il est dorénavant possible de considérer le théâtre comme une source principale et non comme une source complémentaire. Bien que Marc Bloch commentait déjà dans *Apologie pour l'Histoire* (1941) que « la diversité des témoignages historiques est presque infinie. Tout ce que l'homme dit ou écrit, tout ce qu'il fabrique, tout ce qu'il touche peut et

---

[37] M.H. Abraham, « New Historicism », *A Glossary of Literary Terms*, Toronto, Thomson Nelson, 2005, p. 192.

[38] Foyster, *Manhood in Early Modern England*, p. 14-15. Nous ne proposons guère que la seule « réalité » historique accessible soit celle du langage et du discours. Au contraire, nous proposons plutôt d'examiner un aspect différent d'une coutume qui avait sa matérialité propre. En se tournant vers les pièces de théâtre, c'est l'image qui était reproduite, la conception qu'avaient les dramaturges du combat singulier et des représentations auxquelles les spectateurs étaient confrontés. Cet examen de la représentation ne nie pas la pertinence d'un ouvrage tel que celui de Carroll, *Blood and Violence*, où le vécu de l'affrontement est à l'avant-plan.

doit renseigner sur lui », peu d'historiens ont songé à voir l'histoire du duel par l'entremise d'un Christopher Marlowe ou d'un William Davenant[39].

Qu'est-il possible de faire ressortir des pièces de théâtre? À ce sujet, nous travaillons à partir de l'observation de Gustave Lanson, qui ne voyait pas dans la littérature un miroir de la société, mais un produit qui en découle et qui en est, jusqu'à un certain point, représentatif. Selon lui, « la littérature, souvent, est complémentaire de la société : elle exprime [...] les regrets, les rêves, les aspirations » pour ne pas dire ses peurs, ses inquiétudes et ses tabous[40]. Ainsi, Foyster reprend des termes similaires en affirmant que la littérature offre des indices quant aux différentes présomptions, croyances et attitudes d'une époque passée[41]. Dewald pousse la réflexion un peu plus loin lorsqu'il discute de la dramaturgie française, en expliquant que « I make no claim that the literary sources I have used accurately mirrored daily life, though I believe that they often show us what contemporaries *believed to be possible and plausible* in daily life.[42]» Dans la même veine, bien que traitant des lettres de rémission française, la grande seiziémiste Natalie Zemon Davis apporte une réflexion fort prégnante. Selon celle-ci, l' « artifice of fiction » n'équivaut pas nécessairement à la falsification. Au contraire, la fiction nous laisse entrevoir la vraisemblance et la vérité morale[43]. De

---

[39] Marc Bloch, *Apologie pour l'Histoire ou Métier d'historien*, Chicoutimi, UQAC, [en ligne], http://classiques.uqac.ca/classiques/bloch_marc/apologie_histoire/apologie_histoire.html, p. 40.

[40] Jean Rohou, *Histoire littéraire: objets et méthodes*, Paris, Éditions Nathan, p. 12.

[41] Foyster, *Manhood and Early Modern England,* p. 15.

[42] Dewald, *Aristocratic Experience,* p. 10 (C'est nous qui soulignons.)

[43] Natalie Zemon Davis, *Fiction in the Archives. Pardon Tales and their Tellers in Sixteenth-Century France,* Stanford, Stanford University Press, 1987, p. 4. De même, Nassiet, en relation avec l'analyse des lettres de rémission, traite la relation entre fiction et réalité de façon similaire. L'historien de la violence commente que « si le récit des crimes était mensonger [fictif], il devait néanmoins être vraisemblable, ce qui permet d'observer sinon le crime dans sa particularité, du moins les normes de comportement qui avaient cours dans cette société », une affirmation qui, nous croyons, s'applique pour la représentation du duel dans le théâtre. Nassiet, *La violence,* p. 20.

surcroît, elle démontre dans son chapitre « Angry Men and Self-Defense » que des auteurs tels que Boaistuau, Marguerite de Navarre et Shakespeare modèlent leurs récits afin de se conformer à la réalité culturelle et légale de leur société respective[44]. C'est donc cette vraisemblance que nous nous efforçons de faire ressortir de notre analyse du théâtre, ou plus précisément, ce que les dramaturges considéraient comme étant vraisemblable : les attitudes et comportements jugés acceptables ou condamnables par les auteurs et par le public qui assistait au spectacle dramaturgique.

L'avantage le plus important du théâtre comme source a été énoncé à deux occasions par Barber. En 1957, il justifie l'utilisation du théâtre comme source pour étudier le concept d'honneur, par le fait qu' « it gives us a large number of specific situations where we can see what honour actually meant in practice.[45] » De même, en 1985, dans *The Theme of Honour's Tongue*, il commente les limites des traités de civilité et des manuels sur le duel. Barber explique que de tels textes « are often more concerned to show what people ought to consider honourable rather than what they actually do consider so »[46]. Or, comme l'explique Barber, la dramaturgie permet de voir le concept d'honneur dans des contextes spécifiques. Par l'entremise du théâtre, il est possible de voir les pratiques et les actions qui étaient perçues comme honorables ou déshonorables dans diverses situations, tandis que les traités de courtoisie s'en tenaient plus souvent à des généralisations peu éclairantes[47]. De ce fait, la dramaturgie offre à l'historien la possibilité d'étudier une pratique dans son contexte. Nous sommes ainsi confrontés à une mise en contexte des actions et des gestes qui est absente des sources plus traditionnelles que sont les traités et les

---

[44] Voir plus précisément : Davis, *Fiction in the Archives*, p. 70-76.

[45] Barber, *Idea of Honour*, p. 15.

[46] Barber. *The Theme of Honour's Tongue*, p. 10.

[47] Barber. *The Theme of Honour's Tongue*, p. 10.

manuels. La contextualisation permet également d'étudier les réactions, les gestes et les opinions des personnages. Jennifer Low en discutant de la relation entre le théâtre et le duel explique qu'en contextualisant le combat d'honneur, la dramaturgie n'informe pas uniquement sur le rituel entourant l'affrontement, mais aussi sur la signification culturelle qu'il revêtait[48]. En somme, l'avantage réside dans le fait que les fictions « ont toujours l'avantage de conserver des propos circonstanciés du passé »[49].

Étroitement lié à l'avantage de la contextualisation des gestes est celui de la profondeur humaine, psychologique et émotionnelle des personnages. Le théâtre et la littérature en général offrent au lecteur un accès privilégié à la vie du personnage. Le spectateur est en contact direct avec les motivations et ambitions des personnages. Il est aussi témoin des déchirements internes de ceux-ci, ce qui donne à l'historien une fenêtre sur le vécu de l'époque étudiée et sur la façon dont les individus envisageaient certaines situations, ce que plusieurs sources dites plus traditionnelles n'arrivent qu'à esquisser. Cet aspect du théâtre permet de tirer des conclusions sur une multitude de sujets à caractère culturel, social, politique, religieux et idéologique, et dans le cas qui nous occupe, sur la conception qu'avait l'auteur du duel.

À ce sujet, Serge Doubrovsky prévient du danger de faire une corrélation trop grande entre les réflexions, émotions et activités des personnages et ceux de l'auteur. Il souligne que « [l]es "complexes" du héros cornélien ne sont nullement ceux de Corneille »[50]. Aussi véridique que soit cette affirmation, il ne faut pas négliger le fait

---

[48] Jennifer Low, *The Rhetoric of Duelling: Power, Speech, and Socialized Violence in Renaissance Drama*, Thèse de Ph. D., Université de Virginie, Department of English, (1996), p. 4.

[49] P. Pelckmans. « Littérature et histoire des mentalités », dans Maurice Delcroix (dir.) *Introduction aux études littéraires*, Paris, Duclot, p. 20.

[50] Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963, p. 21.

que les complexes mis en place par Corneille reflètent, du moins en partie, les préoccupations et les conflits de valeurs du dramaturge, ou à tout le moins, ceux de sa société.

L'analyse qualitative proposée requiert un vaste travail de contextualisation. L'examen de la dramaturgie doit donc tenir compte de quatre éléments : le contexte historique, le contexte de production, l'auteur et l'auditoire. C'est pour cette raison que le chapitre premier de cette thèse survole l'histoire du théâtre londonien dans le but de mettre en lumière son importance au sein de la société anglaise moderne. Loin d'être un simple lieu de divertissement, la scène était un lieu de rassemblement exceptionnel réussissant à réunir en un même endroit des milliers d'individus. À tort ou à raison, certains contemporains lui attribuaient la pernicieuse capacité d'influencer le comportement et l'opinion publique[51]. Ce premier chapitre permet de bien camper la thèse dans le contexte de la scène londonienne qui est au cœur de l'analyse.

Le second chapitre se veut une interrogation quantitative du corpus documentaire. Analysant le vocabulaire employé afin d'évoquer le duel, les caractéristiques matérielles, telles que l'armement, le nombre de combattants, la répartition géographique des affrontements et l'origine sociodémographique des combattants, cette première section de la thèse s'efforce de cerner les éléments récurrents de la représentation que font les dramaturges du duel et des duellistes.

Le troisième chapitre examine la question du duel dans la dramaturgie, par l'entremise de sa relation avec l'honneur. Qualités estimables, normes

---

[51] Johanna Procter, Martin Butler (éd.), *The Selected Plays of Ben Jonson*, Tome 1, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. vii; Ian Donaldson, *Ben Jonson: A Life*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 95-97.

comportementales et réputation, l'honneur était prisé au-delà de tout, même la vie. Dans cette société où l'honneur prime, les dramaturges n'hésitent guère à célébrer le jeune homme prêt à se sacrifier afin de laver une tache à son honneur avec le sang de son offenseur. Inversement, le poltron, le couard, celui qui est incapable de se défendre au combat, ce joyau de la vie est coup sur coup la cible de moqueries des dramaturges.

À l'époque moderne, les notions de vengeance et de justice étaient étroitement liées. Ainsi, dans le quatrième chapitre, nous examinons la position des dramaturges quant à l'utilisation du duel comme outil de vengeance tout en abordant des questionnements plus larges tels que la place du duel dans le système de violence vindicatoire et l'opinion anglaise à l'endroit de la justice individuelle.

Le chapitre cinq explore la représentation que font les dramaturges du duel en tant que manifestation d'un sentiment amoureux. Dangereux, l'amour menace la rationalité de l'homme et brouille son jugement. Conséquemment, les dramaturges présentent de façon fort ambivalente les duels amoureux ; parfois preuve incontestable d'amour, le duel pour l'attention d'une jolie demoiselle est souvent associé à une perte de contrôle d'un individu sur ses émotions.

Finalement, le dernier chapitre examine la relation en apparence paradoxale entre le duel, socialement accepté, et le discours officiel qui cherche à le supprimer. Fortement dénoncé par les figures en position d'autorité, le combat singulier continue d'être somme toute légitime aux yeux de la population, un fait qui est accentué par la relative impunité des duellistes théâtraux. Les duels, sous la plume de nombreux dramaturges, conservent des affinités avec la justice et sont fréquemment présentés comme un moyen de redresser et de punir un tort.

Lorsque nous interrogeons les sources, il devient clair que le duel, dans l'image qui était représentée sur la scène, occupait une place ambiguë entre

l'acceptation, voire l'approbation, sociétale et un discours officiel le qualifiant de comportement illégal. Dans la représentation qu'en font les dramaturges, la justification du duel ou sa condamnation dépend principalement du contexte dans lequel il se produit. Pour cause d'honneur, de vengeance et de justice, le duel est généralement dépeint sous un angle favorable. Les dramaturges sont considérablement plus ambivalents lorsqu'il est question de motivation amoureuse et passionnelle. Preuve d'honneur et de caractère, le duelliste est célébré tandis que le non-combattant se voit ridiculisé pour son inaction. Aucunement le lieu d'une approbation ou d'une condamnation catégorique du duel de la part des auteurs, la dramaturgie soulève qu'illégalité n'est pas nécessairement synonyme de condamnable dans cette société prisant l'honneur et la martialité.

Puisque l'objectif premier de la présente recherche est de jauger l'attitude des dramaturges à l'endroit du duel, il nous faut obligatoirement travailler à partir des traces qu'ils ont laissées. Dans la majorité des cas, tout ce qu'ils ont légué à la postérité, ce sont leurs pièces.

Notre recherche, d'un point de vue méthodologique, s'appuie donc sur la notion de « propos circonstanciés du passé »[52]. Devant la tendance à marginaliser le contexte historique de l'étude d'une source littéraire et à éviter les sources dramaturgiques dans une étude historique, nous exploitons le théâtre dans notre thèse en histoire. Principalement qualitative et textuelle, avec une composante quantitative, notre méthodologie consiste à cerner les références et allusions au duel, à comprendre l'atmosphère qui les entoure, leur mise en scène et leur rôle dans la pièce dans l'espoir de brosser un portrait de l'opinion que se faisaient les dramaturges sur le combat d'honneur. Étant une recherche s'appuyant sur la fiction, nous tentons,

---

[52] Expression de Pelckman, voir : Pelckmans. « Littérature et historie des mentalités », p. 20.

comme Davis l'a fait avant nous pour les lettres de rémission, de comprendre comment la violence était perçue dans la société. Nous cherchons à comprendre comment les dramaturges justifiaient la « malice » qui est inhérente à la violence et à l'action de tuer[53], comment ils légitimaient ou remettaient en question l'usage de la violence et la notion de justice privée. Se voulant une étude de la représentation du duel dans la dramaturgie anglaise de la fin du XVI[e] siècle et de la première moitié du XVII[e] siècle, notre thèse s'efforce d'enrichir l'historiographie existante.

---

[53] Davis, *Fiction in the Archives*, p. 4.

CHAPITRE I

HISTOIRE DU THÉÂTRE[1]

Faire l'histoire de la représentation du duel dans le théâtre, de l'opinion que les dramaturges se faisaient de celui-ci et des différentes « images » du combat singulier auxquels les spectateurs étaient exposés, si c'est d'abord faire l'histoire d'une pratique, c'est aussi celle d'une institution : le théâtre. C'est l'histoire d'une culture, d'un médium de communication et d'une importante évolution. Pour nombre de contemporains d'Élisabeth ainsi que pour plusieurs historiens du théâtre, la scène était plus qu'un simple lieu de divertissement. Il s'agissait d'un lieu de discussion de questions politiques, religieuses et culturelles, d'un lieu où les opinions étaient exprimées et d'un lieu où les opinions étaient formées. Le théâtre était perçu comme un moyen de communication, craint par certains, exploité par d'autres. Tous les contemporains d'Élisabeth s'entendaient pour dire que le théâtre avait le pouvoir

---

[1] Ce chapitre s'inspire en partie du chapitre « Le théâtre élisabéthain » de notre mémoire de maîtrise : Alain Jr Plamondon, *La dramaturgie élisabéthaine, une fenêtre sur l'influence de la Saint-Barthélemy en Angleterre*, Thèse M.A., École des études supérieures, Université Laurentienne, 2013.

d'influencer l'auditoire, que les propos tenus sur les planches pouvaient influencer la conception qu'avaient les spectateurs du monde qui les entourait. Pour comprendre et cerner l'histoire du duel sur la scène, il faut d'abord connaître l'état du théâtre à la fin des XVI^{e} et XVII^{e} siècles.

Dans son plaidoyer pour l'histoire des représentations, pour une analyse interdisciplinaire exploitant la critique textuelle et l'histoire du livre, Roger Chartier revendique une méthodologie qui prend en considération la façon dont un texte rejoint son « lecteur » ainsi que les divers lecteurs qui sont mis en contact avec le texte. Le théâtre est particulier dans la mesure où il s'agit d'un texte écrit, mais très rarement lu. Bien que la pièce de théâtre parvienne à l'historien sous la forme du *playbook,* la grande majorité des Londoniens de l'ère de Shakespeare et d'Élisabeth entretenait une relation visuelle et orale avec le texte. L'accent, plutôt qu'être placé sur une « compétence de lecture » ou sur les normes qui gouvernent la lecture dans les différents milieux de l'Angleterre moderne, se doit, dans le cadre de notre recherche, d'être placé sur le théâtre en tant qu'écriture et qu'institution[2].

C'est dans ce contexte que le présent chapitre propose d'examiner différents aspects de l'histoire de la dramaturgie anglaise, d'abord pour comprendre la relation entre le spectateur et le texte, mais aussi pour démontrer que le théâtre avait la capacité d'influencer l'opinion publique. Dans un premier temps, il sera question du pouvoir, réel ou imaginé, qu'exerçait le théâtre sur l'auditoire. Dans un deuxième temps, nous explorerons certaines caractéristiques, telles que la dimension des auditoires, la composition sociale de ceux-ci et l'accessibilité de ce divertissement,

---

[2] Roger Chartier, « Le monde comme représentation », *Annales. Économie, Sociétés, Civilisations,* 44, 6, (1989), p. 1509-1510.

qui accordaient au théâtre cette capacité de rejoindre une partie non négligeable de la population londonienne.

1.1 Le pouvoir du théâtre : le vice et la rébellion

Très tôt dans l'histoire du théâtre anglais, la dramaturgie s'est vu donner comme mission d'instruire et, par conséquent, d'influencer la population. Entre l'écriture de la première pièce de théâtre en Angleterre au X^e^ siècle, *Visitatio Sepulchri – or Quem Quaeritis,* et la fin de l'époque shakespearienne, pas moins de 2 000 pièces seront jouées dans les diverses églises du royaume[3]. Dans l'ensemble, ces pièces étaient des *mystery plays,* des *miracles plays* ou des *morality.* Tous ces genres avaient pour objectif d'instruire le Chrétien sur la juste voie à suivre. Tandis que les pièces sur les mystères et les miracles racontent des bribes de la vie du Christ ou des saints, la moralité met en scène un combat entre les vices et les vertus, entre le bien et le mal. Il était donc accepté, aux origines mêmes du théâtre, que la scène avait une fonction didactique, servant d'accompagnement à la vie du croyant.

Le théâtre, à l'ère élisabéthaine, découle en réalité d'une longue tradition de dramaturgie de propagande et d'instruction religieuse qui atteint son paroxysme sous Henri VIII. Rappelons qu'au cours des années 1530, le monarque anglais et son conseiller, Thomas Cromwell, déclenchèrent un processus d'émancipation de l'Église anglaise de l'autorité vaticane. En 1534, l'acte de suprématie concrétisa le schisme d'avec l'Église catholique, faisant d'Henri VIII le chef spirituel et temporel de l'Angleterre. La monarchie anglaise fut alors confrontée à la nécessité et à la

---

[3] John W. Wasson, « The English Church as Theatrical Space », dans John Cox et David Scott Kastan, *A New History of Early English Drama*, New York, Columbia University Press, 1997, p. 26.

difficulté de répandre les bien-fondés de la rupture avec Rome à une population largement catholique.

C'est à ce moment que Thomas Cromwell et, à un degré moindre, les autres conseillers royaux, mirent sur pied une campagne de propagande afin de rallier la population à la Réforme[4]. Parmi les différentes stratégies mises en place par le gouvernement se trouve l'initiative de commanditer l'écriture et la mise en scène de pièces de théâtre diabolisant Rome et la religion catholique, légitimant par le fait même le schisme henricien. Selon Paul Whitfield White, l'intérêt de cette campagne dérivait du fait que Cromwell avait su reconnaître tout le potentiel du théâtre comme instrument de propagande politico-religieuse. Alors que l'ensemble de la population anglaise demeurait largement analphabète, « especially in those outlying regions where Catholicism was most firmly entrenched », les pièces de théâtre avaient l'avantage de communiquer par des moyens visuels, efficaces et divertissants, l'idéologie royale en matière de religion[5]. En recourant, entre autres, à des nobles protestants, la Couronne subventionna la composition de pièces de propagande protestante. L'une des têtes d'affiche de cette campagne fut l'ancien carmélite John Bale et ses virulentes pièces anti-catholiques. Ainsi, le génie de Cromwell résidait dans la reconnaissance que les textes dramatiques protestants, tels que *King Johan*

---

[4] Philip M. Taylor, *Munition of the Mind: A History of Propaganda from the Ancient World to the Present Era,* Manchester, Manchester University Press, 2003, p. 102; Paul Whitfield White, « Patronage, Protestantism, and Stage Propaganda in Early Elizabethan England », *The Yearbook of English Studies,* 21, (1991), p. 41; Carole Levin, *Propaganda in the English Reformation: Heroic and Villainous Image of King John,* Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1988, p. 3.

[5] Paul Whitfield White, *Theatre and Reformation: Protestantism, Patronage and Playing in Tudor England,* Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 14-15; White, « Patronage, Protestantism, and Stage Propaganda in Early Elizabethan England », p. 41; White, « Theatre and Religious Culture », dans Cox, Kastan (éd.), *A New History of Early English Drama,* p. 135.

(1536) de Bale, avaient un potentiel propagandiste et l'habilité d'influencer l'opinion des spectateurs[6].

Bien que, sous Élisabeth I, les dramaturges vont en grande partie s'émanciper de cette nécessité de produire des pièces protestantes, il n'en demeure pas moins que la population contemporaine continuait de croire en la capacité du théâtre de modeler les attitudes et les opinions des gens qui le regardaient. Rappelons, à titre d'exemple, les auteurs puritains Stephen Gosson et Philip Stubbes qui considéraient, dans *Plays Confuted in Five Actions* (1582) et *The Anatomy of Abuses* (1583), que l'« argument of Tragedies is wrath, cruelty, incest, injurie, murther eyther violent by sworde, or voluntary by poyson », et qu'il n'y avait rien de bon qui pouvait sortir de la mise en scène de tels vices[7]. Le mouvement puritain s'opposa farouchement au théâtre, en raison des conséquences que la représentation sur les planches du « mauvais exemple » pouvait avoir sur la population. Par conséquent, les auteurs puritains luttèrent durant tout le règne d'Élisabeth, de Jacques et de Charles afin d'interdire le théâtre en Angleterre[8].

---

[6] Rainer Pineas, *Tudor and Early Stuart Anti-Catholic Drama,* Le Havre, Nieuwkoop B. De Graaf, 1972, p. 5.

[7] Stephen Gosson, *Playes Confuted in Fiue Actions*, Londres, Thomas Gosson, 1582, (The 2 Action), [en ligne], http://www.literature.proquest.com; Phillip Stubbes, *The Anatomy of Abuses*, dans Frederick J. Furnivall (éd.), *Phillip Stubbes's* Anatomy of the Abuses in England *in Shakespeare's Youth,* Partie 1, Londres, N. Trünber & Co, 1877, p. 143.

La critique des puritains s'adresse à une tendance paneuropéenne à mettre le vice en scène. Pensons en particulier aux histoires tragiques qui se développent en Italie et en France à la même époque, sous la plume d'auteurs tels que Boaistuau, Belleforest et Camus. Ces histoires tragiques justifiaient cependant leur mise en scène du vice par une vocation didactique : « Le spectacle du vice, parce qu'il effraie, est plus profitable que celui de la vertu ». Thierry Pech, *Conter le Crime. Droit et littérature sous la Contre-Réforme: Les histoires tragiques (1559-1644)*. Paris, Honoré Champion éditeur, 2000, p. 85.

[8] La croyance puritaine que le théâtre menait à la décadence, à la tentation et au vice est admirablement démontrée dans l'article Edmund S. Morgan, « Puritan Hostility to the Theatre », *Proceedings of the American Philosophical Society,* 110, 05, (1966), p. 340-347.

E.K. Chamber répertoria pas moins de quinze traités ou pamphlets anti-théâtraux entre l'ouverture du Red Lion en 1567 et l'écriture, en 1582, de la très notoire diatribe de Gosson contre la scène. Le débat était tellement vif que Gosson publia trois textes, en autant d'années, mettant en lumière les mauvaises influences du théâtre sur la population. La croisade puritaine contre le théâtre se poursuivit après la publication des textes de Gosson. En 1583, un prêcheur puritain, John Field, père de l'acteur et dramaturge Nathan Field, publia son *A godly exhortation, by occasion of the late indulgence of God, shewed at Parris-garden, the thirteenth day of Januarie: where were assembled by estimation above a thousand persons, whereof some were slaine [...],* où la chute de l'échafaudage de l'arène pour animaux est perçue comme un châtiment divin contre les pécheurs londoniens qui assistaient à des pièces de théâtre et à des combats d'animaux. Quelques années plus tard, William Rankins publia un ouvrage dont le titre à lui seul résume la position puritaine à l'endroit du théâtre. Intitulé, *A Mirror of Monsters: Wherein is plainely described the manifold vices & spotted enormities, that are caused by the infectious sight of Playes, with the description of the subtle slights of Sathan, making them his instruments,* le texte considère clairement que le théâtre avait le pouvoir d'influencer négativement le spectateur[9]. La lutte puritaine culminera en 1633 avec la publication de *Histrio-mastix,* de William Prynne, un texte à caractère encyclopédique qui rassemblait près de deux mille ans d'arguments contre le théâtre. Le combat de Prynne contre le théâtre s'avéra vain. Il faudra attendre encore une dizaine d'années pour que les puritains voient leurs souhaits exaucés. En 1642, lorsque la couronne anglaise tombe sous le poids de la guerre civile, le Parlement ordonna la fermeture des théâtres, un ordre qui perdurera jusqu'à la restauration de la monarchie en 1660[10].

---

[9] E.K. Chamber, *The Elizabethan Stage,* vol. IV, Oxford, Oxford University Press, 1923, p. 184-230.

[10] Morgan, « Puritan Hostility to the Theatre », p. 340.

L'opposition au théâtre en raison de sa capacité d'inciter le vice n'est pas la chasse gardée des puritains. Des auteurs tels que Richard Barthwait, reconnus pour leur position antipuritaine, formulent des arguments similaires[11]. Dans *The Philosopher's Satyrs* (1616), l'universitaire de Cambridge, Robert Anton, s'attaque au théâtre :

> « Why doe our *lustfull Theaters*, entice,
> And personate in lively action *vice*:
> Draw to the *Cities* shame, with *guilded clothes,*
> Such *swarmes*, of *wives*, to break their *nuptiall othes:*
> Or why are *women* rather growne so mad,
> That their *immodest feete* like *planets* gad
> With such *irregular motion* to base *Playes,*
> Where all the *Deadly sinnes* keepe *hollidaies.*
> There shall they see the *vices* of the *times*,
> *Orestes* incest, *Cleopatres* crimes »[12].

Conformément à la position puritaine, Anton s'oppose au théâtre puisque, selon lui, la mise en scène du vice entraîne les épouses à briser leurs vœux nuptiaux et mène à la dégénérescence des mœurs sexuelles et à l'adultère.

Le « pouvoir » du théâtre, cette capacité d'influencer celui qui l'observe, est clairement mis en évidence par les auteurs. Cependant, il serait faux de croire que cette croyance dans la capacité du théâtre à agir sur les foules se limitait à ses opposants. De façon similaire, outre les opposants du théâtre, nous voyons aussi l'idée que le théâtre est un véhicule de propagande susceptible d'influencer le spectateur dans la façon dont il est envisagé par les autorités, tant royale que

---

[11] David Scott Kastan, « Performance and Playbooks: the Closing of the Theatres and the Politics of Drama », dans Kevin Sharpes, Steven N. Zwicker (éd.), *Reading, Society and Politics in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 169.

[12] Robert Anton, « The Phylosophers Fifth: Satyr of Venus », *The Philosopher's Satyrs*, Londres, T.C., 1616, *EEBO-TCP*, [en ligne], http://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A20460.0001?rgn=main;view=fulltext., p. 46.

municipale. Les arrestations d'acteurs et de dramaturges pour des propos considérés comme séditieux étaient monnaie courante dans l'Angleterre de l'ère élisabéthaine. Le célèbre dramaturge Ben Jonson qui, en 1616, se vit octroyer une pension royale de plus de £66, avait eu des démêlés avec la justice à l'orée de sa carrière en raison du contenu de ses pièces[13]. Il fut notamment arrêté à la suite de la représentation de *The Isle of Dogs* au Swan en juillet 1597. L'arrestation du dramaturge s'explique par le contenu de la pièce mise en scène qui est décrite par le *Privy Council* comme étant « a lewd plaie... contayninge very seditious and sclanderous matter »[14]. Ben Jonson fut ainsi emprisonné pour une période de deux mois, avec deux autres acteurs de la pièce, tandis que le coauteur du texte, Thomas Nashe, réussit à éviter les foudres de la justice en s'enfuyant à Yarmouth. À la suite de cet incident, le *Privy Council* décréta la destruction de tous les lieux de représentation théâtrale de Londres afin de cantonner le pouvoir du théâtre, un ordre qui fut ultimement contremandé[15].

Dans la même veine d'idées, le théâtre était considéré suffisamment puissant pour miner l'autorité royale. Cette menace du théâtre, telle que perçue par la couronne, est mise en évidence dans la pièce *Richard II* (1595) de Shakespeare. Le

---

[13] Ian Donaldson, « Jonson, Benjamin (1572-1637) », *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004, [en ligne], http://www.oxforddnb.com/view /article/15116.

[14] Cité dans W.P. Streitberger, *The Master of Revels and Elizabeth I's Court Theatre*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 233.

Le *Privy Council* est une institution législative, administrative et judiciaire dont le pouvoir émane directement de la couronne. Au début du règne des Tudors, sa fonction était largement judiciaire, orientée principalement vers la lutte contre le non-conformisme religieux et politique. Sous la reine Élisabeth, les pouvoirs judiciaires du *Privy Council* furent en partie muselés. Les prérogatives du *Council* ont cependant été élargies dans le domaine de l'administration de la justice et il devient alors une institution principalement administrative chargée de superviser l'exécution de la justice et d'assurer la préservation de l'ordre public.

Voir : John P. Dawson, « The Privy Council and Private Law in the Tudor and Stuart Periods : I », *Michigan Law Review*, 48, 04, (1950), p. 393-428.

[15] Kevin J. Donovan, « Ben Jonson », dans Fredson Thayer Bowers (éd.), *Elizabethan Dramatists. Dictionary of Literary Biography*, 62, Detroit, Gale Research, 1987, p. 139-140.

quatrième acte de l'édition originale de *Richard II* (1595) contenait une scène dans laquelle le roi abdique son trône et cède sa couronne ; or, les deux éditions successives qui parurent durant le règne d'Élisabeth omettent cette scène. Aussi, à la veille de la rébellion de Lord Essex, cette même pièce fut présentée « in hope of arousing popular support »[16]. William Lambarde rapporte une discussion qu'il aurait eue avec la reine Élisabeth, où elle s'identifiait d'elle-même au roi déchu. « I am Richard II, know ye not that? » aurait-elle dit en critiquant la popularité de la pièce qui, selon ce même entretien, aurait été jouée à plus de quarante occasions dans les rues et les théâtres de Londres[17]. De surcroît, la commandite de la pièce de théâtre par la faction rebelle, à la veille de l'insurrection, fut d'une importance considérable dans le procès pour trahison d'Essex[18]. Comme le note Kiernan, l'épisode de la rébellion d'Essex est « a tribute to the influence that the theatre was believed to wield ».[19] Ainsi, le théâtre était clairement perçu, à tort ou à raison, comme ayant une influence sur le spectateur.

L'influence du théâtre est notable entre autres dans sa capacité de manipuler les émotions des spectateurs. Le dramaturge, par l'entremise de ses vers, pouvait faire rire son public, le choquer ou l'attrister. La mort du héros Talbot dans la première partie d'*Henry VI* (1592) aurait ému la foule à un point tel que des milliers de

---

[16] Stanley Wells, Gary Taylor (éd. gén.), *The Oxford Shakespeare: The Complete Works,* 2e édition, Oxford, Clarendon Press, 2005, p. 339.

[17] Robyn Bolam, « *Richard II:* Shakespeare and the language of the Stage », dans Michael Hattaway (éd.), *The Cambridge Companion to Shakespeare's History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 145.

[18] Lily Campbell, *Shakespeare's 'Histories': Mirror of Elizabethan Policy*, Londres, Routledge, 2005, [1947], p. 190.

[19] Victor Kiernan, *Shakespeare: Poet and Citizen*, Londres, Verso, 1993, p. 30; Martin Wiggins, Catherine Richardson, *British Drama, 1533-1642: A Catalogue*, Vol. III, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 291; Dominique Goy-Blanquet, « Elizabethan Historiography and Shakespeare's Sources », dans Hattaway (éd.), *The Cambridge Companion to Shakespeare's History Plays*, p. 61.

spectateurs auraient éclaté en sanglots. Thomas Nashe, en évoquant le sort du vaillant soldat anglais, rapporte la présence de « teares of ten thousand spectators »[20]. Grâce à la combinaison des aspects visuels et auditifs, les acteurs étaient en mesure non seulement de communiquer des idées et des messages, mais aussi d'engendrer des émotions.

Le théâtre offrait aux gens qui assistaient aux représentations une façon d'appréhender le monde. Margot Heinemann considère qu'en ce sens, la scène se rapproche de l'église et de la cérémonie religieuse. Le plus important, selon elle, est que la dramaturgie « gave people – including the underprivileged and non-literate – images and language to think with.[21] » Par conséquent, la mise en scène que faisaient les dramaturges du duel contribuait à l'image que s'en faisait le spectateur. Ceci est particulièrement vrai en ce qui concerne les non-lettrés, ceux qui n'avaient pas la capacité de lire le traité de civilité de Balthasar Castiglione ou le manuel d'escrime de Vincentio Salvio. C'est donc dans les représentations de pièce, dans des textes écrits mais présentés oralement, qu'une partie de la population était en mesure de puiser ses « images » du combat singulier, des règles qui lui sont associées ainsi que des valeurs qui lui sont connexes. Bien évidemment, et c'est ce que souligne Mowat en s'appuyant sur Barroll, l'influence du théâtre sur l'imaginaire, sur la perception collective, est difficilement calculable et facilement exagérée[22]. L'objectif du présent travail en ce sens n'est donc pas de mesurer l'influence, mais simplement de souligner qu'influence il y avait et de comprendre la forme qu'elle prenait.

---

[20] Alfred Harbage, *Shakespeare's Audience*, New York, Columbia University Press, 1941, p. 115.

[21] Barbara A. Mowat, « The Theatre and Literary Culture », dans Cox, Kastan (éd.), *A New History of Early English Drama*, p. 224.

[22] Mowat, « The Theatre and Literary Culture », p. 224.

Il importe de souligner, avec Paul Whitfield White, que le théâtre, contrairement aux autres types de communication existant sous les Tudor, avait l'avantage d'être visuel, ce qui lui permettait de communiquer efficacement un message ou une idéologie à un public populaire. Bien que l'affirmation de White s'inscrive dans une recherche sur l'utilisation du théâtre comme propagande protestante sous Henri VIII, il n'en demeure pas moins que les caractéristiques qui firent du théâtre un média utile pour la réforme anglicane étaient toujours présentes dans le théâtre élisabéthain et Stuart. À vrai dire, si le théâtre avait réussi à s'émanciper de sa fonction réformatrice sous Élisabeth, il connaîtra des transformations qui amplifieront le pouvoir qu'il avait d'influencer l'opinion publique.

1.2 Transformation et commercialisation du théâtre

Au cours de la deuxième moitié du XVI^{e} siècle, le théâtre anglais va connaître une mutation sans précédent. Alors que le théâtre connaît en Angleterre une très longue histoire, son développement s'accélérera sous Élisabeth et la place qu'il occupe dans la société s'accroîtra considérablement, au point qu'il deviendra un phénomène principalement londonien. Ce sont ces transformations et les caractéristiques du nouveau théâtre qui sont examinées ici.

Au Moyen-Âge et durant la majeure partie du XVI^{e} siècle, le théâtre était le gagne-pain de troupes ambulantes, qui traversaient le pays dans le but de donner des représentations. À partir du dernier quart du siècle, il est possible de constater un mouvement de sédentarisation du théâtre qui s'articule autour de la création de lieux spécifiquement dédiés à la représentation de pièces, d'un mouvement de centralisation dans la ville de Londres et d'une commercialisation de la dramaturgie.

Officiellement, la première tentative, infructueuse il faut le préciser, d'assurer un lieu permanent où les compagnies pourraient jouer à Londres eut lieu en 1567, alors que fut construit le premier théâtre commercial, le Red Lion, dans le quartier de Whitechapel, notoire pour son insalubrité. En raison du manque d'influence de ce théâtre sur la pratique dramaturgique anglaise, les historiens le négligent souvent et préfèrent considérer la construction du Theatre par James Burbage en 1576 comme marquant la naissance du théâtre commercial[23]. La construction d'un lieu dédié à la mise en scène de pièces dramaturgiques est un moment charnière de l'histoire du théâtre, qui avait jusqu'à présent été joué dans les églises, sur les places publiques et dans les salles communes. Cette érection du Theatre en 1576 à Shoreditch, une banlieue du nord de la ville, qui sera l'hôte de pièces jusqu'en 1598, entraîna la construction d'un second amphithéâtre, le Curtain, par Henry Lanman en 1577, à quelques centaines de verges du premier. Le Curtain marqua l'histoire du théâtre en étant l'amphithéâtre à demeurer le plus longtemps en utilisation (1577-1620). Malgré tout, il n'acquit jamais le même prestige que son voisin du nord. En 1613, un ambassadeur florentin lui accola même l'étiquette d'infâme[24].

Par la suite, le règne d'Élisabeth fut l'hôte de la construction ou reconstruction de six théâtres entre 1587-1601. Cette deuxième génération de théâtres comprend le Rose, construit en 1587 dans le quartier Southwark, au sud de la Tamise, par Philip

---

[23] Notamment : Andrew Gurr, *The Shakespearean Stage, 1574-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970, p. 21; De Grazia, « World Picture, Modern Periods, and the Early Stage », Cox et Kastan (éd.), *A New History of Early English Drama*, p. 13. Selon De Grazia, s'il y a une date qui est marquante dans l'histoire du théâtre, qui agit comme rupture entre deux époques ou deux traditions, c'est 1576, date où le premier théâtre public à avoir du succès est construit à Londres. Comme l'explique De Grazia, « If there is any event in the history of the early English stage to the epochal ones listed above, it would have been the building of the first public theatre in London in 1576. The event is invariably singled out in the annals of English stagecraft as the beginning of commercial theatre. »

[24] Andrew Gurr, « Shakespeare's Playhouses », dans David Scott Kastan (éd.), *A Companion to Shakespeare*, Malden, Blackwell Publishers, 2000[1999], p. 368.

Henslowe. Quelques années plus tard, en 1595, le Swan fut érigé dans le même quartier. En 1598, le Theatre fut démantelé et ses matériaux transportés au Bankside, à proximité des arènes d'animaux et du Rose, et mis à bon usage dans la construction du Globe (1599). Le Globe, théâtre de Shakespeare et indubitablement le lieu de production dramaturgique élisabéthain le plus célébré, demeura en utilisation jusqu'en 1613, date à laquelle il fut consumé par les flammes lors de la représentation d'*Henry VIII*. Il fut reconstruit l'année suivante et demeura en service jusqu'à la fermeture des théâtres en 1642. Les forces puritaines le rasèrent en 1644[25]. De son côté, le Rose fut démoli en 1605, après que sa troupe « The Admiral's Men » ait commencé à jouer dans le nouvel amphithéâtre de Henslowe, le Fortune, construit en 1600. Le Swan connut, quant à lui, une longévité beaucoup plus importante que le Rose, en étant utilisé jusqu'en 1637[26]. Malheureusement pour le propriétaire de cet établissement, le Swan ne fut pas aussi brillant que ses contemporains. À la suite de démêlés avec la justice lors de la représentation de *Isle of Dogs* en 1597, il ne fut pas en mesure de regagner sa réputation et fut plutôt utilisé comme lieu de présentation de combats d'escrime[27]. Outre les théâtres déjà mentionnés, un dernier théâtre « public », quoique d'importance secondaire, fut construit sous le règne d'Élisabeth : en 1601, une cour d'auberge convertie en théâtre, et le Boar's Head vit le jour[28].

---

[25] Joseph Adam Quincy, *Shakespearean Playhouses,* Gloucester, Peter Smith, 1960 [1917], p. 251.

[26] Andrew Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London,* Cambridge, Cambridge University Press, 1996 [1987], p. 14-15; Albert C. Baugh, *A Literary History of England*, New York, Appleton-Century-Crofts. 2e éd. 1967 [1948], p. 447; Henri Suhamy, *L'Angleterre élisabéthaine*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 190.

[27] Michael Hattaway, *Elizabethan Popular Theatre: Plays in Performance*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1982, p. 11-13.

[28] Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London,* p. 14-15. Pour un historique des représentations des pièces, voir l'Annexe B.

Ces théâtres, tous construits dans l'espace de trois décennies, sont communément appelés théâtres « publics » ou amphithéâtres. De forme polygonale, à quatorze ou 20 côtés, tels que le Theatre, le Swan et le Globe, ou carré, tel que le Fortune, il s'agissait de vastes bâtiments à ciel ouvert capables d'accueillir des milliers de spectateurs[29]. La totalité de ces lieux de représentation était située dans les banlieues de Londres, à l'extérieur des limites de la ville, ce qui les soustrayait aux règlements de la cité. Les élus de Londres se prémunirent en 1574, concomitamment à l'ouverture des théâtres publics, de proscriptions pour contrôler le contenu des pièces. Le *Common Council* interdit « any unchastitie, sedicion, nor suche lyke unfitt and uncomely matter », et imposa de faire approuver les pièces par le maire ou l'un des *aldermen*[30]. Bien que cette loi ne fut jamais mise en application, il n'en demeure pas moins qu'elle témoigne d'un désir du gouvernement londonien de réguler le théâtre et elle permet d'expliquer pourquoi la majorité des théâtres étaient construits à l'extérieur des limites de la ville, où ils jouissaient d'une relative autonomie.

Bien que les règnes des Stuart virent eux aussi leur part de construction de théâtres publics, dont le Red Bull et le Hope qui ouvrirent respectivement leurs portes en 1604 et en 1614, une nouvelle tendance marquait dorénavant le monde du théâtre londonien. Les monarchies de Jacques et de Charles sont caractérisées par la construction de théâtres « privés » de dimensions beaucoup plus modestes et habituellement situés dans un environnement urbain.

---

[29] Gurr, « Shakespeare's Playhouses », p. 363, 365; Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London,* p. 15; John Orrel, « The Theaters », dans Cox et Kastan (éd.), *A New History of Early English Drama*, p. 98-99; Hattaway, *Elizabethan Popular Theatre*, p. 23.

[30] Douglas Bruster, « The Birth of an Industry », dans Peter Thomson et Jane Milling (éd.), *The Cambridge History of British Theatre: Volume 1 Origins to 1660*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 226; Richard Dutton, « Licensing and Censorship », dans Kastan (éd.), *A Companion to Shakespeare*, p. 387.

La pratique de construire des théâtres plus petits ciblant une clientèle plus privilégiée ne date point du règne de Jacques I[er]. Au contraire, c'est sous Élisabeth que les deux Blackfriars furent érigés : le premier, en 1575, appartenait à Richard Ferrant et le second, en 1596, avait James Burbage comme propriétaire. Adjacent à la cathédrale Saint-Paul se trouvait le Paul's Hall, construit en 1599. Ces établissements étaient tous construits dans des quartiers ecclésiastiques, l'un dans la *liberty* de Blackfriars, un ancien district monastique, et le second dans l'enceinte de la cathédrale Saint-Paul ; des endroits qui jouissaient toujours d'un certain niveau d'autogouvernance, échappant par conséquent à l'autorité de Londres[31].

Sous les Stuart, la construction des théâtres « privés » prit une importance nouvelle. Quatre nouveaux théâtres privés virent le jour : le Whitefriars en 1608, le Porter's Hall en 1615, le Cockpit en 1617 et le Salisbury Court en 1629[32].

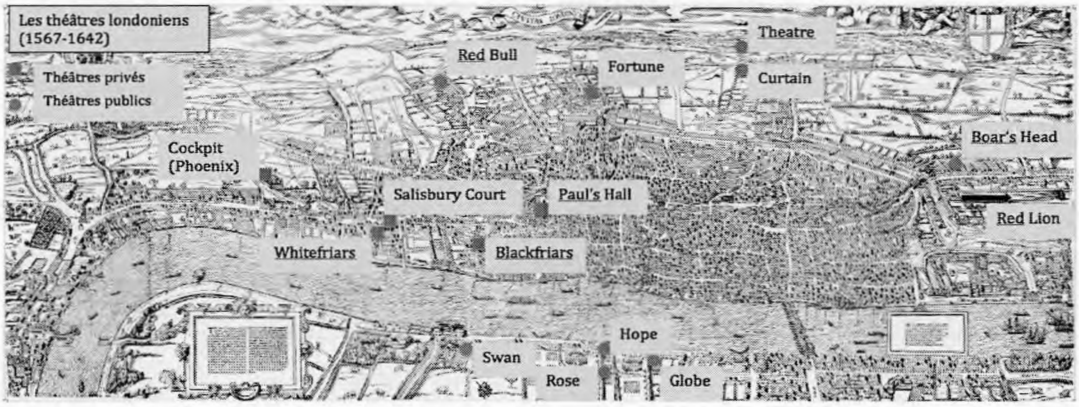


Figure 1.1 : Carte des théâtres londoniens[33]

---

[31] Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London,* p. 27; Gurr, *The Shakespearean Stage*, p. 23 et 85; Margot Heinemann, *Puritanism and Theatre: Thomas Middleton and Opposition to Drama Under the Early Stuart,* Cambridge, Cambridge University Press, 1980, p. 9.

[32] Gurr, *The Shakespearean Stage,* p. 86; Orrel, « The Theaters », p. 98-99; Quincy, *The Shakespearean Playhouses,* p. 342, 348, 369.

Selon l'historien du théâtre Andrew Gurr, il y avait trois différences majeures entre les théâtres privés, tels que le Blackfriars, et les amphithéâtres des banlieues :

> « The first difference was in the sharply reduced size of the auditorium, and the switch of allegiance from the 'public' tradition to the 'private' tradition of playing in halls. The second was the higher admission prices. [...] The third difference [is that] in the amphitheatres the poorest patrons were closest to the stage, standing at its rim while the wealthier sat behind them in the galleries. In the hall playhouses not only were the box given a better position than the lords' room in the amphitheatres, [...], but also the more you paid the closer you were to the stage.[34] »

Toute l'effervescence du monde du théâtre, l'intense période de construction et d'innovation, est soulignée lors de la construction du Salisbury Court en 1629. John Stow révèle dans ses mémoires qu'en 1629 :

> « there was builded a new fayre Play-house, near the white Fryers. And this is the seaventeenth Stage, or common Play-house, which hath beene new made within the space of three-score yeeres within London and the Suburbs[35]. »

Ces propos soulignent tout le dynamisme du monde de la dramaturgie londonienne. Aux dires de Stow, la ville aurait connu la construction d'au moins 17 théâtres dans une période de soixante ans[36].

---

[33] Image de fond est tirée de : Janelle Jenstad, *Map of Early Modern London*, Victoria, University of Victoria, 2017, [en ligne], http://mapoflondon.uvic.ca.

[34] Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London, p.* 26-27.

[35] Gurr, *The Shakespearean Stage,* p. 87.

[36] Pour l'aspect économique de l'industrie théâtrale de Londres, voir : Olivier Spina, « La veuve et le menuisier. L'économie du théâtre élisabéthain au miroir des archives judiciaires », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 62, 04, (2015), p. 89-112.

1.3 Théâtre et auditoire : un protomédia de masse

L'élément le plus marquant de l'étude des théâtres commerciaux londoniens est sans aucun doute l'incroyable capacité d'accommodement des amphithéâtres modernes. Les commentaires contemporains sur la question de la capacité des théâtres sont relativement rares, mais un chiffre en ressort tout de même à quelques occasions : 3 000. C'est du moins ce que reporte un voyageur hollandais du nom de Johannes De Witt, qui fréquenta le Swan lors de sa visite à Londres en 1596. Il raconte que le théâtre pouvait accueillir pas moins de 3 000 spectateurs[37]. Un témoignage corroboré par Fyne Moryson qui écrivait dans son livre de voyage *Itinerary,* publié pour la première fois en 1617, que « The Citty of London alone hath foure or five Companyes of players with their peculiar Theaters Capable of many thousands »[38].

Le sujet de l'auditoire shakespearien a fait couler beaucoup d'encre dans le domaine de l'histoire du théâtre. Alfred Harbage, dans son ouvrage pionnier *Shakespeare's Audience* (1941), soutient l'estimation de De Witt et conclut qu'il y a une absence complète de preuve contradictoire qui permettrait de la remettre en question[39]. Sa réévaluation de la capacité totale des théâtres élisabéthains lui permit de conclure que le Fortune avait une capacité totale de 2 344 personnes, des données qui selon lui peuvent être appliquées aux autres théâtres de l'époque puisqu'ils étaient généralement construits sur un modèle comparable[40].

Plusieurs historiens ont depuis lors examiné les capacités du théâtre, tant en

---

[37] Harbage, *Shakespeare's Audience*, p. 22; Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London,* p, 15.

[38] Gurr, *The Shakespearean Stage*, p, 5.

[39] Harbage, *Shakespeare's Audience*, p. 22.

[40] Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London,* p. 24-25.

tenant compte des commentaires contemporains de De Witt et de Moryson que de l'étude de Harbage. Andrew Gurr considère que le Globe pouvait ainsi accueillir près de 1 000 personnes dans les deux galeries inférieures et approximativement 750 au troisième étage. S'ajoutent aussi les spectateurs qui s'amassaient au parterre, emplacement qui, selon l'auteur, pouvait accommoder 800 personnes. Ainsi, la capacité totale du Globe aurait été de 3 550 places. Selon les mêmes principes, il évalue la capacité totale du Fortune à près de 3 220 personnes[41]. Une autre historienne du théâtre, Ann Jennalie Cook, s'appuie sur les recherches de plusieurs historiens dont Berry, Orrell et Leggatt pour situer la capacité à 1 000 pour le Boar's Head, entre 2 000 et 2 425 pour les deux Rose, à 3 000 pour le Swan et le Fortune et finalement entre 3 000 et 3 350 pour le Globe[42].

En guise de comparaison, les théâtres français, l'Hôtel de Bourgogne et le Théâtre du Marais, étaient considérablement plus petits. Examinant l'auditoire des pièces de Molière, John Lough fait état de 52 000 spectateurs pour un total de 131 représentations, ce qui représente un auditoire d'approximativement 400 individus par pièce[43]. En Espagne, bien que considérablement moins nombreux lorsque comparés avec la tradition insulaire (il n'y en aura que deux pour une période de plus

---

[41]Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London,* p. 24-25; Andrew Gurr, « The Theater in Shakespeare's Time », Bowers (éd.), *Elizabethan Dramatists,* p. 390.

[42] Ann Jennalie Cook, « Audiences: Investigation, Interpretation, Invention », dans Cox, Kastan (éd.), *A New History of Early English Drama,* p. 314.

[43] À Paris, l'Hôtel de Bourgogne reste le seul lieu fixe disponible pour les troupes de théâtre jusqu'en 1634, alors que le théâtre du Marais est inauguré. L'histoire littéraire française, contrairement à sa contrepartie anglaise, s'est gardée de faire l'histoire des institutions où les pièces étaient mises en scène. C'est ainsi que l'ouvrage de John Lough demeure la référence sur la question. John Lough, *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth* Centuries, Londres, Oxford University Press, 1972 [1957], p. 48-52 ; Sabine Gruffat, *Le théâtre français du XVII^e siècle*, Paris, Ellipses, 2003, p. 9-11 ; Marie-Madelaine Fragonard, « La vie théâtrale : une adaptation à des publics », dans A. Viala, *Le théâtre en France*, Presse universitaire de France, [en ligne], http://www.carin.info/le-theatre-en-France--page-99.htm.

de cent ans), les théâtres auront des dimensions similaires au Boar's Head. Les deux établissements de Madrid, le *Corroal de la Cruz* et *Del Principe,* respectivement construits en 1579 et en 1582, pouvaient chacun accueillir jusqu'à 2 000 spectateurs[44]. Cela dit, aucun des théâtres ne réussit à accommoder plus de 3 000 spectateurs tels que le faisaient le Globe et le Fortune. En somme, Londres se distinguait des traditions française et espagnole non seulement par la dimension de ses auditoriums, mais aussi par son nombre de théâtres qui ne cesse de croître tout au long de la première moitié du XVII[e] siècle.

Le deuxième type de théâtre présent dans le paysage londonien, le théâtre « privé », était, comme mentionné précédemment, de taille plus modeste. En conséquence, sa capacité d'accommodement était considérablement moins grande que celle des théâtres dits publics. Gurr explique qu'en raison de leur taille réduite, les *private halls* ne pouvaient accueillir qu'environ le quart des spectateurs des théâtres publics[45]. S'appuyant sur les recherches de Gurr, Cook avance que la capacité totale des théâtres « privés » se situait entre deux extrémités marquées par le Paul's et le Blackfriars. Le premier pouvait accommoder entre 50 et 100 personnes tandis que le second était en mesure d'accueillir 900 spectateurs[46]. De façon plus concrète, Gurr conclut que les plus grands théâtres « privés », à deux galeries, pouvaient contenir jusqu'à 600 personnes, et que ceux qui étaient munis d'une troisième galerie ne voyaient leur capacité totale augmenter que d'une centaine de places[47].

---

[44] Melveena McKendricks, *Theatres in Spain. 1490-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992 [1989], p. 184-191; John J. Allen, *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse: El Corral del Principe, 1583-1744,* Gainesville, University Press of Florida, 1983, p. 100.

[45] Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London,* p. 26.

[46] Cook, « Audiences: Investigation, Interpretation, Invention », p. 314;

[47] Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London,* p. 32.

Lorsque la capacité totale des théâtres « publics » et « privés » est considérée, en plus des divers lieux de représentation, tels que la cour et les maisons de nobles où les troupes de théâtre étaient appelées à jouer, il est possible d'apprécier toute l'importance sociale du théâtre dans l'Angleterre de l'époque. Les planches, la scène, se distinguent alors comme un type de divertissement susceptible de toucher une part non négligeable de la population londonienne.

La capacité impressionnante des établissements théâtraux fit en sorte qu'une grande partie de la population londonienne assistait à des représentations théâtrales. Le taux de participation aux pièces de théâtre, selon Bamber Gascoigne, restera inégalé jusqu'à l'arrivée du cinéma pendant l'entre-deux-guerres[48]. Harbage stipule ainsi que près de 2 500 personnes par jour, soit environ 15 000 personnes par semaine, assistaient à une représentation théâtrale. En 1601, le taux journalier est évalué à 3 000 et l'hebdomadaire à 18 000 personnes. À partir de 1605, pas moins de 21 000 personnes assistaient à une pièce de théâtre hebdomadairement[49]. Les estimations de Gurr sont similaires à celles de son prédécesseur : 15 000 visites par semaine en 1595 et pas moins de 25 000 en 1620[50].

Entre 1574 et 1642, la population de Londres passa de 150 000 à 200 000[51]. Gurr, en s'appuyant sur les chiffres de Harbage (la population de Londres étant d'environ 160 000 en 1605), estime que 13 % (21 000/160 000) de la population assistait de façon hebdomadaire à une représentation théâtrale[52]. Un exercice similaire

---

[48] Bamber Gascoigne, *World Theatre: An Illustrated History*, Toronto, Little Brown and Company, 1968, p. 115.

[49] Harbage, *Shakespeare's Audience,* p. 38.

[50] Gurr, *The Shakespearean Stage,* p. 141.

[51] Gurr, *The Shakespearean Stage,* p. 141.

[52] Harbage, *Shakespeare's Audience,* p. 38.

avec les chiffres de Gurr fait ressortir un taux de participation oscillant entre 10 % et 12,5 % (15 000/150 000 et 25 000/200 000). L'importance du théâtre dans la société anglaise de l'époque est à nouveau mise en évidence par Gurr qui estime l'achalandage annuel moyen au théâtre londonien entre l'ouverture du théâtre commercial et la fermeture des salles par les puritains à près d'un million[53]. En somme, pour souligner toute la signification du théâtre sous Élisabeth et les deux premiers Stuart, rappelons que, pour la période de 75 ans qui précède 1642, les salles de théâtres et les amphithéâtres de banlieue reçurent près de 50 millions de visites[54].

La combinaison de tous les facteurs énoncés jusqu'à présent fit du théâtre un moyen de communication réussissant à rejoindre une grande partie de la société anglaise moderne. Goldstein décrit le théâtre commercial comme étant le seul média de masse, à l'époque élisabéthaine, capable de traiter des questions d'ordres public et privé à l'extérieur des rituels et des discours religieux[55]. Par ailleurs, Gurr écrit dans l'édition revisée et augmentée de 1989 de son ouvrage intitulé *The Shakespearean Stage* que le théâtre était le seul « medium for social intercommunication », la seule forme de journalisme, et la seule occasion capable de rassembler de grandes foules outre que l'exécution publique et les cérémonies religieuses[56].

La popularité du théâtre et le taux anormalement élevé de participation dont il jouissait s'expliquent principalement par la faiblesse du coût d'entrée, du moins en ce qui a trait aux théâtres « publics ». En 1599, Thomas Platter publia son journal de

---

[53] Gurr, *Shakespearean Stage*, p. 140.

[54] Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London,* p. 69.

[55] Gary B. Goldstein, « Did Elizabeth Use the Theatre for Social and Political Propaganda », *The Oxfordian*, 7, (2004), p. 153; Tiffany Stern, « Watching as Reading: The Audience and Written Text in Shakespeare's Playhouse », dans Laurie Maguire (éd.), *How to do Things with Shakespeare: New Approaches, New Essays,* Oxford, Blackwell, 2008, p. 136-159.

[56] Gurr, *The Shakespearean Stage*, p. 113-114.

voyage dans lequel il décrit l'expérience d'avoir assisté à la représentation d'une pièce de théâtre. Platter dresse alors une description complète du processus d'admission au théâtre :

> « There are different galleries and places, however, where seating is better and more comfortable and therefore more expensive. For whoever cares to stand below only pays one English penny, but if he wishes to sit he enters by another door, and pays another penny, while if he desires to sit in the most comfortable seats which are cushioned, [...] then he pays yet another English penny at another door.[57] »

Outre les places à 1 *d.*, 2 *d.* et 3 *d.* mentionnées par Platter, les théâtres possédaient aussi une section communément appelée *Lord's Room*, où le coût des sièges pouvait s'élever jusqu'à 6 *d.* et 12 *d.*[58]. Comme leur nom l'indique, ces quelques sièges plus dispendieux étaient réservés à l'aristocratie et aux personnages prospères[59]. Le faible coût d'entrée pousse Harbage à conclure que le théâtre est un divertissement ciblant la population « moyenne », soit les artisans, les marchands, les apprentis et toute la masse de gens gagnant un revenu limité. Avec un coût « designed to fit the purse of London », le théâtre est considéré par Harbage comme l'un des seuls divertissements que les couches inférieures de Londres pouvaient s'offrir, une interprétation corroborée par Gary Goldstein[60]. L'auditoire des théâtres publics est donc décrit comme étant « a cross section of the London population of his day » où les « classes »

---

[57] *Thomas Platter's Travels in England* cité dans Harbage, *Shakespeare's Audience*, p. 24.

[58] £, *s.*, *d* représentent pound, shilling et pence. Les abréviations sont issues du latin médiéval : *libra, solidus,* and *denarius.* Une *pound* est divisée en 20 *shillings* ou en 240 *pence*.

[59] Harbage, *Shakespeare's Audience*, p. 64; Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London,* p. 31.

[60] Harbage, *Shakespeare's Audience*, p. 60-64; Goldstein, « Did Elizabeth Use the Theatre for Social and Political Propaganda », p.160. Goldstein écrit que : « The penny admission at the public theatre was the cheapest form of entertainment to be had. The other major pastimes available - gambling, whoring and drinking - were all by that standard lordly sports. Tobacco was three pence for a small pipeful, and even the nuts that the spectators chewed during the performances cost up to sixpence. »

ouvrières et artisanes étaient prédominantes[61]. Pour Harbage, l'auditoire des théâtres était « populaire ».

Une position similaire, bien que moins péremptoire, sur la question de la composition des auditoires élisabéthains est adoptée par Gurr en 1996 et par Goldstein en 2004. Goldstein décrit le théâtre comme étant un divertissement facilement abordable pour les travailleurs qualifiés, tandis que Gurr insiste sur l'importance numérique des strates moyennes et inférieures de Londres au sein des auditoires[62]. Toutes les couches de la société anglaise, du voleur à la tire à l'aristocrate en passant par la prostituée, l'étudiant en droit et l'artisan moyen, étaient présentes lors des spectacles. Il conclut que l'auditoire des théâtres était somme toute hétérogène, rassemblant en un seul lieu des femmes de citoyen et les éléments moins désirables tels des vagabonds[63].

La notion d'un public « populaire », bien que partagée par plusieurs, fut remise en question par Ann Jennalie Cook, au cours des années 1970 puis encore à la fin de la décennie 1990. Favorisant la théorie d'un auditoire privilégié, elle remet en question les conclusions de Harbage[64]. Selon son argumentation, les couches les plus aisées de la société étaient plus présentes dans les auditoires que ne l'estime Harbage, tout comme les professionnels, tels que les avocats, tandis que les plus démunis, pour

---

[61] Harbage, *Shakespeare's Audience,* p. 24.

[62] Goldstein, « Did Elizabeth Use the Theatre for Social and Political Propaganda », p. 160. Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London,* p. 66-70, 76-79, 145.

[63] Dans l'édition la plus récente de *The Shakespearean Stage* (2009), Gurr maintient : « My own study, now in its third edition as the evidence strengthens and the numbers of identifiable playgoers increase, accepts that playgoers came from the widest range of society, emphasising the difference between outdoor and indoor playgoers. » Gurr, *The Shakespearean Stage. 1574-1642,* Cambridge, Cambridge University Press, 4e edition, 2009, p. 317-318.

[64] Ann Jennalie Cook, « The Audience of Shakespeare's Plays: A Reconsideration », *Shakespeare Studies*, 07, (1974), p. 283-306; Cook, « Audiences: Investigation, Interpretation, Invention », p. 305-320.

ne nommer que les mendiants et les prostituées à titre d'exemple, pouvaient difficilement se permettre d'assister à des représentations[65]. Par conséquent, l'analyse de Cook met l'accent sur la prépondérance de spectateurs possédant un certain degré de richesse, d'éducation, de statut et d'accomplissement[66]. Elle admet cependant qu'il existe trop de preuves attestant la présence des populations à revenus modestes dans les auditoires théâtrales pour nier leur présence.

En ce qui concerne les théâtres privés, de dimensions plus modestes et possédant un coût d'entrée plus élevé, il est évident qu'ils cultivaient un auditoire beaucoup plus fortuné. Avec un coup d'entrée minimal qui équivalait au siège le plus dispendieux dans les théâtres tels que le Red Bull et le Fortune, le luxe du Cockpit et du Blackfriars est hors de portée pour plusieurs.

Le théâtre était aussi un texte écrit qui possédait un lectorat à l'extérieur des établissements dramaturgiques. Moins « populaire » par nécessité, puisqu'il était principalement consommé par des personnes sachant lire, le texte imprimé avait tout de même un auditoire mixte et disparate. C'est du moins ce qu'affirme Heidi Brayman Hackel dans son chapitre « "The Great Variety of Readers" and Early Modern Reading Practices » lorsqu'elle commente : « Like the playhouses, the folio ushers in a diverse audience of readers »[67]. Notons que le lecteur ciblé par l'impression des pièces de théâtre n'appartenait plus à la masse de la population londonienne, mais qu'il était un individu éduqué et sophistiqué. Le lectorat ciblé est révélé entre autres dans les instructions de dramaturges, tels que Ben Jonson, qui demandent à leur imprimeur de ne pas promouvoir la vente de leurs pièces à des gens

---

[65] Cook, « The Audience of Shakespeare's Plays », p. 296-297.

[66] Cook, « Audiences: Investigation, Interpretation, Invention », p. 317.

[67] Heidi Brayman Hackel, « "The Great Variety of Readers" and Early Modern Reading Practices », dans Kastan (éd.), *A Companion to Shakespeare*, p. 139.

« who scarce can spell the hard names »[68]. Autre signe de l'audience ciblée par les imprimeurs : l'abandon presque complet de la police *blackletter* lors de la publication des textes dramaturgiques, un format d'écriture directement associé au niveau d'alphabétisation inférieur[69]. Les efforts vont porter fruit. Certains nobles, notamment Sir Edward Derings, étaient de fervents consommateurs de dramaturgie. Ce dernier aurait acheté 156 *playbooks*, deux copies du *folio* de Shakespeare et une copie des œuvres de Jonson durant l'hiver de 1623[70]. Il n'en demeure pas moins que ces efforts de promouvoir les *quatros,* les *octavo* et les *folios*, au sein d'une clientèle élitiste, témoignent d'une consommation du théâtre imprimé par l'élément « vulgaire » de la société anglaise.

Soulignons avec Hackel, et Chartier avant elle, que la consommation de textes écrits ne se fait pas uniquement par l'entremise de la lecture. Au contraire, bien que la pratique d'une lecture silencieuse est en croissance à cette époque, la coutume de lire un texte à voix haute pour un auditoire, parfois illettré, demeurait encore bien vivante. C'est en s'appuyant sur les recherches de Chartier que Hackel met en évidence l'importance de la *communal reading*. Ainsi, « [d]espite the spread of silent Reading, many early modern people – most if we accept Cressy's literacy figures – experienced reading primarily aurally rather than visually.[71] »

De façon générale, il y a un consensus dans l'historiographie en ce qui a trait au caractère mixte et disparate de l'auditoire. L'origine sociale des spectateurs était diverse au point tel que Margot Heinemann note : « The audience was never to be

---

[68] Hackel, « "The Great Variety of Readers" », p. 139.

[69] Hackel, « "The Great Variety of Readers" », p. 153.

[70] Hackel, « "The Great Variety of Readers" », p. 148-149.

[71] Hackel, « "The Great Variety of Readers" », p. 148.

again so wide till the coming of film and television. In that way, it was a popular theatre. [...] The dramatist was thus in a sense working for the equivalent of the mass media.[72] »

C'est en ce sens que nous pouvons considérer la dramaturgie comme un média dit « populaire », vu et entendu par les multiples composantes de la société moderne. Ce caractère « populaire », ou public, va demeurer l'un des attributs prédominants du théâtre jusqu'à la fermeture des théâtres par les puritains. Les chercheurs de l'Institut pédagogique national appuient cette affirmation en écrivant : « la rupture du théâtre avec le peuple ne sera consommée qu'à la Restauration (après une interdiction des théâtres de dix-huit ans durant la période républicaine).[73] »

1.3.1 Le métier de dramaturge

L'image que nous avons du théâtre à l'époque de Shakespeare est teintée d'idées préconçues émanant du caractère élitiste qui est aujourd'hui associé à la mise en scène de pièces élisabéthaines et à l'idolâtrie des textes de Shakespeare dans le monde universitaire et théâtral. Comme dans bien des cas, la réalité diffère de l'image qui nous est parvenue. Afin de bien comprendre le contexte dans lequel les auteurs produisaient leurs pièces, il importe de mieux comprendre la profession qu'ils exerçaient : le métier de dramaturge.

En 1567, le premier théâtre, le Red Lion, ouvrit ses portes et commença à présenter des pièces de théâtre. La construction de tels édifices et le divertissement qui y prenait place étaient loin d'être perçus avec admiration par l'ensemble de la

---

[72] Heinemann, *Puritanism and Theatre*, p. 10.

[73] Institut pédagogique national, *La vie théâtrale au temps de la Renaissance*, Paris, 1963, p. 140.

population. Lors de l'ouverture du Theatre en 1576, William Harrison fulminant contre l'établissement commentait : « It is an evident token of a wicked time when plaiers wexe so riche that they can built such houses »[74]. De la même façon, William Prynne décrivit le théâtre comme une « bawdy-house », c'est-à-dire une maison de débauche, un bordel. Andrew Gurr explique similairement que les théâtres étaient perçus comme des lieux « of impure art » et, pour plusieurs, ce n'était même pas une forme de divertissement acceptable[75].

Cette attitude à l'endroit du théâtre s'explique en partie par la place qu'il occupait à titre de production artistique et littéraire dans la société anglaise de l'époque. Henry Suhamy souligne que le théâtre était la cible de « jalousie, du mépris, de l'hostilité, non seulement de la part des puritains pour des motifs religieux, mais aussi de certains auteurs », et ce, parce qu'il avait la réputation d'être un genre « vulgaire, occupant le bas de l'échelle dans la hiérarchie esthétique, et de plus immoral »[76].

Si, à l'époque de Shakespeare et de Marlowe, le théâtre n'avait pas bonne réputation, il en était de même pour ceux qui écrivaient pour la scène. L'écriture dramaturgique était considérée comme étant la moins respectable, quoique potentiellement lucrative, des formes de composition. Scott McMillin explique que presque tous les types de création littéraire étaient plus respectables que l'écriture théâtrale. Parmi les littératures jugées respectables, nous retrouvons : les traductions de textes classiques d'auteurs gréco-romains, la traduction d'écrits bibliques ou

---

[74] Gurr, *The Shakespearean Stage,* p. 3.

[75] Gurr, *The Shakespearean Stage,* p. 3.

[76] Suhamy, *L'Angleterre élisabéthaine,* p. 186.

encore la composition de poèmes narratifs sur des sujets classiques. C'est en ce sens que McMillin conclut :

> « There was such a range of culturally important work to be done that parents, schoolmasters, and curates could only feel disappointment when a young man with a knack for writing wasted his gift on plays about legendary kings with unkind daughters, moneylenders who charged a pound of flesh for interest, or Danish princes with incestuous mothers[77]. »

Le théâtre, tant l'établissement que le texte, conservera longtemps ce stigmate d'art impur et de lieu de débauche. La conséquence de cette flétrissure de la réputation du théâtre se perçoit, entre autres, dans le statut des gens qui choisissent de poursuivre une carrière théâtrale. En règle générale, la littérature « respectable » à l'époque moderne provenait de l'élite de la société. Dans l'ensemble, elle était le fait de la noblesse, de la *gentry*, ou de la haute bourgeoisie formée des classes professionnelles. En s'appuyant sur des recherches de Raymond Williams qui colligea la *Cambridge Bibliography of English Literature*, McMillin réitère cette prédominance des classes privilégiée dans le monde littéraire. Entre 1530 et 1580, les deux tiers de la production littéraire émanaient, selon les calculs de Williams, de l'élite anglaise, c'est-à-dire principalement de la noblesse et de la *gentry*. Le tiers restant était produit par les classes plus humbles, mais numériquement supérieures de la société anglaise, telles que les artisans et les ouvriers-laboureurs. Ce qui est intéressant à noter, c'est que ce tiers de la production littéraire avait une saveur fortement dramaturgique puisqu'il était dominé par des pièces de théâtre[78]. Neilson apporte une réflexion similaire lorsqu'il conclut que « The men who laid the foundation of Elizabethan drama were generally of somewhat obscure origins, and

---

[77] Scott McMillin, « Professional Playwriting », dans Kastan (éd.), *A Companion to Shakespeare*, p. 225.

[78] McMillin, « Professional Playwriting », p. 232.

though some of them had been educated at the universities, they were all poor.[79] » Donc, même si dans l'ensemble de la sphère littéraire, l'auteur d'origine roturière était minoritaire, il régnait en maître dans le monde du théâtre.

Au fil des décennies, la réputation du métier de dramaturge gagnera en prestige et cessera d'être le monopole de la roture. L'évolution graduelle peut être observée avec l'arrivée de pièces composées par des auteurs d'origine plus respectable sur les planches de la capitale. Les premiers dramaturges qui côtoyaient les classes mieux nanties de la société sont Thomas Middleton, qui commença à écrire pour le théâtre en 1603, ainsi que le prolifique duo formé de Francis Beaumont et de John Fletcher qui composèrent des pièces dès les premières années du règne de Jacques I[er80]. Pour la première fois, des membres de la *gentry* se trouvaient dans les rangs des dramaturges : Middleton était le fils d'un parvenu, un maître maçon gentrifié, Beaumont était le fils du parlementaire Sir Francis Beaumont de Gracedieu, et Fletcher était le fils d'un ecclésiastique prospère[81]. De même, au tournant des années 1620, des courtisans tels que William Davenant firent leur entrée sur la scène dramatique. Ces cas d'auteurs relativement aisés et de bonne naissance demeureront, jusqu'à la fermeture des théâtres en 1642, minoritaires et le théâtre continuera à être un secteur littéraire dominé par des non-nobles[82].

---

[79] William Allan Neilson, *The Chief Elizabthan Dramatits. Excluding Shakespeare*, Boston, Houghton Mifflin, 1939, p. 872.

[80] Neilson, *The Chief Elizabethan Dramatits*, p. 872.

[81] P.W. Hasler, *The History of Parliament: the House of Commons 1558-1603*, (1981), The History of Parliament Trust, Institute of Historical Research, [en ligne], http://historyofparliamentonline.org; McMillin, « Professional Playwriting », p. 232; Gordon McMullan, « Fletcher, John (1579-1625) », *Oxford Dictionary of National Biography*, 2002, [en ligne], http://www.oxforddnb.com/view /article/9730.

[82] Dutton, « Licensing and Censorship », p. 387.

En ce qui concerne le degré d'éducation des dramaturges élisabéthains et jacobéens, nous trouvons deux groupes relativement distincts, ceux qui ont fréquenté l'université et ceux qui ne l'ont pas fréquentée[83]. Bien que certains auteurs notoires, tels que Christopher Marlowe, proviennent du monde universitaire, il importe de souligner que plusieurs grands auteurs de l'époque émergent de l'intérieur même du théâtre, étant acteurs avant de devenir auteurs. Parmi les dramaturges issus du rang des acteurs les plus réputés, nous trouvons William Shakespeare, Anthony Munday, Thomas Heywood et Ben Jonson[84]. En dépit du fait que certains cherchent à forcer une relation entre Jonson et le monde universitaire, aucune trace documentaire n'existe pour soutenir ces théories. Après un séjour à l'école pour garçons de Westminster, il travailla vraisemblablement comme briquetier avant de s'enrôler dans l'expédition militaire anglaise aux Pays-Bas. À la suite de son séjour sur le Continent, il entreprit une carrière dans le monde du théâtre à titre d'acteur et de dramaturge[85].

Un certain nombre de dramaturges, donc, provenaient des universités. Communément connus sous l'épithète de *University Wits,* ils comptent parmi leurs rangs des auteurs tels que Christopher Marlowe, Thomas Nashe, Robert Green et Thomas Kyd. Il ne faut pas cependant confondre éducation universitaire et origine sociale aristocratique ou de qualité. La majorité de ces dramaturges provenait des classes inférieures de la société élisabéthaine[86]. Marlowe par exemple, fréquenta le Corpus Christi College de l'Université de Cambridge, institution où il obtint un baccalauréat en 1584 et une maîtrise en 1587. Le grand dramaturge provenait cependant d'une famille modeste, étant le fils d'un cordonnier, et réussit à s'inscrire à

---

[83] McMillin, « Professional Playwriting », p. 232.

[84] McMillin, « Professional Playwriting », p. 232.

[85] Donovan, « Ben Jonson », p. 140-141.

[86] David Bevington, « Shakespeare the Man », dans Kastan (éd.), *A Companion to Shakespeare,* p. 12.

Oxford grâce à une bourse pour garçon pauvre[87]. Dans la même veine d'idées, le père de Robert Greene était soit un fabricant de selles, soit un cordonnier-aubergiste[88]. Par conséquent, malgré une division au sein des dramaturges entre les *University Wits* et les non-universitaires, le résultat est que dans l'ensemble, les auteurs qui écrivaient pour la scène commerciale de Londres étaient pauvres et d'origine modeste[89].

1.4 Dimension du répertoire

Avant d'étudier les pièces de théâtre, il importe de discuter brièvement du répertoire, de sa dimension et de la place que notre échantillon occupe dans l'ensemble des pièces composées durant la période étudiée. Dans l'ensemble, l'historiographie qui se prononce sur la question estime le nombre de pièces écrites en Angleterre sous le règne d'Élisabeth et des deux premiers Stuart à plus de 2 000 : environ 600 seulement survécurent.

Henri Suhamy évalue à 2 000 le nombre de pièces jouées en Angleterre entre le début du règne d'Élisabeth et 1642[90]. De même, David McInnis et Matthew Steggle, dans l'introduction du livre *Lost Plays in Shakespeare's England*, indiquent que le nombre de pièces composées durant la période de 1567-1642 est estimé à près de 3 000. Ce chiffre est généralement accepté par l'historiographie du théâtre : W.W. Greg, *Henslowe's Diary* [1904 et 1908], estime que « between 2 000 and 3 000 »

---

[87] Charles Nicholl, « Marlowe, Chrisopher (*bap.* 1564, *d.*1593) », *Oxford Dictionary of National Biography,* Oxford, Oxford University Press, 2008 [2004], [en ligne], http://www.oxforddnb.com/view/article/18079 ; Roma Gills, « Christopher Marlowe », dans Bowers (éd.), *Elizabethan Dramatists*, p. 212-213.

[88] Daniel Kinney, « Robert Greene », dans Bowers (éd.), *Elizabethan Dramatists*, p. 80.

[89] McMillin, « Professional Playwriting », p. 232.

[90] Suhamy, *L'Angleterre élisabéthaine*, p. 185.

pièce furent écrites de 1558 à 1642 ; G.E. Bentley *The Profession of Dramatist in Shakespeare's Time* (1971) l'évalue à environ 2 000 entre 1590 et 1642. L'autorité en matière de théâtre anglais, Andrew Gurr, avance de même le chiffre de 3 000 dans *The Shakespearean Playing Companies* (1996)[91].

En dépit d'une production littéraire sans précédent et d'une effervescence du monde théâtral qui voit la représentation de milliers de pièces sur les planches des théâtres commerciaux, le legs à la postérité est grandement inférieur à la production totale. McInnis et Steggle estiment à plus de 2 500 le nombre de pièces perdues. Roger Chartier, en s'appuyant sur les recherches de David Scott Kastan et de Douglas A. Brooks, explique qu'entre un cinquième et un tiers des pièces présentées sur la scène furent imprimées[92]. Andrew Gurr souligne que la majorité des pièces composées à cette époque n'ont pas survécu, ni dans un format imprimé ni sous forme manuscrite. Dans son chapitre « "Precious Few": English Manuscript Playbooks », William B. Long révèle que sur environ 3 000 pièces écrites à l'époque, seules 18 survivent sous leur forme manuscrite[93]. Les indices permettant d'avancer de tels chiffres se trouvent entre autres dans le journal de l'entrepreneur et impresario Philip Henslowe qui conservait un registre méticuleux des pièces jouées dans ses théâtres. Le registre d'Henslowe révèle que seulement un tiers des pièces a survécu. Gurr infère que le nombre de pièces existant toujours et qui furent présentées aux théâtres de Burbage est encore plus réduit[94].

---

[91] David McInnis, Matthew Steggle, *Lost Plays in Shakespeare's England,* Houndsmill, Palgrave Macmillan, 2014, p. 1, p. 12 note 2.

[92] Roger Chartier, *Cardenio entre Cervantès et Shakespeare. Histoire d'une pièce perdue*, Gallimard, 2011, p. 37.

[93] William B. Long, « "Precious Few" : English Manscript Playbooks », dans Kastan (éd.), *A Companion to Shakespeare*, p. 225.

[94] Andrew Gurr, « Shakespeare's Playhouse », p. 373.

Le nombre de pièces « extant », ou complètes, fut évalué par plusieurs chercheurs au cours du dernier siècle et tous arrivent à un chiffre différent. Ceci s'explique par l'approche acceptée par chacun, et par le large ensemble de textes qui est englobé par le terme *drama* en anglais. Ne se limitant guère aux pièces de théâtre, le terme *drama* désigne aussi les *masques*, les *pageants*, les *jigs*, les *interludes*, les dialogues et toute autre forme littéraire pouvant être produite sur la scène. Ainsi, selon la spécificité des recherches, les nombres fluctuent considérablement. William Allan Neilson estime que, pour la période précédant l'arrivée au pouvoir d'Élisabeth, moins de trente pièces ont survécu et que, dans chacune des premières décennies de son règne, moins de 30 pièces furent imprimées. Le nombre de pièces publiées durant la deuxième moitié du règne d'Élisabeth, de 1583-1602, est estimé par Peter Blayney à 96 et, pour les règnes de Jacques I^er^ et Charles I^er^, respectivement à 115 et 160[95].

Notre compilation des pièces répertoriées dans l'admirable ouvrage de Alfred Harbage, *The Annales of English Drama*, révèle un nombre légèrement supérieur à celui avancé par Blayney : plus de 913 textes dramaturgiques au sens large (incluant masque, jig, interlude et pageant), toutes langues confondues, composés en Angleterre auraient survécu de façon fragmentaire ou intégrale. De ce total, seuls 618 sont des pièces de théâtre (comédie, tragicomédie, pastorale, tragédie, etc.) écrites en anglais. De l'ouverture du Theatre à la mort d'Élisabeth, on compte 185 pièces survivantes, pour le règne du premier Stuart, 218, et pour celui de Charles I^er^, 216[96]. La recherche la plus récente et, selon McInnis et Steggle, la plus exacte, est celle de Martin Wiggins, *British Drama, 1533-1642: A Catalogue* (2011-), qui évalue le nombre de pièces de théâtre intégrales pour l'ensemble des îles britanniques à 543.

---

[95] Peter W. Blayney, « The Publication of Playbooks », dans Cox, Kastan (éd.), *A New History of Early English Drama*, p. 384.

[96] Alfred Harbage, *The Annals of English Drama, 975-1700: An Analytical Record of All Plays.* 3^e^ édition, Londres, Routledge, 1989 [1964].

Dans l'ensemble, il est possible de conclure qu'approximativement 500 ou 600 pièces de théâtre sur une production initiale de près de 3 000, soit 16,67 %, ou une pièce sur six, existent toujours.

À partir des chiffres que nous avons compilés de l'ouvrage de Harbage, le corpus de sources que nous avons analysé correspond à une part importante de la dramaturgie élisabéthaine et jacobéenne survivante. Pour le règne d'Élisabeth, notre corpus documentaire représente 14,05 % (26/185) des pièces composées ; 22,93 % (50/218) des pièces sous Jacques I^{er} et 12,04 % (26/216) des pièces sous Charles I^{er}. Dans l'ensemble, nous avons analysé pas moins de 102 pièces sur 619, ce qui équivaut à 16,48 % des pièces. Non seulement le corpus que nous avons dressé est numériquement important (102 pièces), il représente aussi un échantillon de plus de 16 % de la production totale des pièces qui ont survécu (environ 4/25) selon Harbage ou, selon les chiffres de Blayney, 26,9 % des pièces publiées entre 1583 et 1642, soit plus du quart. De même, si nous nous appuyons sur les chiffres récents de Martin Wiggins, notre corpus représente 18,60 %, soit près d'un cinquième des pièces survivantes écrites de 1533-1642 (donc considérablement plus puisque notre cadre temporel débute en 1567).

En plus de démontrer l'importance de notre échantillon, cet exercice démontre aussi que le duel était bel et bien un thème majeur de la dramaturgie de l'époque, abordé dans nombre de pièces. En raison de l'immensité de la production littéraire de l'époque, il va sans dire que notre corpus ne peut être que partiel, mais tout de même, nous croyons qu'il nous permet de brosser un portrait fidèle de la conception que se faisaient les dramaturges du duel et de la façon dont il était présenté sur les planches.

1.5 Présentation des dramaturges

Sur plusieurs points, les dramaturges du corpus documentaire présentent des traits similaires à ce qui est mis en évidence par l'historiographie. Le théâtre, étant un « art vulgaire », était principalement le domaine des gens qui n'appartenaient ni à l'aristocratie ni au monde universitaire de l'époque. Ceci étant dit, le groupe de dramaturges étudiés est composé d'individus issus de toutes les strates de la société et qui possèdent divers degrés de richesse et d'éducation. Ainsi, nous proposons de survoler certains des traits démographiques de notre corpus d'auteurs.

Notre corpus de textes dramatiques à l'étude, qui représente 102 pièces de théâtre, est le fruit des travaux de 36 auteurs. Comme c'est le cas pour la majorité des personnages ayant vécu au cours du règne des Tudor et des Stuart, l'information que nous possédons sur leur vie est souvent sporadique, inégale, voire inexistante.

De prime abord, il importe de mettre en lumière l'origine sociale des dramaturges étudiés. Le statut du théâtre à l'époque, et surtout la place secondaire qui était attribuée à l'auteur pendant les premières décennies du théâtre, présentent une difficulté particulière : les pièces publiées sous le couvert de l'anonymat. Ainsi, notre corpus dramatique contient des pièces composées par des auteurs sur lesquels nous ne savons absolument rien. En plus d'un vide documentaire sur ces auteurs anonymes, nous avons aussi au sein de notre corpus cinq dramaturges, Robert Cooke, William Rowely, Lewis Machin, Joseph Rutter et William Stevenson, sur lesquels presque rien n'est connu. Conséquemment nous ne connaissons point leurs origines sociales. De ce fait, une part non négligeable du corpus d'auteur est d'origine obscure : onze auteurs sur 36 sont presque complètement inconnus. Ils représentent près de 31 % des auteurs, mais leur importance numérique ne se traduit guère en un poids similaire au sein des pièces de théâtre étudiées. À vrai dire, ces auteurs aux origines obscures n'ont composé que treize pièces, soit environ 13 % du corpus total.

Il n'est pas anormal que nous ne connaissions pas le nom des dramaturges qui composèrent certaines pièces. Cela s'explique par le rôle qu'occupait l'auteur dans le monde théâtral. Le dramaturge n'était point le propriétaire de ses pièces; elles étaient plutôt la propriété de la troupe qui les jouait. ainsi s'explique la publication de plusieurs pièces sans auteur ou de façon anonyme et, conséquemment, que nombre de pièces plus connues ne furent attribuées à certains dramaturges que postérieurement grâce à des analyses textuelles.

Cette particularité du théâtre anglais est soulignée par McMillin qui met l'accent sur la relative banalité de l'auteur dans le processus de publication[97]. L'auteur travaillait comme un salarié qui écrivait une pièce pour une troupe. Une fois composée, la pièce devenait la propriété de la compagnie théâtrale. La coutume voulait que ce fût le nom de la troupe de théâtre et non celui de l'auteur qui apparaissait sur la page couverture. Le grand dramaturge de Stratford, Shakespeare, ne verra son nom sur une page couverture pour la première fois qu'en 1598, alors qu'il écrivait déjà pour les planches depuis les années 1589-1590.[98] Toujours selon McMillan, ce n'est qu'à la fin de la carrière de Shakespeare (vers 1610-1620) que le

---

[97] McMillin, « Professional Playwriting », p. 236. À ce propos, voir aussi : Douglas A. Brooks, « Dramatic Authorship and Publication in Early Modern England », *Medieval & Renaissance Drama In England*, 15, (2003), p. 77-97 ; Fredson Thayer Bowers, « The Publication of English Renaissance Plays », dans Fredson Thayer Bowers (éd.), *Elizabethan Dramatists,* p. 406-414; Janet Clare, « Shakespeare and Paradigms of Early Modern Authorship », *Journal of Early Modern Studies*, 01, 01, (2012), p. 137-153 ; Scott Cutler Shershow, « "The Mouth of 'hem all" : Ben Jonson, Authorship, and the Performing Object », *The Theatre Journal*, 46, 02, (1994), p. 192-193 ; David Scott Kastan, « "To think these trifles some-thing" : Shakespearean Playbooks and the Claim of Authorship », *Shakespeare Studies*, 36, (2008), p. 37-48.

Pour une réflexion sur la question de la publication des pièces et du caractère littéraire du théâtre voir : Benedict Scott Robinson, « Thomas Heywood and the Cultural Politics of Play Collections », *Studies in English Literature*, 42, 02, 2002, p. 361-380.

[98] McMillin, « Professional Playwriting », p. 236.

concept d' « authorship » dans le monde du théâtre va croître en importance[99]. Selon plusieurs, c'est à Jonson que revient le crédit d'avoir fait du théâtre une écriture littéraire respectable et d'être le premier à insister sur l'importance de la paternité de l'auteur. En dépit de ceci, il sera ridiculisé pour ses efforts. Ainsi, l'auteur anonyme de *Wits Recreation* se moque du poète lauréat : « Pray tell me, *Ben*, where doth the mystery lurk, / What others call a play, you call a work. [100]»

Outre ces onze dramaturges sur lesquels nous n'avons que très peu d'informations, le groupe d'auteurs étudié, du point de vue de l'origine sociale, est relativement hétérogène. (Voir le tableau 1.1). Le groupe le plus important au sein du corpus est celui composé d'auteurs issus de la classe roturière-artisane. En tout, douze dramaturges, tels que Marlowe dont le père était cordonnier, Greene dont le père était soit fabricant de selles, soit cordonnier-aubergiste, et Shakespeare dont le père était gantier, peuvent être rassemblés sous cette étiquette. Appartiennent aussi à ce groupe : George Chapman (fils d'un *copy-holder*), Anthony Munday (fils de drapier), Thomas Dekker (d'origine incertaine, mais humble), John Webster (fils de fabricant de chars), Richard Brome (d'origine obscure, serviteur de Ben Jonson), James Shirley (présumément fils de marchand), Thomas Randolph (fils de l'intendant du baron de Zouche), William Davenant (fils d'un aubergiste-viticulteur). Ben Jonson fait figure spéciale dans ce groupe puisque son père était probablement un gentleman déchu : ayant perdu son domaine (*estate*) sous Marie Tudor, il devient ensuite ministre,

---

[99] En Angleterre, une première loi concernant le droit d'auteur ne sera élaborée qu'en 1709. Les proscriptions fixeront à 14 ans pour une nouvelle composition et à 21 ans pour un texte préalablement imprimé. Pour une réflexion approfondie sur la notion de « propriété auctoriale » voir : Marie-Claude Fenton, . *Luneau de Boisjermain et l'édition à compte d'auteur*, Thèse PhD., Département d'histoire, Université du Québec à Montréal, 2011.

[100] Anonyme, « Epigram 455 », *Wits Recreation*, Londres, R.H. (1640), dans John Mennis (éd.) *Facetiae Musurum Delicine: The Muses Recreation (1656), Wit Restored (1658), Wits Recreation (1640),* Londres, John Camden, 1874, p. 124.

membre du clergé, mais meurt avant la naissance de Jonson. La mère de Jonson se remaria peu de temps après et, pour une période indéfinie, il exercera le métier de son beau-père, soit la maçonnerie.

AUTEUR	*DATE DE NAISSANCE*	*NAISSANCE (lieu)*	*STATUT*
Stevenson	-	Hunwick, Durham	Inconnu
Green	1558	Tombland, Lincolnshire	Roturier-Artisan
Chapman	1559	Hitchin, Hertfordshire	Roturier-Artisan
Munday	1560	Londres	Roturier-Artisan
Marlowe	1564	Canterbury, Kent	Roturier-Artisan
Shakespeare	1564	Stratford, Warwickshire	Roturier-Artisan
Markham	1568	Cotham, Nothinghamshire	Gentry-Noblesse
Barnes	1571	York, North Yorkshire	Clergé
Dekker	1572	Londres	Roturier-Artisan
Jonson	1572	Londres	Roturier-Artisan
Heywood	1573	Ashby, Lincolnshire	Clergé
Marston	1576	Wardington, Oxfordshire	Professionnel
Webster	1578	London	Roturier-Artisan
Fletcher	1579	Rye, Sussex	Clergé
Middleton	1580	Londres	Gentry-Noblesse
Massinger	1583	Salisbury, Wiltshire	Professionnel
Beaumont	1584	Grace Dieu, Leicestershire	Professionnel
Rowely	1585	-	Inconnu
Ford	1586	Ilsington, Devonshire	Gentry-Noblesse
Field	1587	Londres	Clergé
Brome	1590	-	Roturier-Artisan
Goffe	1590	-, Essex	Clergé
Shirley	1596	Londres	Roturier-Artisan
Randolph	1605	Daventry, Northamptonshire	Roturier-Artisan
Davenant	1606	Oxford	Roturier-Artisan
Suckling	1609	Whitton, Middlesex	Professionnel
Rutter	1610	Londres	Inconnu
Mead	1615	Londres	Professionnel
Anon. (J.W.)	-	-	Inconnu
Anon. (S.S.)	-	-	Inconnu
Anonyme	-	-	Inconnu
Anonyme	-	-	Inconnu
Anonyme	-	-	Inconnu
Anonyme	-	-	Inconnu
Cooke	-	-	Inconnu
Machin	-	-	Inconnu

Tableau 1.1 : Origine sociale des dramaturges[101]

[101] Les études misent à contribution lors de l'élaboration des tableaux prosopographiques sont trop nombreuses pour être citées en note de bas page. Il est possible de les retrouver dans la bibliographie ou les notices bibliographiques sont suivies d'un astérisque.

Ce groupe de dramaturges roturiers-artisans, avec douze auteurs sur 36, représente près du tiers des écrivains étudiés. En ce qui concerne leurs productions dramaturgiques, ils composèrent une partie non négligeable des pièces étudiées dans le cadre de la recherche : à eux seuls, ils représentent près de la moitié des pièces analysées, 47,5 % des textes, soit 48 pièces sur 102. Il est intéressant de constater que lorsque nous additionnons le groupe d'auteurs dont le statut social est inconnu et ceux qui appartiennent au groupe des roturiers-artisans, le regroupement représente environ les deux tiers des auteurs étudiés, soit 22/36 ou 61,1 %. Le constat est le même lorsque nous tenons compte du nombre de pièces qu'ils contribuent à notre corpus. Les auteurs de ces deux groupes sont responsables d'un peu moins de 60 % des pièces (60/102).

Le prochain groupe d'auteurs numériquement important est celui dont les membres sont issus d'une famille ecclésiastique, c'est-à-dire dont le père était un membre du clergé. Ce groupe compte cinq dramaturges, soit 13,9 % du corpus d'auteurs. Ce groupe d'origine cléricale est composé de Barnabe Barnes, Thomas Heywood, John Fletcher, Nathan Field et Thomas Goffe. Le fait d'être issu d'une famille associée au clergé ne signifie pas pour autant que le dramaturge était voué à une carrière ecclésiastique. Si Thomas Goffe obtient son baccalauréat en théologie et poursuit dans la voie tracée par son père, d'autres empruntent des chemins qui leur sont propres. Nathan Field, dont le père, John Field, était un prédicateur puritain qui militait pour la fermeture des théâtres et des lieux de divertissement divers, connut une longue carrière dans le monde théâtral en tant qu'acteur et auteur. Heureusement pour John, il trépassa avant de voir son fils avoir du succès dans l'institution qu'il décriait le plus.

Les auteurs issus d'une famille cléricale sont responsables de l'écriture partielle ou complète de 24 pièces, ce qui représente près du quart des textes étudiés, plus exactement 23,8 %. Cette importance des auteurs d'origine ecclésiastique au sein

du corpus s'explique par la présence de John Fletcher qui contribua à l'écriture de seize des textes dramaturgiques étudiés.

Un certain nombre de dramaturges proviennent aussi de la classe professionnelle de l'Angleterre élisabéthaine. Cinq auteurs, ce qui représente 13,8 % des dramaturges, soit John Marston, Philip Massinger, Francis Beaumont, John Suckling et Robert Mead, provenaient d'une famille d'avocat, d'universitaire ou de parlementaire. Ces auteurs issus de la classe professionnelle sont responsables de l'écriture de 21 des 102 pièces étudiées ou 20,8 %.

Il existe un dernier groupe qui, de par son statut, est situé au sommet de la hiérarchie sociale élisabéthaine, mais qui jouit d'une place restreinte dans la dramaturgie. Ce dernier groupe est celui composé d'auteurs appartenant à la gentry ou à la noblesse anglaise. De loin le plus petit, ce groupe ne compte que trois dramaturges, soit Gervase Markham, Thomas Middleton et John Ford. Il est extrêmement intéressant de noter que, parmi ces trois auteurs nous retrouvons deux troisièmes fils, donc traditionnellement voués à une carrière professionnelle. Le père du troisième, Thomas Middleton, était un parvenu, un maçon récemment gentrifié mort prématurément, faisant ainsi de son fils un « protected orphan »[102], un gentleman sans terre ni revenus. Ce sont donc les éléments les plus humbles de la *gentry* qui participent à l'élaboration de pièces de théâtre. Leur production dramatique, sept pièces sur 102, est proportionnelle à leur importance au sein du corpus d'auteur formant 8 % (3/36) des auteurs et 6,7 % des textes.

Il importe de souligner que, comme c'était le cas pour la majorité des professions et métiers de l'époque, il arrivait de voir une certaine mobilité sociale au

---

[102] Gary Taylor, John Lavagnino, *Thomas Middleton. The Collected Works*, Oxford, Oxford University Press, 2010 [2007], p. 35.

sein des dramaturges. Par conséquent, certains, tels que Suckling, Shakespeare et Davenant, réussirent à se hisser dans une classe supérieure au cours de leur vie, tandis que d'autres, notamment Dekker, vécurent une lutte continuelle contre la pauvreté.

Outre le statut, les dramaturges peuvent être divisés selon leur parcours académique et leur niveau d'éducation atteint. Certains auteurs fréquentèrent l'université, d'autres les *Inns of Court* ou les *Inns of Chancery* tandis que plusieurs, dont Shakespeare, n'accomplirent aucune d'études universitaires, terminant plutôt leur éducation à la *grammar school.* (Figure 1.2) La corrélation entre l'éducation et le statut n'est pas aussi évidente qu'elle pourrait le sembler. Évidemment, les auteurs d'origine plus prospère avaient plus de chance de poursuivre des études universitaires, mais comme l'illustre le cas de Marlowe et de Greene, la pauvreté n'était pas nécessairement un obstacle à l'éducation.

Conformément à ce que nous avons mentionné pour le statut social, les informations biographiques de certains auteurs sont tellement sporadiques qu'il est impossible de connaître leur degré d'éducation : parmi les auteurs dont le niveau de scolarité est inconnu, nous retrouvons bien évidemment les six auteurs anonymes, ainsi que Machin, Rowley, Cooke et Rutter. Ce dernier, bien que nous n'ayons point d'information à son sujet, devait avoir reçu une certaine éducation puisqu'il est l'homme choisi par l'Earl Edward Sackville pour traduire, en 1637, *Le Cid* de Pierre Corneille, à la demande de la couronne, en plus d'être le tuteur des fils du grand noble. Néanmoins, vu l'absence de documentation concrète, nous avons choisi de l'inclure dans le groupe dont le parcours académique est inconnu. Ces dix dramaturges représentent un peu plus du quart des auteurs retenus, soit 27,8 %, mais leur importance en ce qui concerne le corpus de textes est considérablement inférieure, avec seulement onze des pièces ou 10,9 % des textes.

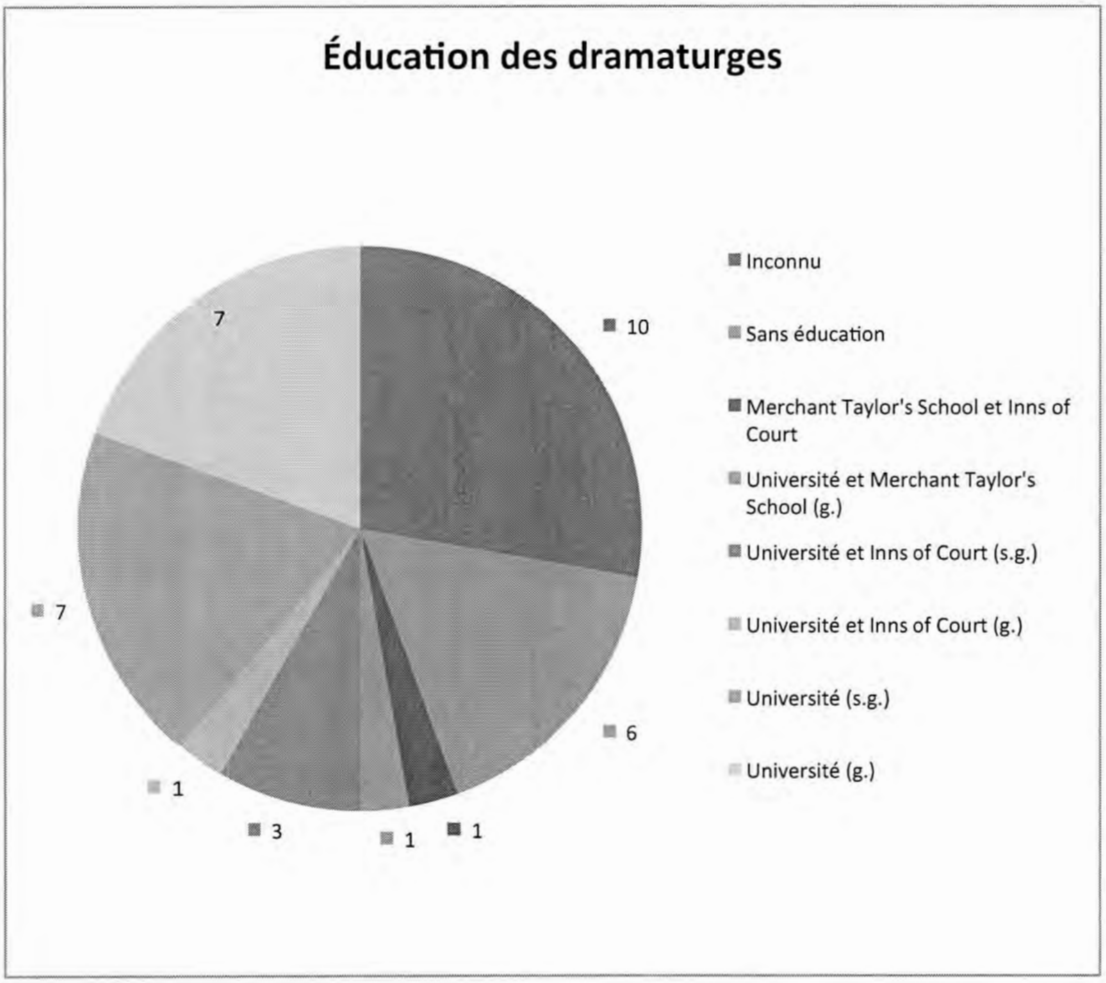


Figure 1.2 : Éducation des dramatuges

Le second groupe, celui qui n'a pas d'éducation formelle, est composé d'auteurs principalement issus des classes inférieures et qui sont en grande partie devenus dramaturges à la suite d'un parcours au sein même du théâtre. Des auteurs tels que Shakespeare, Jonson et Field étaient acteurs bien avant d'écrire leurs pièces. Le groupe de non-universitaires représente six auteurs, soit 16,7 % des dramaturges. En dépit de ce nombre relativement faible, leurs rangs incluent nombre de dramaturges des plus connus : outre les auteurs déjà mentionnés, ce groupe incluait aussi Dekker, Brome et Davenant. L'importance de ces auteurs dans la sphère

dramaturgique anglaise fait en sorte qu'ils représentent 41,6 % des textes étudiés, soit 42 pièces.

En ce qui concerne les auteurs qui fréquentèrent l'université, ce groupe se découpe aisément en deux sous-groupes : ceux qui complétèrent leurs études et ceux qui interrompirent leur parcours pour une raison quelconque, souvent par manque de fonds. Ce deuxième groupe est celui qui, numériquement, est le plus important. Sept auteurs furent, à un moment ou un autre, inscrits dans une institution universitaire avant d'abandonner leurs études faute de fonds ou d'intérêt. Barnabe Barnes était inscrit au Brasenose College Oxford tandis que Gervase Markham fréquenta le King's College à Cambridge. Certains de ces auteurs fréquentèrent aussi les institutions légales que sont les Inns of Court : Suckling était inscrit au Trinity College avant de séjourner au Gray's Inn, John Ford était matriculé au Exter College, Oxford, ainsi qu'au Middle Temple et finalement, Francis Beaumont fréquenta à la fois l'Inner Temple et le Broadgate Hall d'Oxford. Dans l'ensemble, ce groupe représente près du quart des auteurs et près d'un cinquième des textes.

Sur l'ensemble des auteurs étudiés, neuf auteurs complétèrent leurs études universitaires et décrochèrent un diplôme soit un B.A., une M.A. ou un B.D.. Robert Mead, John Marston et James Shirley se virent octroyer un B.A. de l'une des deux grandes universités anglaises, Cambridge ou Oxford. Cinq auteurs, dont Marlowe, Greene et Randolph obtinrent une maîtrise ès arts. Un seul auteur, Stevenson, détenait à la fois un B.A. une M.A. et un B.D. lors de l'écriture de sa pièce. Les auteurs dits universitaires, ceux qui ont gradué, forment le quart des auteurs et sont responsables de l'écriture de 31 textes dramaturgiques ou 30,7 % des pièces. Ce chiffre est gonflé par la présence de Fletcher au sein de ce groupe, qui a participé à l'écriture de seize pièces. Il importe cependant de noter que, contrairement à Fletcher, plusieurs auteurs universitaires composèrent leurs pièces alors qu'ils étaient à l'université et cessèrent à leur sortie.

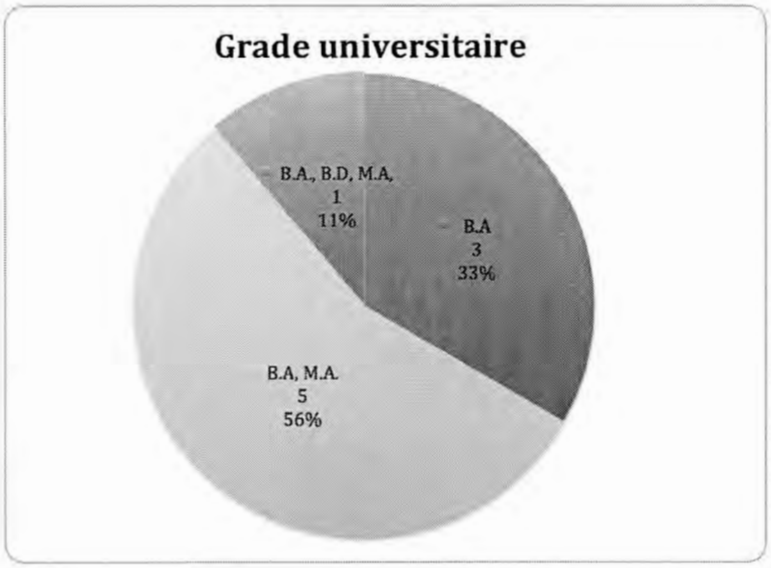


Figure 1.3 : Grade universitaire

Il existe un autre élément sur lequel nous aimerions nous arrêter. Vu la thématique de notre recherche, nous avons cru qu'il serait intéressant de vérifier la part de dramaturges ayant connu une carrière militaire. Le chiffre est étonnamment assez élevé. Cinq dramaturges (Jonson, Chapman, Markham, Barnes et Suckling) portèrent les armes avant ou pendant leur carrière dramaturgique, tandis que deux autres combattirent soit après l'écriture de leur pièce ou, comme ce fut le cas de Davenant, pendant la guerre civile et la fermeture des théâtres.

Cet examen de la sociodémographie des dramaturges nous permet de souligner l'hétérogénéité de notre corpus d'auteurs. Le caractère hétéroclite de ce groupe d'auteurs accentue le fait que le duel est un thème et une préoccupation pansociétaux, qui intéresse tant les universitaires que les roturiers et les *gentlemen.* Ainsi, l'analyse du corpus nous met en contact avec le discours entretenu par des gens n'appartenant pas à cette élite, au sens aristocratique et économique traditionnel du terme, qui prennait habituellement position sur la question du duel. Au contraire, conformément à l'image présente dans l'historiographie du théâtre, notre regroupement d'auteurs est principalement issu des classes inférieures et

professionnelles de la société. Les auteurs d'origine obscure ou humble représentent 64 % des auteurs soit 23 dramaturges. Lorsque la somme de leurs pièces est considérée, c'est plus de 3/5 des pièces qui sont concernées. Dans l'ensemble, 94 pièces, soit 92 % des textes, furent composées par des hommes qui n'appartenaient pas à la noblesse. Il est donc évident que le corpus de textes étudié est populaire, dans le sens qu'il est principalement le fruit de roturiers de statuts divers. Bien que les membres de la gentry soient présents parmi les auteurs, ils ne sont guère les plus nombreux.

Il en va de même en ce qui a trait à l'éducation des dramaturges. Pas moins de 69 % des pièces étudiées furent composées par des auteurs n'ayant pas reçu de grade universitaire. Tant du point de vue du statut que de l'éducation, les dramaturges forment un ensemble hétérogène, marqué par l'absence de « qualité » et de prestige. Ainsi, la pièce de théâtre est une source intéressante, d'abord en raison de ses caractéristiques communicatives, mais aussi en raison de leurs auteurs. Les dramaturges appartiennaient à la population londonienne qui est longtemps restée sans voix. De par leur statut, ils se rattachent au peuple tandis que, par leur capacité d'écrire et de composer, et ce en dépit du caractère vulgaire de la scène, ils se classent au cœur de l'élite lettrée de l'Angleterre. Il s'agit d'un groupe socioprofessionnel dont les frontières transcendent les limites traditionnelles des classes sociales et qui est, d'abord et avant tout, défini par son métier.

CHAPITRE II

CARTOGRAPHIER LE DUEL THÉÂTRAL : CARACTÉRISTIQUES MATÉRIELLES, SOCIODÉMOGRAPHIQUES ET GÉOGRAPHIQUES DU COMBAT DRAMATURGIQUE ANGLAIS

> *[T]his kind of chalenging and fighting man to man, under the name of* Duellum, *which is used now a dayes among souldier and men of honour and by long custome authorized to discharge a man of an injury received, or for want of proofes in sundry causes...*[1]
>
> Bryskett, *A Discourse of Civil Life, (1606)*

Dans son traité de philosophie morale, Bryskett fait référence au duel et informe le lecteur qu'il s'agit d'un combat, d'homme à homme, l'associant ensuite aux hommes d'honneur et aux soldats ainsi qu'aux questions d'honneur et vérité. Cette association de sens, de valeur et de personne que fait Bryskett avec le duel est-elle partagée par les dramaturges ? Afin de comprendre comment les dramaturges concevaient le duel et à quelle « image » du duel le spectateur se voyait confronté

---

[1] Lodowick Bryskett, *A Discourse of Civill Life: Containing the Ethike part of Morall Philosophie*, Londres, William Aspley, 1606, p. 65.

durant les représentations, nous allons examiner d'un point de vue quantitatif différents aspects du duel théâtral afin de dresser un portrait des tendances observables sur la scène. Pour ce faire, nous allons dans un premier temps nous pencher sur le vocabulaire utilisé pour parler du duel, ensuite discuter de la place du duel dans le corpus ainsi que de certaines composantes techniques et matérielles du duel, telles que les causes, les armes, le type de défi, les combattants et les conséquences humaines et légales, pour finalement examiner l'emplacement géographique des duels théâtraux.

2.1 « Les mots *duel*[2] »

En Angleterre, la pratique du duel, celle du combat singulier, que Bryskett décrit comme étant « by long custome authorized » est antécédente à l'adoption du terme *duel* pour la définir. En ce qui concerne la première utilisation du mot *duel* dans la langue anglaise, les dictionnaires, dont *l'Oxford Dictionary of English Etymology,* la situent vers la fin du XV[e] siècle, possédant les mêmes racines étymologiques qu'en français, mais entrant dans le vocabulaire anglais par l'entremise de l'italien, *duello*[3]. Selon l'*Oxford English Dictionary*, la première occurrence du mot *duel* dans la langue anglaise aura lieu vers 1475 dans *Gregory's Chronicle* et se référait à un duel judiciaire : « informyd hym of alle the condyscyons

---

[2] Clin d'œil au chapitre « Le mot duel » de François Billacois, *Le duel dans la société française des XVI[e] et XVII[e] siècles. Essai de psychologie historique,* Paris, Édition de l'École des hautes études en sciences sociales, 1986, p. 13-20.

[3] C.T. Onions (éd.), « duel ». *The Oxford Dictionary of English Etymology*, Oxford, Clarendon Press, 1966, p. 293; W.W. Skeat, « duel », *Etymological Dictionary of the English Language*, Oxford, Clarendon Press, 1961[1909], p. 185; Ernest Klein, « duel », *A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language*, Amsterdam, Elsevier Publishing Co., 1966, p. 487.

of the fyghtyng and duelle of represse »[4]. En dépit de cette présence du vocable dans les textes écrits anglais à la fin du XV[e] siècle, le terme *duel* n'entrera que lentement dans l'usage et ne deviendra que tardivement l'appellation la plus commune pour décrire le combat singulier. À titre d'exemple, citons simplement Bryskett qui préfère l'utilisation du terme latin *Duellum* à la forme anglicisée *duel* dans *A Discourse of Civill Life* (1606)[5]. De la même façon, le terme n'est que tardivement inclus dans les dictionnaires de langue anglaise. Notons entre autres que le mot *duel* est encore absent du dictionnaire anglais-français de John Baret en 1574[6].

Le dictionnaire bilingue de Randle Cotgrave, publié en 1611, consacre quant à lui une entrée au mot *Duelle*, mais il fait référence à « The third part of an ounce », plutôt qu'au combat d'homme à homme[7]. Dans l'ensemble des dictionnaires consultés, seul celui de John Véron publié en 1584 présente une définition de duel se rapprochant à celle de combat singulier. Les termes latins de *Duellum, duelli* prenaient le sens de « war between two ». Pour Véron cependant, la notion de *war* est prédominante à celle de combat entre deux hommes. Les mots *Duellator*, *Duelliccus* et *Duello* signifient respectivement « a warrior », « perteining to war » et « to fight in battle »[8].

---

[4] « duel, n. ». *OED Online*. Oxford University Press. 2016, [en ligne], http://www.oed.com/view/Entry/58242?rskey=ARXg9O&result=1.

[5] Bryskett, *A Discourse of Civill Life,* p. 65.

[6] John Baret, *An alvearie or triple dictionarie in Englishe, Latin, and French: very profitable for all such as be desirous of any of those three languages*, Henry Denham, Londres, 1574, [en ligne], http://eebo.chadwyck.com.

[7] Randle Cotgrave, « Duelle », *A dictionarie of the French and English tongues,* Adam Islip, Londres, 1611, [en ligne], http://eebo.chadwyck.com.

[8] John Véron, *A dictionarie in Latine and English*, Rafe Newberie, Henrie Denham, Londres, 1584, [en ligne], http://eebo.chadwyck.com.

Grâce à ces références, il est possible de déduire que le mot *duel* est un terme qui fait son apparition dans la langue anglaise au cours des XV^e^ et XVI^e^ siècles, ce qui en fait un mot relativement récent, une nouveauté qui occasionne certaines difficultés. L'étymologie du mot *duel* met en lumière un obstacle en ce qui concerne la classification de ce qui est et de ce qui n'est pas un duel. Cela s'explique par le fait que *duel* est un terme relativement récent qui représente une pratique beaucoup plus ancienne. Durant le Moyen Âge, on se référait au duel, ou combat singulier, par l'entremise des mots latins suivants : *duellum, bellum, certamen, decertare, certatores, batalla, duellum bellum* et *pugna*[9].

Avant de poursuivre, il importe de définir en quoi consiste le duel. Notre définition s'apparente beaucoup à celle qu'en dresse Billacois qui le définit comme un combat :

> entre deux ou plusieurs individus (mais toujours à nombre égal de part et d'autre), à armes égales, pour prouver soit la vérité d'une cause disputée, soit la valeur, le courage, l'honneur de chaque combattant ; la rencontre doit être décidée ou acceptée conjointement par les deux parties et respecter certaines règles formelles (tactiles, verbales, ou écrites), qui lui donne force de procédure pour le moins aux yeux des deux adversaires.[10]

C'est la présence d'armes offensives et l'égalité des chances qui permet au duel de se différencier de la simple bagarre. Il se distance aussi de la rixe ou de la guerre privée par son nombre plus restreint et par l'égalité en nombre et en armes.

---

[9] Voir, Hélène Coudrec-Barraud, « Le duel judiciaire en Gascogne d'après les cartulaires », dans *Actes de la Société des historiens médièviste de l'enseignement supérieur public, Le règlement des conflits au Moyen Âge: XXXI^e^ Congrès de la S.H.M.E.S.,* Paris, Publication de la Sorbonne, 2001, p.108.

[10] Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 14; Henriette Asséo, François Billacois, « La "Fureur des duels" et ses représentations dans la société française du XVII^e^ siècle », dans *À propos du Cid Campeado ou Seigneur des batailles, du mot arab Sayyid ou Cid, Seigneur*, Cahier Renaud-Barrault, Paris, Gallimard, 1985, p. 45.

Dans la dramaturgie, il prendra trois formes principales : le duel judiciaire, qui appartient à l'épreuve ordalique ; le combat entre champions d'armée ; le duel moderne ou extrajudiciaire.

En bref, ces références empruntées à différents dictionnaires étymologiques et de contemporains permettent de tracer l'apparition du mot *duel* au cours des XV^e^ et XVI^e^ siècles, sans qu'il ne soit pour autant couramment utilisé. L'examen du mot dans les pièces de théâtre révèle une évolution similaire du terme.

2.1.1 « Dvell » ou « duel »

Dans l'ensemble, l'utilisation du terme *duel* (ou sous ses différentes graphies, *dvell*, *dvel* et *duell*), n'apparaît que très rarement dans les textes de théâtre pour signifier la pratique du combat singulier. Plus précisément, dans l'ensemble du corpus de 102 pièces théâtrales que nous avons analysées, qui contenait 193 duels ou allusions au duel, le terme n'est employé qu'à 46 reprises afin d'évoquer la pratique du combat d'homme à homme. Qui plus est, cette utilisation du vocable est limitée à seulement 29 pièces. Ceci signifie que dans un peu plus de 70 % des textes dramaturgiques, les auteurs préférèrent l'utilisation de termes subtitutifs ou de périphrases afin de décrire la coutume.

Cette réticence des dramaturges anglais à recourir à l'utilisation du mot *duel* dans leurs pièces est particulièrement marquante lorsque contrastée avec le théâtre français de l'époque. Contrairement à leurs collègues anglais, les auteurs du royaume de France n'hésitent guère à employer ce vocable. Pierre Corneille l'utilisera à 20 reprises dans sept pièces : un total de quatorze occurrences jusqu'au *Cid* (1637) et six

après[11]. Scarron aura recours au terme à douze occasions dans cinq pièces, dont quatre fois dans *Jodelet le maître duelliste* (1648). De même, Jean de Rotrou aura recours au terme *duel* à six occasions dans la seule pièce de *Agelisan de Colchos* (1637). Enfin, le dramaturge Pierre Du Ryer en fera usage à quatre reprises dans *Clitophon* (1632) ainsi que dans *Lisandre et Caliste* (1632)[12]. La dramaturgie française, donc, est beaucoup plus susceptible que sa voisine septentrionale de recourir au mot *duel* pour définir un combat singulier.

Non seulement le nombre de pièces employant le terme *duel* est restreint, mais en plus le nombre de dramaturges utilisant cette expression particulière est encore plus réduit. Parmi les 29 pièces de théâtre employant le mot *duel*, il est possible de retrouver la plume de seulement onze auteurs différents, dont certains collaborèrent à l'écriture de pièces, notamment Massinger et Fletcher qui, avec et sans Field, composèrent trois des textes dramaturgiques concernés[13].

La première occurrence du terme *duel* que nous avons réussi à cerner dans la dramaturgie de l'époque est justement présente dans la pièce du trio d'auteurs Massinger, Field et Fletcher, *The Honest Man's Fortune,* composée en 1613. En amont de cette date, le mot *duel*, lorsqu'il prend le sens de combat singulier, n'apparaît dans aucune des pièces à l'étude. Ceci étant dit, il est possible de retrouver une série de mots de la même famille que *duel* dans certaines pièces dès 1594. *Duello* et *duellist* apparaissent entre autres dans les textes de Shakespeare. Bien que le barde ait employé ces termes dans *Love Labour's Lost* (1594), *Romeo and Juliet* (1595)

---

[11] Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 119.

[12] Pour les autres auteurs voir Paul Fièvre, *Théâtre classique*, [en ligne], http//: www.theatre-classique.fr.

[13] Les pièces sont les suivantes : Field, Fletcher, Massinger, *The Honest Man's Fortune*, (1613); Fletcher, Massinger, *The Little French Lawuer*, (1619); Fletcher, Massinger, *Custom of the Country*, (1620).

ainsi que dans *Twelfth Night* (1601), ce groupe de mots corollaires n'avait pas la même signification qu'il aura plus tard. Dans ces textes, le mot *duello* prennait, selon le *Shakespeare Lexicon* d'Alexander Schmidt, le sens de « the rules of duelling, as prescribed in certain books of the time », un sens qui, à notre avis, est partagé par Jonson dans *The Alchemist* (1610). Dans la même veine d'idées, *duellist*, lorsqu'employé par le grand poète anglais, signifie « one expert in the rules of duelling »[14]. Ainsi, nous n'en sommes pas encore à décrire le combat ni même le combattant.

Il s'agit là d'un développement qui semble parallèle à celui remarqué par François Billacois pour la France. Aux dires de ce dernier, « *Duelliste*, ne s'emploie guère qu'à la fin du XVI[e] siècle, et signifie alors : expert, théoricien du duel.[15] » Nous assistons donc, dans la littérature anglaise comme dans le vocabulaire français, à un décalage entre la pratique et le concept. Pour reprendre une formulation employée par François Billacois : « La conceptualisation est nettement décalée par rapport à la pratique.[16] »

Ce n'est qu'à partir de la deuxième décennie du règne de Jacques Stuart que l'utilisation du terme va gagner en fréquence dans la dramaturgie. Philip Massinger, lors de ses compositions individuelles, emploie le terme à trois occasions dans deux pièces et à quatre reprises dans un total de trois pièces collaboratives. C'est sans aucun doute William Davenant, dramaturge et poète lauréat, qui est l'auteur le plus constant dans son utilisation de *duel* pour faire appel à la notion de combat singulier.

---

[14] Alexander Schmidt, « Duello », « Duellist », *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary. A Complete Dictionary of all the English Words, Phrases and Construction in the Work of the Poet*, Vol. I, 3[e] éd., New York, Dover, 1971[1902], p. 341; Jonson, *The Alchemist*, (1610), (III, iv, 25).

[15] Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 17.

[16] Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 14.

À lui seul, il est responsable de près du tiers des occurrences, soit quinze occasions dans sept pièces. C'est aussi à lui que revient le plus grand usage du terme au sein d'une seule pièce : sa composition *The Siege*, rédigée en 1629, contient à elle seule six occurrences du terme.

Un autre dramaturge sur lequel il est intéressant de s'arrêter en raison de son utilisation du mot *duel* est James Shirley. Ce dernier emploie le terme dans quatre de ses pièces et est responsable de six des 46 occurrences du terme. Ensemble, Shirley et Davenant, qui composent leurs œuvres à partir de la deuxième moitié de la décennie 1620, sont responsables de près de la moitié des apparitions du mot *duel* dans les pièces analysées.

Il semblerait que le sens du terme *duel* se soit assez fixé par 1638 pour que John Suckling l'emploie dans une didascalie de *The Goblins.* Il s'agit d'une occurrence intéressante puisque c'est la première utilisation du terme dans les instructions aux acteurs/lecteurs. Tandis que les auteurs antérieurs préféraient l'utilisation plus générique de *fight*, ou encore de *draw*[17] pour signifier qu'un personnage dégaine son arme (laissant pressentir un combat), Suckling nous informe que les personnages de Samorat, Philatel et de Torcular « *Enter as to a duel* »[18].

Bien que le sens du terme semble s'être stabilisé à la fin de la période étudiée et que l'utilisation de duel servait et suffisait souvent à définir le combat singulier, il n'en demeure pas moins que certains dramaturges considéraient qu'ils devaient qualifier le duel afin de préciser son sens. C'est ainsi qu'à deux occasions, une

---

[17] Anonyme, *A Knack to know an Honest Man*, (1594), (I,i, 19) « *Enter Lelio and Sempronio to fight.* »; Massinger, *The Parliament of Love*, (1624), (IV, ii, 103) « *They fight. Clermond falls.* »; Jonson, *Bartholomew's Fair*, (1614), (IV, iii, 0) « *with their swords drawn* »; Shakespeare, *Romeo and Juliet*, (1595), (I,i, 60), « *They draw and fight* ».

[18] Suckling, *The Goblins*, (1638), (didas. I, i, 1).

première fois dans *The Little French Lawyer* (1619) et une seconde fois dans *The Custom of the Country* (1620), l'épithète *private* est accolée à *duel*[19]. Même après que Suckling ait employé le terme *duel* dans sa didascalie, James Shirley ressentit le besoin de qualifier le duel de singulier, « single duel », ce qui laisse supposer soit une ambiguïté sémantique de duel, soit que le terme englobait une réalité complexe, nullement limitée à un combat qui opposait uniquement deux personnes, mais qui, au contraire, pouvait inclure plus de deux combattants selon le contexte.

L'analyse révèle que l'utilisation du mot *duel* dans la dramaturgie semble être à la fois un phénomène temporel et un phénomène social. Dans un premier temps, temporel, puisque son utilisation ne devient récurrente que dans le dernier tiers de la période étudiée. La réticence des dramaturges à employer *duel* s'explique peut-être par le fait que le terme est une importation lexicale récente, alors que la pratique du combat singulier, dans sa forme judiciaire, était quant à elle implantée depuis fort longtemps. Qui plus est, il semblerait, à l'examen de l'utilisation du mot *duel* dans les pièces de théâtre, que le terme conserva longtemps une association tacite avec le Continent : parmi les 29 pièces qui en font usage, dix seulement racontent un récit dont l'action se déroule en Angleterre. De plus, dans certaines de pièces dont le récit se déroule sur le sol anglais, tel que *Cure for a Cuckold* (1624) et *News from Plymouth* (1635), l'association avec le Continent est évidente[20]. Ainsi, l'utilisation même que font les dramaturges du terme révèle que le duel demeure largement associé, volontairement ou implicitement, à une pratique étrangère. La naturalisation du terme se fit tardivement et *duel* ne réussit jamais, du moins à l'époque étudiée, à évincer complètement les vocables insulaires de *fight* et *combat.*

---

[19] Fletcher, Massinger, *The Little French Lawyer*, (1619), (I, i, 19); Fletcher, Massinger, *Custom of the Country*, (1620), (II, i, 49).

[20] Dans le premier cas, le duel est censé avoir lieu sur les plages de Calais, dans le second, Furious Inland, le duelliste, est comparé à François de Montmorency-Bouteville.

Dans un deuxième temps, l'utilisation de *duel* a une composante sociale significative, puisque le terme se trouve principalement dans les textes de dramaturges appartenant aux sphères les plus respectables de la société, tant du point de vue de l'origine sociale que de l'éducation. Les deux dramaturges qui recourent le plus souvent à *duel* pour représenter le combat singulier ne proviennent pas des classes inférieures. Shirley, qui était possiblement fils de marchand, fréquenta le St. Catherine College de Cambridge et le Merchant Taylors' School. William Davenant, fils d'un marchand de vin maire d'Oxford, était un personnage fréquent à la cour royale. De même, Massinger, qui emploie le mot *duel* à plus d'une occasion, appartient lui aussi à « l'élite » de la dramaturgie. Fils d'un universitaire membre du Parlement, Massinger fréquenta pendant quelque temps St. Alban Hall à Oxford où il peaufina son éducation.

2.1.2 Termes de bases subtitutifs

L'élément le plus marquant de cette analyse du vocabulaire utilisé pour évoquer le duel est la relative absence de ce terme. À vrai dire, il semble que les dramaturges, surtout ceux qui composèrent leurs pièces avant 1613, préféraient l'utilisation de termes subtitutifs pour décrire le duel. Ils développèrent une définition du duel, son archétype, sa procédure et ses caractéristiques au travers d'une série d'expressions et de notions connexes, évitant en règle générale l'utilisation du terme.

L'analyse lexicale des pièces permet de faire ressortir deux termes principaux afin d'évoquer le duel dans les textes dramaturgiques ainsi qu'une série d'expressions et de périphrases. Afin de désigner la coutume, les auteurs optent plutôt pour les termes génériques de *combat* et de *fight*. Le mot *combat* est utilisé à 46 occasions tandis que nous n'avons dénombré pas moins de 35 utilisations de *fight* (n'incluant pas les usages en didascalie) au sein des pièces de théâtre. Ces deux mots, appartenant au même champ sémantique, accentuent l'aspect de l'affrontement

martial des combattants. La prépondérance de ces termes rappelle que le duel est d'abord et avant tout une altercation physique.

Dans cette même catégorie, celle de la martialité de l'affrontement, nous trouvons aussi le terme moins utilisé de *war*, qui apparaît à quatre reprises. À l'exception de *war,* les pièces présentent toutes une série de termes à occurrence unique ou double tels que *bout, battle* et *monomachy*, qui mettent l'accent sur le caractère pugilistique du duel. Les sources présentent un autre regroupement de termes, qui insistent toujours sur le sens de combat, mais qui accentuent surtout les notions d'impromptu, de désorganisation et de dérèglement. Cette façon plus péjorative d'évoquer le duel, composée de mots tels que *fray*, *brawl, skirmishes* ou *brabble*, apparaît à onze reprises dans les textes.

Un autre terme qui revient fréquemment dans les pièces pour parler du duel est *quarrel*. Cette utilisation démontre une façon différente d'appréhender le duel. Il est possible d'y voir un glissement sémantique, en passant d'une conception principalement centrée sur l'affrontement à une compréhension du duel axée sur les notions de contention, de discorde et d'une situation d'antagonisme entre des individus. Parmi les termes subtitutifs les plus fréquemment employés pour signifier le duel, ce terme, insistant sur la relation d'inimitié, apparaît à 27 reprises dans les textes théâtraux.

Il arrive aussi que les dramaturges n'utilisent que la conséquence du duel afin de l'évoquer. Bien que relativement rare, c'est dans ce contexte que nous retrouvons des termes signifiants qu'il y eut mort d'homme pour décrire le duel. Ainsi, les mots *murder* et *manslaughter* sont présents à six reprises dans les textes, souvent accompagnés de qualificatifs tel que *wilful* et *blacke*, mais occasionnellement

précédés d'adjectifs positifs, tels que *manly*. Dans la pièce de Heywood, *A Woman Killed with Kindness* (1603), le duelliste Sir Charles décrit les morts qu'il a causées comme « sin of murder »[21]. La faible fréquence de termes représentant l'homicide pour définir le duel fut une surprise. Considérant que la politique officielle visait l'éradication le duel, nous nous attendions à ce que les dramaturges s'alignent avec la monarchie, et que le concept de meurtre soit plus fréquemment employé. D'autant plus que l'une des utilisations de meurtre, « manly slaughter », n'a pas comme objectif de critiquer la pratique, mais plutôt de la défendre, en faisant un calembour sur l'aspect courageux de l'acte et sur la notion de *manslaughter* qui, en Angleterre, était considérée comme un crime distinct et moins grave que le meurtre[22].

Encore plus surprenante est la présence doublement plus fréquente de la notion de « procès » ou de loi qui est utilisée pour définir le duel. Le terme *trial*, parfois utilisé seul ou accompagné d'un adjectif qui lui donne une connotation positive, « knightly trial », ou plus négative, « bloody trial », ainsi que les figures de style utilisant le terme *law* reviennent à neuf reprises dans les textes. L'utilisation du terme *trial* contient de façon sous-jacente l'idée que le combat tranche une cause, la notion de justice et de procès. Il est donc surprenant que, dans un royaume où le discours officiel cherchait à décourager la pratique du duel, les dramaturges employaient plus fréquemment les notions de procès ou de loi que celles de meurtre ou d'homicide pour définir le duel[23]. Dans l'ensemble, le rapprochement entre duel et

---

[21] Heywood, *A Woman Killed with Kindness*, (1603), (I, iii, 66).

[22] James Sharpe, « Histoire de la violence en Angleterre (XIII^{e}-XX^{e} siècles) », dans Laurent Mucchielli, Pieter Spierenburg, *Histoire de l'homicide en Europe*, Paris, La découverte "Recherche", 2009, p. 233-250; Xavier Rousseaux, « La répression de l'homicide en Europe occidentale (Moyen Age et Temps Modernes) », *Genèse*, 19, (1995), p. 135.

[23] Un parallèle peut être tracé avec la situation française où les traités pro-duel militent en faveur de la restauration des duels autorisés, c'est-à-dire du combat judiciaire, afin d'éliminer la manie des duels clandestins. À ce propos, voir Julien Perrier-Chartrand, *Un duel en figures. Imaginaire héroïque et*

justice est plus fréquent dans les pièces de théâtre que la classification de combat singulier comme un homicide. Une partie de l'explication se trouve possiblement, comme nous le démontrons ultérieurement, dans le fait que le combat singulier préservait, en dépit de son illégalité, un caractère justicier.

Le réflexe est de croire que cette disparité s'explique par le fait que, pendant une bonne partie du Moyen Âge et de la Renaissance, le duel était un recours relativement fréquent des cours afin de régler des procès où la preuve n'était pas concluante. Le duel judiciaire, cette pratique ordalique, était, selon certains contemporains, à l'origine même du duel d'honneur prédominant aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles, ce qui permet peut-être d'expliquer la survivance de cette appellation. Cette conception du duel comme appareil judiciaire se reflète conséquemment dans le théâtre : parmi les neuf occurrences de *trial/law*, sept font référence à des combats judiciaires tandis que deux seulement sont utilisées pour décrire un combat extrajudiciaire.[24]

Outre les notions de combat, de procès ou de querelle, un autre concept est couramment utilisé dans les textes pour évoquer le duel, soit celui de rencontre ou de rendez-vous[25]. La forme la plus fréquemment croisée est *meet* tant comme verbe,

---

théâtral dans les ouvrages français consacrés au combat singulier (1568-1658), Thèse Ph.D., Université du Québec à Montréal et Université Paris-Sorbonne, Département d'étude littéraire, (2016), p. 58-68.

[24] Pour les duels judiciaires : Greene, *Orlando Furioso*, (1591); Shakespeare, *Henry VI Pt I,* (1592) et *Richard II*, (1595); Fletcher, Beaumont, *Love's Cure*, (1612); Fletcher, Field, Massinger, *The Honest Man's Fortune*, (1613); Webster, *The Devil's Law-Case*, (1619); Massinger, *The Unnatural Combat* (1624). Pour les duels extrajudiciaires : Shakespeare, *Troilus and Cressida*, (1602); Fletcher, Field, Massinger, *The Honest Man's Fortune*, (1613).

[25] Ce phénomène est aussi observable en France où Billacois souligne que nombre de contemporains avaient recours au terme « *Rencontre* : ce mot est au moins aussi fréquent dans les sources que *duel* à partir du début du XVIIe siècle ». Il ajoute :

signifiant aller rejoindre quelqu'un, que comme nom, prenant alors le sens de rendez-vous. Ce groupe inclut aussi des termes au sens est étroitement apparenté, tels qu'*appointment* ou *encounter*. Les termes formant ce groupe se trouvent à 17 occasions. L'utilisation de ceux-ci est intéressante puisqu'elle évacue la violence du discours immédiat, dissimulant par euphémisme un affrontement potentiellement mortel derrière la façade d'une simple rencontre.

En ayant recours à des termes subtitutifs afin d'évoquer le duel, les dramaturges ne semblent pas s'éloigner de la tendance contemporaine. Cette tendance est aussi discernable chez John Selden, qui consacra son ouvrage *Duello or Single Combat*, à l'examen du duel dans le temps. En dépit du fait que l'objectif premier de cet ouvrage est de raconter l'histoire des duels « from Antiquitie derived into this Kingdome of England, with severall kindes, and ceremonious formes », le terme *duel* n'est point le plus utilisé. Ce sera plutôt *combat* qui, à raison de 52 fois sous ses différentes formes, est le plus récurrent. *Duel* est, quant à lui, utilisé par Selden à 44 reprises, soit un peu moins de la moitié des allusions au combat singulier, et ce, fréquemment sous sa forme latine, *duellum* (9), et italienne, *duello* (14). Outre ces termes, Selden utilise aussi les différentes formes de *battell* à une vingtaine d'occasions[26]. De même, un prédécesseur de Selden, William Segar, définit la pratique culturelle identifiable au duel sans pour autant emprunter ce terme, lui

---

> L'historien, lui, considérera la rencontre comme une espèce de duel. D'abord, parce qu'une relation étroite les unit toujours dans l'esprit des contemporains (même quand ils les distinguent). En second lieu, parce que la vogue des rencontres coïncide avec l'époque où le duel évolue vers une procédure toujours plus sommaire.*

* Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 100-101.

[26] John Selden, *The Duello or Single Combat*, Londres, G.E., 1610, [en ligne], http://www.textcreationpartnership.org

préférant plutôt la désignation de *combat*[27]. Il semblerait donc que, sur le point de la terminologie du combat singulier, les dramaturges partagent le malaise contemporain de l'utilisation du vocable *duel.*

2.1.3 Thématiques connexes

Lorsque nous examinons les termes employés pour qualifier le duel, des associations de mots, des cooccurrences et des séries de thèmes émergent. Nous avons choisi d'examiner les plus dominants, soit la notion de combat singulier, la forte association du champ ou du pré avec le duel, l'association du duel à l'homicide et la mortalité, et finalement des qualitatifs positifs et négatifs utilisés pour parler du duel.

2.1.3.1 Single

La première série de mots en importance qualifie indubitablement le duel de combat singulier et contribue à notre compréhension de la perception qu'en avaient les dramaturges. La forte présence de *single* en association avec les termes relatifs au duel nous permet de confirmer, du moins en ce qui a trait à la perception de l'affrontement par les dramaturges, l'affirmation du grand historien anglais Lawrence Stone voulant que les combats « normally involved the principals alone and not their friends and servants – for in England the group duel never caught on in the way it did in France »[28]. En d'autres mots, selon Stone, le duel anglais était une affaire entre principaux et sans second. L'analyse du vocabulaire des dramaturges tend à

---

[27] William Segar (attribué),*The Bookes of Honor and Armes,* Londres, Richard Jones/Thomas Orwin R.J., 1590, p. 1, [en ligne], http://eebo.chadwyck.com.

[28] Lawrence Stone, *The Crisis of the Aristocracy, 1558-1641,* Oxford, Oxford University Press, 1965, p. 243.

corroborer la position de Stone, tout comme le fait notre examen postérieur des modalités du duel dramaturgique.

Ainsi, la forte présence de *single* dans les locutions signifiant duel nous permet de stipuler que les dramaturges percevaient le duel comme un affrontement entre les antagonistes principaux. À 27 occasions, *single*, *singly* ou d'autres termes connexes sont employés par les personnages. Si dans l'*Henry V* (1598) de Shakespeare le corporal Nim, dans son appel au duel, proclame à l'enseigne Pistol « I would have you *solus* », nombreux sont les différents personnages impliqués dans des « single combat » ou « single fight »[29]. Dans ce contexte, il nous semble que les dramaturges conçoivent le duel comme étant un événement individuel, qui ne met en scène que les principaux intéressés dans un combat qui se déroulait, selon Massinger, « in single opposition »[30]. L'affirmation de Stone, plus tard reprise par Billacois, semble s'appliquer tant au théâtre qu'à la réalité[31].

2.1.3.2 Field

La deuxième série de mots la plus fréquemment associée au duel ou utilisée pour évoquer le duel est celle faisant allusion au champ ou au pré. À douze occasions, *field* est employé avec d'autres termes pour signifier le désir de se battre en duel ou pour évoquer le combat singulier. Dans *Twelfth Night,* en se référant au duel, Sir Andrew dit « challenge him to the field ». De la même façon, le personnage du

---

[29] Shakespeare, *Henry V,* (1598) (II, i, 42); voir entre autres : Markham, Machin, *The Dumb Knight*, (1607), (I, i, 63), (I, iii, 111); Chapman, *The Revenge of Bussy d'Ambois*, (1610), (V, v, 95); Beaumont, Fletcher, *The Maid's Tragedy*, (1611), (III, ii, 23)(V, iii, 64); Beaumont, Fletcher, *A King and no King*, (1611), (I,i,27); Webster, *The Devil's Law-Case*, (1619), (II, iii, 117) et Massinger, *The Unnatural Combat*, (1624), (I, i, 355).

[30] Massinger, *The Parliament of Love*, (1624), (III, ii, 139).

[31] Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 397.

dramaturge John Cooke, Spendall, dans *Greene's Tu Quoque* promet à Staine « I will meet thee in the field »[32]. Cette prédominance de pièces contenant le terme *field* pour définir le duel permet de cerner un peu plus l'image qu'avaient les dramaturges du duel. L'association de *duel* et de *field* retient l'intérêt puisqu'elle présente la coutume comme un phénomène qui se déroule dans les champs ou les espaces vierges à l'extérieur de la ville, plutôt qu'à l'intérieur de la ville ou dans les rues[33].

2.1.3.3 Homicide

Une troisième série de mots ressort de la terminologie utilisée afin d'évoquer la notion et la pratique du duel, soit celle qui apparente le combat singulier au meurtre ou à la fatalité. Comme nous l'avons déjà souligné, la pratique du duel, c'est-à-dire le combat lui-même, est décrite à six occasions comme l'action d'enlever la vie d'un combattant. Le terme *murder*, ou *murther* selon la graphie de l'époque, est employé à quatre occasions, tandis que *manslaughter* ou le calembour « manly slaughter » qui font abstraction de la notion de préméditation sont chacun employés à une occasion. De surcroît, les auteurs emploient occasionnellement des adjectifs soulignant le caractère mortel des affrontements. Ainsi, les personnages s'affrontent dans des

---

[32] Shakespeare, *Twelfth Night*, (1601), (I, iii, 123); Pour Cooke, *Greene's Tu Quoque*, (1613), (sc. ix, 1137).

[33] Ceci sera de surcroît confirmé lors de notre examen de l'emplacement géographique des duels dramatiques. En comparaison, le duel français se livre en un environnement beaucoup plus urbain, ou à tout le moins plus public. La gravure anonyme dépeignant le duel entre le chevalier de Guise et le Baron de Luz représente sans aucun doute le duel dans un environnement urbain (Annexe D). De même, Bouteville n'a guère été le seul à se battre sur la Place royale. Carroll cite notamment le cas du Maréchal de Meilleray en 1628, celui de Montbrun et de Villandry en 1643 et, la même année, un autre entre le duc de Guise et Maurice de Coligny. Outre la Place Royale, les lieux publics tels que l'église, le cimetière et les ponts (le Pont-Neuf et le Pont Saint-Michel surtout) étaient considérés comme des emplacements idéaux pour des duels.*

*Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 434, 247; Stuart Carroll, *Blood and Violence in Early Modern France,* Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 68, 122-123, 167.

« mortal meeting », « fatal brawl » ou « fatal trials »[34]. Il semble donc y avoir, à un certain degré, une association entre le duel et la mort ; association tout de même assez limitée et spéculative puisque la fréquence des associations est restreinte.

2.1.3.4 Valeur ou vice

Selon le contexte, le dramaturge et le personnage qui parle vont employer des adjectifs pour définir le duel qui seront soit admiratifs, soit péjoratifs. Les valeurs positives associées au duel comptent entre autres les adjectifs : *manly* (2x), *brave* (2x), *lawfull,* et *sportful.* Ces qualités ou valeurs positives qualifiant le combat soulignent principalement la valeur des combattants, en faisant référence à leur masculinité et à leur bravoure. L'un des éléments qui retient notre intérêt est le fait que l'adjectif *manly* permet de neutraliser et même de valoriser un combat décrit comme un meurtre. Lorsque le roi dans *Bussy d'Ambois* décrit le combat à trois contre trois comme étant un « wilful murther », Monsieur rétorque que Bussy devrait être exonéré en raison de sa valeur et de son courage. Dans les propos de Monsieur, le combat était plutôt un « manly slaughter », un rapprochement avec « manslaughter » qui, depuis 1532, était puni avec moins de sévérité par la justice anglaise que le *murder* puisqu'il est considéré comme non prémédité.[35]

Les valeurs ou qualificatifs négatifs incluent : *wilful* (2x), *blacke, barbarous, bloody, vile,* ainsi que ceux précédemment mentionnés soit *mortal* et *fatal.* Il apparaît donc évident que, lorsqu'il est qualifié négativement, le duel l'est surtout en référence au coût humain élevé. Dans un deuxième temps, les qualificatifs de *vile, blacke,*

---

[34] Massinger, Fletcher, *Lovers Progress*, (1623), (II, iv, 6); Shakespeare, *Romeo and Juliet*, (1595), (III, i, 143); Fletcher, Field, Massinger, *The Honest Man's Fortune*, (1613), (IV, i, 259).

[35] Chapman, *Bussy d'Ambois*, (1604), (II, i, 149); Sharpe, « Histoire de la violence en Angleterre (XIII^{e}-XX^{e} siècles) », p. 237; Rousseaux, « La répression de l'homicide en Europe occidentale », p. 135.

barbarous et, dans une certaine mesure, *wilful* soulignent l'immoralité de l'acte, un retour à la barbarie.

2.1.3.5 Privé

Un dernier élément du champ sémantique de *duel* qu'il importe d'éclairer est la présence de qualificatifs soulignant le caractère privé de l'affrontement. À plusieurs occasions, divers adjectifs ou locutions, tels que *Alone met in the field* ou encore *private duel*, sont employés par les dramaturges. À sept occasions, la notion de *private* est associée au combat singulier lorsque les auteurs évoquent le duel. Il est possible de comprendre ce caractère privé du combat singulier à la lumière de deux séries de mots précédemment examinées : *single* et *field.* Ensemble, ces trois groupes de qualificatifs illustrent un aspect important de la conception qu'avaient les dramaturges du duel et conséquemment de l'image qu'ils reproduisaient de celui-ci, soit qu'il s'agissait d'une affaire privée par opposition à une affaire publique. Il met en scène surtout les principaux, à l'abri du regard des curieux, et ce, dans un endroit éloigné des centres urbains, les champs.

Que ressortir de cet examen du vocabulaire dramaturgique lié au duel ? D'abord, bien que le terme *duel* était, selon les dictionnaires étymologiques, présent en Angleterre dès 1475, son utilisation n'était pas très répandue, du moins sur les planches londoniennes. Il demeure un mot rare pour ne pas dire étranger à la majorité des auteurs. Lorsque les dramaturges s'imaginent le duel ou qu'ils évoquent l'affrontement, c'est rarement et tardivement par l'entremise du mot *duel,* qui est minoritaire dans les pièces et qui sera délaissé par les auteurs au profit de termes divers pour évoquer le combat singulier. Cette observation est partagée par G.R. Waggoner dans son examen de la représentation du duel dans la pièce

shakespearienne *Timon of Athen*[36]. Plutôt que d'utiliser le terme *duel*, les dramaturges préféraient *fight* et *combat*, qui ont ensemble un taux de récurrence qui est presque le double de celui de *duel*.

Aussi, certaines séries de mots ou groupes de mots sont régulièrement associées au duel dans les pièces de théâtre. Le plus important est la notion qu'il s'agit d'un combat singulier, *single,* souvent associé au champ. Outre ceci, certains éléments surprennent, notamment le fait que l'association est plus fréquente entre le duel et la justice qu'entre le duel et la mort. En somme, au risque de nous répéter, il importe de souligner que lorsque les dramaturges imaginent et représentent le duel, ils le font principalement à l'aide de notions connexes et d'une terminologie subtitutive.

2.2 Le duel théâtral – attributs et particularités

Le duel au théâtre est un élément fondamental de la dramaturgie anglaise de l'avant-guerre civile. L'affirmation peut, à première vue, sembler polémique, une surévaluation de l'importance du duel sur la scène, mais il est de notre avis que la quasi-omniprésence du duel sur les planches clôt à elle seule le débat.

Notre corpus est formé de 102 pièces de théâtre composées entre 1567 et 1642. Parmi ces 102 pièces : 98 textes mettaient en scène au moins un duel ou une allusion au combat singulier ; 56 en présentaient au moins deux ; 26 trois combats ou plus ; neuf pièces en contenaient au moins quatre et cinq pièces ont cinq combats ou plus. Dans l'ensemble, au sein de ces pièces, nous avons cerné un total de 193

---

[36] G.R. Waggoner, « *Timon of Athens* and the Jacobean Duel », *Shakespeare Quarterly,* 16, 04 (1965), p. 308.

évocations du duel, soit sous la forme d'un combat ou d'une discussion de la pratique.

Dans ces 193 références au duel, nous trouvons 72 combats achevés, c'est-à-dire menés à terme, 28 duels arrêtés par une tierce partie et 60 avortés, soit que l'appointement pour combattre était conclu mais que, pour une raison quelconque, il a été stoppé avant l'échange de coups. À 31 occasions, le duel n'est que discuté et finalement, dans deux cas, nous sommes en présence d'un faux duel.

Ne tenant pas compte des occasions où le duel n'est que discuté, nous avons un total de 162 duels complétés, arrêtés, avortés, ou faussement combattus. Ainsi, le spectateur qui allait voir les pièces de notre corpus avait 61,7 % de chance d'assister à un échange de coups dans le cadre d'un duel et 44,4 % de chance de voir le combat se poursuivre jusqu'à sa fin. Dans exactement 37 % des cas, le duel sera abandonné pour des raisons diverses. Ainsi, d'un point de vue purement statistique, lorsque les dramaturges imaginent le duel et le présentent sur la scène, ils ont davantage tendance à le présenter comme un échange de coups bien que, dans un peu plus du tiers des cas, le combat sera arrêté avant même que l'affrontement ne soit déclenché.

La propension à présenter des duels n'est pas la même chez tous les dramaturges. Excluant toujours les discussions de la pratique du combat singulier, l'examen du corpus révèle que le dramaturge, dans notre regroupement de sources, à présenter le plus de pièces contenant des duels est William Shakespeare. Ce dernier composa seize textes dramaturgiques contenant au moins un combat singulier. Cette prédominance de Shakespeare s'explique (probablement de la même façon que tous les autres travaux en histoire du théâtre anglais l'expliquent) par son importance incontournable sur la scène anglaise ainsi que par l'accessibilité et la survivance de la majorité de ses pièces. Ces conditions font en sorte qu'il est présent dans notre recherche, comme dans de nombreuses études, de façon disproportionnée.

Deux autres dramaturges sont particulièrement importants dans ce décompte, soit John Fletcher et Philip Massinger, qui ont respectivement contribué à l'écriture de quatorze et douze pièces contenant des duels. Ces deux dramaturges sont reconnus surtout pour leurs contributions qu'ils composèrent ensemble et, dans deux cas, avec Nathan Field. Six pièces du duo sont retenues dans le cadre de la recherche. Outre ces trois dramaturges qui ont tous plus de dix pièces avec des duels, nous avons aussi William Davenant qui en composa huit, Francis Beaumont qui en a écrivit cinq, tandis que George Chapman, Ben Jonson, Thomas Middleton, Nathan Field et James Shirley qui en composèrent tous quatre.

Bien que Shakespeare soit le dramaturge avec le plus de pièces contenant des duels, il n'est point celui qui possède la moyenne la plus élevée de duel par pièce. Sur ce point, William Davenant – 20 duels en huit pièces – et Nathan Field – dix duels en quatre pièces – présentent tous deux une moyenne de 2,5 duels par pièce, tandis que le barde n'en présente qu'en moyenne 1,94 par pièce, ce qui lui vaut le quatrième rang, derrière Massinger qui est à 1,97 duel par pièce[37].

Par conséquent, si Shakespeare est le dramaturge à présenter le plus de pièces avec des duels, et par extension le plus de duels, avec 31 combats, il n'est point le dramaturge qui présente le plus de duels par pièce. Cet examen de la moyenne normalise quelque peu Shakespeare et démontre que ce dernier se situe dans la norme en ce qui a trait à la mise en scène du duel, en dépit de sa surreprésentation au niveau de nombre de pièces contenant des duels.

---

[37] Lors de notre calcul, nous avons choisi d'omettre les auteurs qui avaient moins de quatre pièces puisque les moyennes n'étaient pas nécessairement représentatives. Par exemple, Thomas Randolph n'a écrit qu'une seule pièce qui contenait quatre duels et Robert Greene a mis en scène six duels en deux pièces, ce qui lui donnerait une moyenne de trois duels par pièce. Pour les auteurs mentionnés plus haut : Davenant (20/8=2,5), Field (10/4=2,5), Massinger (23/12=1,97), Shakespeare (31/16=1,94).

2.2.1 Motifs

Pourquoi les personnages dramatiques s'affrontent-ils en duel ? Quelles sont les causes les plus souvent associées au combat singulier par les dramaturges ? Les duels à la fois sur et hors la scène sont difficilement identifiables à une cause unique. Certains s'affrontent pour des questions de préséance, d'autres pour cause de rivalité amoureuse, mais la majorité des combats semble avoir pour cause un éventail de motifs, incluant à la fois, l'honneur, l'amour, la vengeance et l'argent. La section qui suit s'attarde à l'examen des causes du duel dans le théâtre élisabéthain et Stuart[38].

François Billacois, dans son ouvrage sur le duel en France, a répertorié et catégorisé les causes des duels « réelles ou prétendues » telles qu'indiquées dans une variété de sources archivistiques et narratives pour 80 affrontements[39]. Les conclusions de Billacois sont que, outre le « duel de 'gaieté de cœur' », les motifs de duel peuvent être classés en cinq catégories principales : « pour des femmes » ; « en raison de l'appartenance à des camps rivaux » ; « pour les charges publiques » ; « pour des procès » ou conflits légaux et enfin « pour des querelles de préséance.[40] »

Dans 20 des cas, ce qui représente le groupe le plus important de Billacois, le combat est centré sur une femme. Ce premier groupe est dominé par les combats qui cherchent à défendre et à protéger l'honneur d'une dame, maîtresse ou parente, en plus de compter quelques affrontements qui sont la conséquence d'une rivalité amoureuse. Deuxième en importance, selon l'historien français, sont les combats centrés sur des querelles claniques ou politico-religieuses. Dans dix cas, les conflits

---

[38] Comme mentionné, les causes des duels sont multiples, ce qui signifie que certains combats sont inclus dans plus d'une catégorie.

[39] Nous employons ici Billacois puisqu'aucun ouvrage traitant du duel en Angleterre n'a cherché à dénombrer et à catégoriser les causes des combats.

[40] Billacois, *Le duel dans la société française,* p. 129-131.

sont centrés sur des clivages politiques, sur l'appartenance à un groupe politique ou une famille rivale. Cet élément, important en France, ne connaîtrait pas la même prépondérance en Angleterre en raison de la situation politico-religieuse considérablement différente entre les deux patries. La France va connaître deux grands bouleversements civils au cours de la période étudiée, soit les guerres de Religion (1562-1598) et la Fronde (1648-1653). Le seul événement comparable en Angleterre est la guerre civile déclenchée en 1642 qui mena à la révolution puritaine et qui permit l'établissement du protectorat d'Oliver Cromwell. L'impact de ces troubles internes n'eut qu'une répercussion limitée sur les sources étudiées, puisqu'il s'agit de l'événement qui conduisit à la fermeture des théâtres et conséquemment qui clôt notre cadre temporel. Ex æquo avec sept occurrences, les combats pour des charges publiques et pour des questions de litiges pécuniaires ou territoriaux sont tous deux relativement fréquents. Il en va de même pour les conflits pour des questions de distinctions honorifiques et des conflits de préséance qui comptent pour six des causes avouées.

Les catégories de Billacois nous semblent quelque peu inadéquates. Lors de sa catégorisation des causes, Billacois a omis de considérer l'honneur comme un motif en soi, considérant peut-être qu'il s'agissait d'une cause transversale des combats[41]. Notre décompte a révélé que, dans une majorité des cas, plus de 50, l'honneur peut être considéré comme étant l'une des causes du duel. En ce sens, les motifs cités par Billacois ne sont que des manifestations diverses d'offenses à l'honneur[42]. Nous avons répété l'exercice et avons conclu qu'outre l'honneur qui semble omniprésent dans l'ensemble des combats (52/80 ou 65 %), les gens s'affrontent à 17 occasions

---

[41] Ailleurs, Billacois souligne la centralité de l'honneur dans le duel : « Aucune valeur n'est aussi intimement liée au concept de duel que l'honneur. » Asséo, Billacois, « La "Fureur des duels" et ses représentations », p. 50.

[42] Billacois, *Le duel dans la société française,* p. 128 et 412-417.

(21,25 %) pour des banalités ou des causes inconnues ; à seize occasions (20 %) pour des offenses de nature sexuelle, souvent centrées sur la réputation de la femme, à quinze occasions (18,75 %) pour des conflits claniques, politiques ou religieux ; à douze occasions (15 %) pour des querelles préexistantes ; à cinq occasions (6,25 %) pour des questions de réputation ; à cinq occasions (6,25 %) pour des questions patrimoniales ; dans quatre cas (5 %) pour des conflits de préséance ; dans trois cas (3,75 %) entre champions d'armée ; et dans deux cas (2,5 %), les duels ont plus de trois causes avouées[43].

Il importe alors de savoir si les duels théâtraux avaient les mêmes motivations que les duels « réels ». Lorsque les dramaturges s'imaginaient le duel, quels motifs étaient prédominants ? Quelles causes étaient rarissimes ?

Il semblerait que, sur la scène comme dans les rues, la cause première des combats était l'honneur[44]. Sur un total de 189 combats et allusions aux duel pour lesquels la cause est connue, 75, soit 39,65 %, sont rattachés à la notion d'honneur. Bien que moins central que dans l'échantillon de Billacois, il n'en demeure pas moins que les dramaturges utilisent à répétition l'honneur comme une toile de fond pour les combats. Nombre de duels, notamment celui opposant le Comte à Roderigo dans *The Cid* (1637), sont centrés sur la question de l'honneur et de l'importance de sauvegarder l'honneur familial. Une part non négligeable de ces duels, trente combats, incluent aussi une composante de relation entre les sexes. Nous trouvons entre autres plusieurs affrontements liés à la question de la chasteté féminine ou à des

---

[43] Les chiffres présentés plus haut tiennent compte du fait que les causes du duel sont multiples, c.-à-d. que beaucoup d'entre elles sont aussi incluses dans les 50 duels ayant pour cause l'honneur.

[44] La relation entre le duel et l'honneur est explorée plus en profondeur dans un chapitre subséquent.

menaces, réelles ou imaginaires, à l'intégrité des liens matrimoniaux[45]. Quand Sempronio, dans *A Knack to Know an Honest Man* (1594), cherche à commettre l'adultère avec l'épouse de Lelio, ce dernier l'invite à en découdre dans le champ. Il en va de même dans *The Downfall of Robert Earl of Huntington* (1598) où le vieux Fitzwater d'Anthony Munday tire l'épée du fourreau lorsque le prince John fait des avances à sa fille[46].

Dans 31 des cas, la cause du duel est simplement l'honneur, sans les préoccupations familiales et féminines. C'est notamment le cas dans la pièce de George Chapman, *May Day* (1604), où le personnage d'Innocentio se voit traité de *gull* et d'*ass*, ou encore de la querelle initiale de *A Fair Quarrel* (1616), où l'antagonisme est centré sur la question de contestation de la supériorité morale et masculine du membre supérieur de la hiérarchie militaire[47]. Puisque l'honneur, étant un concept englobant signifiant tant chasteté féminine que réputation et code de comportement, occupait une place centrale dans les relations interpersonnelles de l'Angleterre moderne, il ne faut donc pas s'étonner si les dramaturges centraient les différends de leurs pièces sur des questions d'honneur.

---

[45] Lorsqu'il est question de l'honneur féminin et familial, la chasteté et la préservation des vœux nuptiaux sont centrales. Voir entre autres : Reta A. Terry, « Vows to the Blackest Devil: Hamlet and the Evolving Code of Honour in Early Modern England », *Renaissance Quarterly*, 52, 04, (1999), p. 1070-1086; Garthine Walker, « Expanding The Boundaries of Female Honour in Early Modern England », *Transactions of the Royal Historical Society,* 6, (1996), p. 235-245; Charles Barber, *The Theme of Honour's Tongue. A Study of Social Attitudes in the English Drama from Shakespeare to Dryden*, Gutenberg, Acta Universitatis Gothoburgenis, 1985, p. 47-50; Barber, *The Idea of Honour in English Drama (1591-1700),* Gutenberg, Acta Universitatis Gothoburgenis, 1957, p. 330; Faramerz Dabhoiwala, « The Construction of Honour, Reputation and Status in Late Seventeenth and Early Eighteenth Century », *Transactions of the Royal Historical Society,* 6^{e} série, 6, (1996), p. 207. La relation de l'honneur et de la chasteté féminine est examinée plus en profondeur dans le chapitre sur l'honneur et le duel.

[46] Anonyme, *A Knack to Know an Honest Man*, (1594), (I, i, 15); Munday, *The Downfall of Robert Earl of Huntington*, (1598), (III, I, p. 46-47).

[47] Chapman, *May-Day*, (1604), (III, iii, 243-45); Middleton, *A Fair Quarrel*, (1616), (I, i, 37-49).

Le second motif le plus courant pour les combats présentés sur les planches londoniennes est un conflit centré sur la relation entre les sexes. Ces duels, que Billacois appelle des combats « pour des femmes », ont à leur origine une multitude de sources ayant comme dénominateur commun les relations entre l'homme et la femme. Au sein des duels répertoriés, 56 combats, ou 29,63 %, partagent cette caractéristique. La thématique de l'amour est centrale dans les duels formant ce groupe.

Les duels occasionnés par une rivalité amoureuse sont les plus fréquents. De nombreux combats mettent ainsi en scène deux jeunes hommes compétitionnant pour la main d'une demoiselle. Ben Jonson, dans sa pièce *Every Man Out of his Humour* (1599), fait mention d'une querelle ayant la même cause qui occasionne un différend entre « *Agamemnon* and great / *Thetis* son »[48]. Fastidius Briske fait ici référence à la querelle ayant à son cœur la princesse Briséis qui oppose Agamemnon à Achilles. De même, Shakespeare, dans *Two Noble Kinsmen* (1613), présente un combat entre Palamon et Arcite qui a pour but de déterminer qui sera l'amant légitime d'Emilia[49]. Des situations similaires peuvent être trouvées dans toute une liste de pièces de théâtre, dont *The Devil's Law-Case* (1619) et *The Little French Lawyer* (1619), respectivement composées par Webster et par le duo Massinger et Fletcher[50].

Si la rivalité amoureuse est la cause principale de ce groupe, il n'en demeure par moins que les gens s'affrontent pour d'autres raisons liées à la relation entre les sexes. Certains combats sont centrés sur la vengeance d'un cocu, alors que d'autres se

---

[48]Jonson, E*very Man Out of His Humour*, (1599), (IV, iii, 3211).

[49] Shakespeare, *The Two Noble Kinsmen*, (1613), (III, vi).

[50] Webster, *The Devil's Law-Case*, (1619), (II, ii); Massinger, Fletcher, *The Little French Lawyer*, (1619), (I, i, 262-266).

portent à la défense de l'honneur féminin. Il arrive même que le duel soit présenté comme une preuve d'amour[51].

Alors que le nombre de motifs se multiplie, leur fréquence dans les pièces diminue considérablement. Le prochain motif le plus fréquent au théâtre est celui de la vengeance. Parmi les duels dont les causes sont connues, treize ont comme objectif de venger soit la mort d'un proche soit un crime commis contre sa famille et ses amis. Parmi ces duels, qui représentent 6,88 % de l'ensemble, quatre peuvent être considérés comme des duels s'insérant dans un contexte de faide. L'exemple le plus connu est sans aucun doute les combats de *Romeo and Juliet* (1595) de Shakespeare, où la relation d'inimitié entre les Capulet et les Montague est à l'origine de plus d'un combat[52].

La littérature dramaturgique de l'époque présentait occasionnellement des combats qui étaient en réalité des duels judiciaires. Ce type de combat est présent à onze occasions (5,82 %). Si le duel judiciaire ne forme qu'une infime partie des combats armés, cela ne signifie pas pour autant que le concept de justice est absent de la pratique du duel en Angleterre, et encore moins du théâtre. Comme nous l'illustrons ultérieurement, en dépit du fait que le duel était critiqué par les autorités et que les duels judiciaires étaient minoritaires dans la dramaturgie de l'époque, les duels continuaient de s'alimenter de la notion de justice. Non seulement les duellistes sont-ils rarement poursuivis mais en plus, dans la majorité des cas, c'est le personnage défendant la juste cause, celui qui fut offensé ou qui venge un tort, qui ressort vainqueur de l'affrontement. Ainsi, dans certains cas, le combat apparaît, du

---

[51] Beaumont, Fletcher, *The Maid's Tragedy*, (1611), (III, i); Mead, *The Combat of Love and Friendship,* (1638), (II, ii, 83).

[52] Shakespeare, *Romeo and Juliet*, (1595).

moins sur les planches, comme un moyen de se faire justice et d'assurer que l'opposant soit châtié pour ses offenses.

Le duel judiciaire apparaît principalement, mais pas uniquement, dans les *history plays* de la fin du XVI[e] siècle. Des pièces telles que *Richard II* (1595) et la deuxième partie de *Henry VI* (1590), présentent toutes deux des combats judiciaires. Il est aussi possible d'en trouver dans des textes qui appartiennent à un genre différent, tels que *The Unnatural Combat* (1624) de Massinger et *King Lear* (1608Q, 1623F) de Shakespeare[53].

Parmi les causes les moins fréquentes, nous comptons aussi six duels (3,17 %) qui peuvent être décrits comme se rapprochant de la tradition chevaleresque ayant comme objectif la protection des pauvres et des personnes vulnérables. Dans *Lear*, un serviteur vient à la défense du vieux duc de Gloucester, de la même façon que Rutillio défend Alonzo lorsqu'il est attaqué à armes inégales par Duartes dans *Custom of the Country*[54].

Le même nombre de combats (six) a lieu entre les champions d'armées ennemies. Ce nombre relativement faible surprend. En raison du fait que plusieurs auteurs s'inspirent de récits de la tradition gréco-romaine dans leurs œuvres, nous nous attendions à identifier plusieurs combats du genre de celui opposant Hector à Achille ou encore David à Goliath, d'autant plus que ces combats sont cités par les chroniqueurs contemporains comme étant les ancêtres du duel moderne[55]. Dans un

---

[53] Shakespeare, *Richard II*, (1595), (II, i); Shakespeare, *Henry VI Pt II*, (1592), (I, iii), (II, iii); Massinger, *The Unnatural Combat*, (1624), (II, i); Shakespeare, *King Lear*, (1608Q), (sc. 24, 87-99), (1623F), (V, iii, 8-95).

[54] Shakespeare, *King Lear*, (1608Q), (sc. 14-75-78), (1623F) (III, vii, 73-76); Fletcher, Massinger, *Custom of the Country*, (1620), (II, iii, 122)

[55] John Selden, *The Duello or Single Combat*, 1610, p. 4-5. Selden écrit que :

deuxième temps, la faiblesse de ce type de duel surprend puisqu'il demeurait vivant à la fois dans la réalité et dans l'imaginaire anglais. Le peuple insulaire était habitué de voir les monarques européens se lancer des défis, qui, soulignons-le, n'aboutissent jamais, afin de solder le sort d'une guerre. À titre d'exemple, souvenons-nous du défi lancé par Charles Quint à François I[er], de l'invitation sur le champ de François I[er] à l'ambassadeur d'Henri VIII et du cartel qui eut comme antagonistes Charles IX de Suède et Christian IV du Danemark. Bien que ces duels entre monarques n'eurent jamais lieu, il est intéressant de noter que Billacois souligne quelques combats réels entre champions d'armées durant les guerres de Religion. C'est dans ce contexte que Marolle, le champion de la Ligue parisienne, une faction ultra-catholique, tua L'Isle-Marivaut, son opposant huguenot[56].

> « To diminish imminent daunger of a greater blood-shed, Antiquity oftimes made choise of the *Duello,* most commonly, as we describe it, twixt two combatants: (although some-times into a greater number, yet rarely hath this contraction beene made.) In the Troian warre *Homer* testifies of *Diomedes* and *Aeneas, Paris* and *Menelaus, Hector* and *Ajax,* as assaying by single combat to decide the bloody controversies of two the most famous people of the Gentiles. *Hillus* leader of the Athenian, and *Echenus* of the Arcadian forces by personall conflict strive in *Herodotus* to transact their controversie of priority in the army, as also to determine the right of the Herculean stocke in their fathers possessions. The Romans wageing war with the Albans referred all to the successe of the *Curiatii* and *Horatii,* who determined it by victory achieved by the *Horatii.* Of like nature (the hidden secret of Gods particuler providence exempted) was that of litle *David* and great *Goliah* in holy writ reported; as also of the British *Arthur* and *Flollo* tribune of the Emperour *Leo* in *Gaule,* after *Geffrey* of *Monmouth* his relation. »

De la même façon, William Segar écrit dans *The Booke of Honor and Armes*, 1590, p. 1:

> « These kind of fights seems to be first used of great Princes, who desiring to end publique Contention and warre, did mutuallie consent to determine the fame by their owne pivate vertue and adventure of life, as did *Golias* and *Dauid* the *Horaty* and *Curiaty*, with divers other [...].»

[56] Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 179, 215-216; Benjamin Deruelle, *De papier, de fer et de sang. Chevalier et chevalerie à l'épreuve de la modernité (ca 1460-ca 1620),* Paris, Presse de la Sorbonne, 2015, p. 387.

De plus, la tradition voulant que des soldats ennemis pouvaient se défier avant le début des hostilités était encore d'actualité. Le grand dramaturge Ben Jonson, célébré principalement pour ces prouesses avec la plume, ne s'en laissait point imposer avec l'épée. Selon ce que rapporte Drummond, Jonson aurait « in the face of both the Campes killed ane Enemie and taken opima spolia from him » pendant son service aux Pays-Bas[57].

Outre ces motifs, nous trouvons, dans les pièces analysées, cinq (soit 2,65 %) combats singuliers résultant de la manipulation d'une tierce partie. On se souvient de l'affrontement opposant Mathias et Lodowick, orchestré par le juif Barabas dans *The Jew of Malta* (1589) afin de venger la perte de ses biens. Nous constatons aussi un total de six (soit 3,17 %) duels centrés sur une dispute territoriale, patrimoniale ou pécuniaire et de trois (soit 1,59 %) affrontements causés par l'ivresse des combattants. La faiblesse de ceux-ci est surprenante, puisque, dans son *Histoire de la violence*, Muchembled a comptabilisé que près d'un homicide sur deux, parmi lesquels on compte nombre de duels, se déroulait « pendant ou après une longue station au cabaret.[58] » Manning souligne similairement que de fréquentes querelles étaient déclenchées à la suite de consommation d'alcool[59]. Si, dans la réalité, l'ivresse jouait un rôle fondamental dans l'instigation de duels et d'affrontements violents, les dramaturges anglais choisissent volontiers d'omettre de telles considérations dans

---

[57] David Riggs, *Ben Jonson: A Life*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, p. 18.

[58] Muchembled, *Histoire de la violence,* Paris, Seuil, 2008, p. 118.

[59] Roger B. Manning, *Swordsmen: The Martial Ethos in the Kingdoms*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 146; Susan Dwyer Amussen arrive à la même conclusion dans son article « Punishment, Discipline, and Power: The Social Meanings of Violence in Early Modern England », *Journal of British Studies*, 34, 01, (1995), p. 24.

leurs combats, optant pour des motifs plus sobres, tels que l'honneur, l'amour et la vengeance.

À la lumière de ceci, il semblerait que les combattants de la scène s'affrontent d'abord et avant tout pour des questions d'honneur et d'amour. Les autres motifs, bien que présents, occupent une place très maigre en comparaison. Lorsque nous comparons les duels théâtraux et ceux répertoriés par Billacois, il est clair que, même si les chiffres ne sont pas les mêmes, les tendances sont très similaires. Les combats pouvant être considérés d'honneur sont dominants, suivent les combats pour des femmes.

2.2.2 Sociodémographie du duelliste

Maintenant que nous connaissons les raisons pour lesquelles des gens s'affrontent en duel, il importe de s'arrêter quelques instants afin d'examiner plus en profondeur les caractéristiques sociodémographiques des combattants. Qui étaient-ils ? Des vieux aristocrates, des nobles soldats ou des pauvres roturiers ? Ce sont ces questionnements auxquels la présente section se propose de répondre en explorant dans un premier temps le genre et l'âge des duellistes, puis le statut des combattants.

2.2.2.1 Genre

D'abord, il existe un consensus dans l'historiographie de la violence voulant que les actes violents soient d'abord et principalement perpétrés par des hommes contre des hommes[60]. La balance s'incline encore plus du côté des hommes lorsqu'il

---

[60] Stuart Carroll, « Introduction », dans Stuart Carroll (éd.), *Cultures of Violence. Interpersonal Violence in Historical Perspective*, Houndsmill, Palgrave MacMillan, 2007, p. 14-15; Michel Nassiet, *La violence, une histoire sociale, France, XVI^e-XVIII^e siècles* Seyssel, Champ Vallon, p. 41; Muchembled, *Histoire de la violence,* p. 7.

est question des duels. Parmi les 80 combats répertoriés par Billacois, bien que plusieurs soient centrés sur la femme, celles-ci ne participent pas de façon directe à l'affrontement. Si Baldick fait quant à lui quelques mentions de duels entre femmes en Angleterre, le récit de tels affrontements demeure plus anecdotique que courant, et tous postérieurs à 1642. Ainsi, bien que Tallement des Reaux, dans ses *Historiettes*, consacre quelques pages à ces « Femmes vaillantes » qu'étaient les soeurs « Mesdemoiselles de Lastours », toutes deux célèbres pour leurs exploits martiaux et leurs combats singuliers ; que deux sœurs s'affrontèrent en France, en 1650, pour défendre la supériorité de la plume sur l'épée ; que la notoire Mme de Maupin tua deux hommes en combat singulier sous le règne de Louis XIV ou même qu'à Londres en 1790 deux femmes se présentèrent sur le champ pour en découdre avant d'être interceptées par un constable, le duel, dans son ensemble, demeure un phénomène principalement masculin[61].

La conclusion prévisible de l'analyse genrée du combat théâtral est la prédominance de l'homme en tant que duelliste. Les statistiques ne déçoivent pas. Dans l'ensemble des affrontements discutés ou présentés sur la scène, nous avons un total de 368 combattants réels ou potentiels (excluant les seconds), formé respectivement de 359 hommes, dont un travesti, et de neuf femmes, dont trois habillées en hommes. S'il est vrai que certaines femmes se battent par l'entremise de champions, à savoir qu'elles demandent à des hommes de se battre pour elles, de tels cas font figure d'exception. Il est notamment possible d'en observer dans *Much Ado About Nothing* (1598) et *The Dutch Courtezan* (1604), où Beatrice et Franceschina demandent à leur amant d'échanger des coups sur le pré[62]. Or, le plus souvent, sur la

---

[61] Robert Baldick, *The Duel. A History*, New York, Barnes & Noble, 1965, p. 169-175; Tallement des Réaux, *Les Historiettes*, Vol. VI, 3e édition, Paris, J. Techener, 1862, p. 136.

[62] Shakespeare, *Much Ado About Nothing*, (1598), (IV, ii, 312-333); Marston, *The Dutch Courtezan*, (1604), (II, ii, 190-196).

scène à tout le moins, les hommes s'affrontent sans les incitations des femmes, bien que celles-ci se trouvent souvent aux cœurs des motifs du duel : l'amour et l'honneur.

L'homme, le genre masculin, représente ainsi 97,55 % des duellistes, ce qui, en soi, est une statistique très normale. L'élément intéressant dans le présent exercice est d'examiner brièvement l'exception, les circonstances qui font que la femme combatte. D'abord, les femmes duellistes participent à un total de sept combats : deux opposant une femme à une femme[63], deux opposant une femme à un homme et trois opposant une travestie à un homme. Les femmes ont donc plus tendance à être confrontées à des situations où elles doivent affronter un homme qu'une femme. La confusion entraînée par l'adoption du code vestimentaire peut occasionnellement expliquer le duel ou à tout le moins le défi et la provocation. Dans des cas tels que celui de Moll cependant, où son travestissement ne camoufle pas sa réelle identité sexuelle, contrairement à Viola par exemple, et celui où Jeanne d'Arc affronte le Dauphin d'*Henry VI*, les opposants étaient bien conscients du statut féminin de leur rivale. Si les femmes sont minoritaires comme duellistes, il n'en demeure pas moins qu'elles étaient présentes dans les affrontements théâtraux, et ce, pas uniquement parce qu'elles étaient habillées en homme et conséquemment traitées comme tel.

2.2.2.2 Âge

Maintenant que la prédominance presque absolue de l'homme parmi les rangs des duellistes a été soulignée, il importe d'interroger les pièces au sujet de l'âge des ses combattants.

En Angleterre moderne, il existait deux grandes façons d'aborder la question de l'âge, de la vie et du vieillissement. D'abord, certains auteurs, tels que Elyot,

---

[63] Stevenson, *Gammer Gurton's Needle,* (1553); Goffe, *Carless Shepherdess*, (1619).

Goeurot et Bullein, expliquent la vie en quatre étapes, tandis que d'autres, dont Lemnius, Vaughan et Hart, la divisaient en sept périodes. Le modèle en quatre temps de la vie de l'homme, avec certaines différences selon les théoriciens, est le suivant : l'enfance (*childhood*) et l'adolescence qui se terminait vers 25 ans, ou à 15 ans pour Bullein, formaient la première étape. À partir de cette période, les divergences sont plus importantes. Elyot considère entre autres que l'adolescence est suivie de *youth* qui dure de 25-40 ans, suivie de *old age* (40-60 ans) et finalement, à partir de 60 ans, une période qui s'appelle *decrepit age.* Goeurot, lui, considère que *youth* se termine plus tôt, soit à 35 ans, la période s'étendant de 35 à 50 ans est appelée *middle age*, et finalement *old age* débute à 50 ans. La réelle différence se voit plutôt du côté de la conception que se fait Bullein du vieillissement. Pour ce dernier, la jeunesse s'étend de 15 à 25 ans, une période décrite comme « the lustie state of life » se termine à 35, après quoi le vieil âge débute.

Les modèles en sept périodes répartissent similairement les étapes de la vie, certains divisant le jeune âge ou la fin de vie. Ainsi, Lemnius considère qu'il y a trois phases distinctes avant l'âge de 18 ans, tandis que Vaughan et Hart divisent le vieil âge en deux soit respectivement le *flourishing old age* (60-74 ans) ou *green old age* (49-63 ans), et le *decript old age* (74 ans et plus ou 63-97 ans)[64]. Shakespeare lui-même adopte la vision septénaire dans sa pièce *As You Like It*, où le personnage mélancolique de Jaques s'exprime :

> « All the world's a stage,
> And all the men and women merely players.
> They have their exits and their entrances,
> And one man in his time plays many parts,
> His acts being seven ages. At first the infant
> Mewling and puking in the nurse's arms.

---

[64] Alexandra Shepard, *The Meaning of Manhood in Early Mordern England*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 55.

Then the whining school boy with his satchel
And shining morning face, creeping like snail
Unwillingly to school. And then the lover,
Sighing like furnace, with a woeful ballad
Made to his mistress' eyebrow. Then, a soldier,
Full of strange oaths, and bearded like the pard,
Jealous in honour, sudden, and quick in quarrel,
Seeking the bubble reputation
Even in the cannon's mouth. And then the justice,
In fair round belly with good capon lined,
With eyes severe and beard of formal cut,
Full of wise saws and modern instances:
And so he plays his part. The sixth age shifts
Into lean and slippered pantaloon,
With spectacles on nose and pouch on side,
His youthful hose, well saved, a world too wide
For his shrunk shank, and his manly voice,
Turning again toward childish treble, pipes
And whistles in his sound. Last scene of all,
That ends this strange eventful history
Is second childishness and, mere oblivion,
Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything[65].»

Il est évident dans cette description de la vie d'un homme de Shakespeare que les différentes étapes de la vie sont définies par une combinaison de conditions physiques et mentales. Ainsi, la première étape, la petite enfance, est celle d'une fragilité physique et d'une vulnérabilité. La suivante est personnifiée par l'écolier, qui croît et s'éduque. L'adolescence suit, période d'infatuation et de passion. Ensuite vient le jeune homme, sous les traits d'un soldat, passionné, querelleur, dont la barbe n'est toujours pas uniforme et qui cherche à faire sa place dans le monde. L'homme atteint ensuite la maturité, il perd ce désir de croître en réputation et s'assagit. C'est la période de la vie où la sagesse et la modération sont jumelées à la force physique. Cet homme est caractérisé comme un juge, puissant, mais juste. Les sixième et septième

---

[65] Shakespeare, *As You like It*, (1600), (II, vii, 139-166).

âges sont marqués par une détérioration des habiletés physiques et intellectuelles, menant ultimement, comme Jaques le dit si bien, à une deuxième enfance.

Ce qu'il importe de retenir de ce survol des différentes conceptions du vieillissement est d'abord que la jeunesse et le vieil âge ne sont pas perçus de façon uniforme dans la société anglaise. Il s'agit de concepts éminemment fluides qui ne reflètent guère la vision d'aujourd'hui. Dans l'ensemble, il semblerait que la jeunesse, *youth*, est une période de passion et d'énergie qui précède *manhood*, une période où l'homme fait preuve de constance et de modération sans pour autant que son corps ne dépérisse. Cette *youth* s'étend selon les auteurs de 15 ans jusqu'à 40 ans, et le vieil âge commence entre 35 et 60 ans[66]. En raison du caractère subjectif de l'âge, il est ainsi extrêmement difficile de définir la jeunesse, la maturité et le vieil âge[67].

À des fins pratiques, nous avons divisé l'âge des duellistes en trois groupes : les jeunes, les mûrs et les vieux. Il est important de souligner que, vu la fluidité du concept, lorsque les dramaturges décrivent un personnage comme étant jeune, ils peuvent faire allusion tant à un jeune homme de 18 ans qu'à un homme de 35. L'âge précis des personages n'est que très rarement précisé dans les pièces de théâtre. Ceci dit, les hommes étaient souvent définis en relation avec leur âge. Ils sont décrits par les autres personnages comme étant soit un « young gentleman » soit un « old man ». L'âge mûr, le *man's age* de Vaughan (34-60), est plus rarement explicité dans le théâtre. L'âge d'un tel personnage est ainsi déduit de sa relation aux autres personnages : il est celui qui décrit les autres comme étant jeunes sans lui-même être

---

[66] Shepard, *Meaning of Manhood,* p. 56.

[67] Il est possible d'inférer que l'âge de l'homme pouvant combattre s'étend de 16 à 60 ans puisque ce sont ces hommes qui pouvaient être conscrits lors de la levée d'une armée royale. Stone, *Crisis of the Aristocracy*, p. 203.

décrit comme étant vieux ou celui qui décrit les autres comme vieux sans être qualifié d'âgé.

Bien qu'il serait tentant de faire une corrélation entre l'âge des personnages et celui de leur acteur, un tel exercice serait fort hasardeux. En guise d'exemple, prenons le cas de la pièce *Hamlet* (1595), de Shakespeare, où le jeune prince, âgé de 30 ans, fut vraisemblablement joué par Richard Burbage qui avait 35 ans lors de la composition de la pièce. Ce même acteur joua le rôle de Lear quelques années plus tard, un vieil homme fragile de « over 80 years old » aux prises avec la démence. Ainsi, ce sont les costumes qui contribuaient largement à créer l'âge des personnages. La situation est de surcroît complexifiée par le fait que des pièces telles que *Bussy d'Ambois* (1604) ou encore *The Cid* (1637), furent jouées par des troupes d'enfants, dans ce cas précis, les Children of Paul's et les Beeston's Boys[68]. Il est donc difficile, voire impossible, de déterminer l'âge des personnages en s'appuyant sur l'âge des acteurs.

En examinant l'âge des combattants ou des duellistes potentiels dans les pièces, l'élément principal qui en ressort est la relative jeunesse des personnages. Comme l'expliquent nombre d'historiens de la violence, l'homicide est habituellement l'affaire de jeunes hommes, et le duel suit cette logique. Lawrence Stone, dans son article « Interpersonal Violence in English Society 1300-1980 », considère que le crime est l'affaire de mâles « in the violence-prone ages » qui s'étendent de 15 à 25 ans[69]. Manuel Eisner stipule, dans son analyse sur la longue

---

[68] Martin Wiggins, Catherine Richardson, *British Drama, 1533-1642 : A Catalogue*, Oxford, Oxford University Press, 2011-2015, Vol. IV, p. 243, Vol. V, p. 104, 254; Stanley Wells, *A Dictionary of Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 24.

[69] Stone, « Interpersonal Violence in English Society, 1300-1980 », *Past and Present,* 101, (1983), p. 32 ; Robert Muchembled souligne que la violence dans la société de l'Ancien régime est étroitement liée aux jeunes hommes célibataires. À cheval entre le jeu, le processus de faire la cour et l'assertion

durée en Europe, que 35 à 45 % des crimes violents étaient perpétrés par les individus de la tranche d'âge de 20-29 ans. Le tableau qu'il dresse est celui d'une courbe des incidents violents qui atteint un sommet alors que les hommes sont dans leur vingtaine et qui rechute considérablement au cours des décennies subséquentes[70]. Dans la même veine d'idées, Julius R. Ruff souligne la prédominance des jeunes hommes célibataires au sein des rangs des individus violents[71]. En s'appuyant sur les archives judiciaires du Châtelet de Paris pour les années 1765, 1770 et 1775, il révèle que 78 % des personnes accusées de violence physique étaient des hommes âgés de moins de 35 ans[72].

Ainsi, en France, seuls les hommes physiquement robustes sont dans l'obligation de combattre en duel. « Dans la population masculine, raconte Billacois, enfant, malade et vieillard sont exclus ou exempts du duel »[73]. Selon l'historien français, si le duel n'est pas uniquement une affaire d'adolescents, il « va de pair avec la vigueur et donc la jeunesse »[74]. Toujours en France, le cas du comte de Montmorency-Bouteville illustre bien l'association entre la jeunesse et le combat singulier. Exécuté à 28 ans à la suite de son vingt-deuxième duel, Bouteville souffrait, selon son cousin, de « la maladie de ceux de son âge ». De plus, la moyenne d'âge des opposants de Bouteville, selon Billacois, était de 24 ans. Ce constat pousse l'historien

---

d'une supériorité sur les autres jeunes hommes, l'agressivité et la violence sont au centre de leur interaction. Muchembled, « Anthropologie de la violence dans la France Moderne (XV^{e}-XVIII^{e} siècles) », *Revue de synthèse*, 108, p. 43.

[70] Manuel Eisner, « Long-Term Historical Trends in Violent Crime », *Crime and Justice*, 30, (2003), p. 112-114.

[71] Comme Stone, il considère les jeunes hommes à marier comme « the most violence-prone segment of any population », J. R. Ruff, *Violence in Early Modern Europe, 1500-1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 125.

[72] Ruff. *Violence in Early Modern Europe,* p. 126.

[73] Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 122.

[74] Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 122.

à conclure que l'affrontement d'homme à homme est un « phénomène lié à une classe d'âge » et qu'il « ne survit pas à l'entrée dans le monde des hommes mûrs.[75] » Non seulement le duel était-il rare dans la population masculine mûre, lorsqu'un homme atteignait l'âge de 60 ans, en France à tout le moins, il n'était plus assujetti à l'obligation de combattre pour sauvegarder son honneur[76].

Même si l'ensemble des informations citées précédemment provient souvent de l'historiographie française du duel, une recherche sommaire sur les duellistes anglais révèle des caractéristiques similaires. Brièvement, il semblerait qu'en Angleterre comme sur le Continent, le duel était une affaire de jeunes ou, à tout le moins, d'hommes qui n'étaient pas encore vieux. Nous avons analysé l'âge des duellistes évoqués principalement dans les ouvrages respectifs de Benjamin Truman et de Lawrence Stone. À partir de ces deux ouvrages, nous avons constitué une liste de 17 duels ou défis lancés, pour lesquels nous avons réussi à retracer l'âge de 31 des combattants (Tableau 2.1). La conclusion qui en ressort, bien qu'impressionniste, permet de confirmer l'impression laissée par Billacois et semble supporter la tendance observable dans la représentation que font les dramaturges du duelliste, soit que le combat singulier n'était pas l'affaire des vieux. L'âge moyen des duellistes recensé est de 27,5 ans, et un peu plus du tiers des combattants était âgé de 25 ans ou moins. Le combattant le plus jeune avait 19 ans, le plus âgé 41. De même, le duel le plus emblématique du règne de Jacques I^{er}, celui où, en 1613, Edward Sackville, 4^{e} Earl de Dorset, tua Lord Bruce de Kinloss, opposait des duellistes respectivement âgés de 22 et de 19 ans. Il semble donc évident que le duel était l'affaire d'hommes dans la force de l'âge, tant sur la scène que dans la réalité.

---

[75]Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 262.

[76] Victor G. Kiernan, *The Duel in European History: Honour and the Reign of Aristocracy*, Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 65.

Tableau 2.1 : Âge des duellistes

Date	*Duelliste*	*Âge*	*Duelliste*	*Âge*
1587	Austin Bagger	---	Rocco Bonetti	27
1597	Henry Wriothesley, 3e Earl de Southampton	24	Henry Percy, 9e Earl de Northumberland	33
1597	Henry Wriothesley, 3e Earl de Southampton	24	Thomas Grey, 15e baron Grey de Wilton	22
1598	Ben Jonson	26	Gabriel Spencer	20
1598	Gervase Markham	41	John Holles	31
av. 1608	Edward Morgan	<32	John Egerton	<26[77]
1608	Edward Morgan	32	John Egerton	26
1609	George Wharton	26	James Stewart	23-27[78]
1610	Edward Herbert, baron de Cherbury	28	Theophilus Howard de Walden	26
1613	Edward Sackville, 4e Earl de Dorset	22	Lord Bruce de Kinloss	19
1613	Grey Brydge, 5e baron de Chandos	33	James Hay	33
1623	Patrick Ruthven	38	Algernon Percy, Earl de Northumberland	20
1632	James Butler, vicomte de Thurles	22	Capitaine Charles Essex	32

[77] Pour les deux combattants, nous avons employé l'âge de 32 et de 26 pour le calcul de la moyenne puisqu'il est impossible de retracer la date exacte du premier combat.

[78] La valeur médiane de 25 fut utilisée pour le calcul de la moyenne.

1634	George Digby, 2e Earl de Bristol	22	William, baron de Crofts	23
1634	John Digby	29	John Suckling	25
1652	George Brydge, 6e baron de Chandos	32	Henry Compton	---
1652	Major Nicholas Armorer	32	Lieutenant-colonel William Leighton	---

Il ne faut donc pas se surprendre de voir les dramaturges mettre en scène principalement de jeunes duellistes (168/224 ou 75 % des combattants dont l'âge est connu). Qui plus est, ils n'hésitent pas à présenter des personnages qui considèrent que le combat n'est pas la besogne des vieux. C'est ainsi qu'un vieux gentilhomme évite de servir à titre de second pour Clermont sans encourir de déshonneur dans *The Little French Lawyer* (1619) de Philip Massinger et de John Fletcher. Le dialogue qui suit démontre clairement ce fait :

> « Clermont: You are an Old Gentleman?
> Old Gentleman: Yes Indeed am I, Sir.
> Clermont: And weare no Sword?
> Old Gent: I need none, Sir.[79] »

L'âge avancé du gentilhomme lui assure une certaine intouchabilité lorsqu'il est question du duel. En raison de sa vieillesse, il est conscient qu'il ne sera pas défié au combat et conséquemment opte de ne pas porter l'épée.

De façon similaire, dans la traduction que fait Joseph Rutter du *Cid* (1637), c'est au fils que revient le devoir de défendre l'honneur d'un père trop âgé pour combattre[80]. Le déséquilibre des forces présentes dans un combat entre un jeune

---

[79] Massinger, Fletcher, *The Little French Lawyer*, (1619), (II, i, 33-35).

[80] Rutter (trad.), *The Cid*, (1637) de Pierre Corneille, (I, iv, 93-113).

homme et un vieillard fait en sorte que l'affrontement est mal vu. Il n'y a point d'honneur à combattre sans risque. Ainsi, dans *The Knight of Malta* (1618), de Francis Beaumont et John Fletcher, la couardise de Montferrat, qui craint le combat imminent et qui l'amène à croiser le fer avec le vieux Gomera, est amplifiée par l'âge avancé de son rival. Dans ce contexte, la phrase d'Abdella prend tout son sens :

> « Tis strange it should be so, that high mettle
> Should check thus poorly: dully; most un-manly
> [...]
> Thus leadenly [...]
> At every childish feare? at every shadow?
> Are you Montferra, that have done such deeds?
> Wrought throught such bloody fields men shake to speak of?
> [...]
> Have ye not stil theses armes, that Sword, that heart whole?
> Is't not a man ye fight with and an old man,
> A man halfe kil'd already?[81] »

Le vieil homme, dans cette pièce, se voit en quelque sorte démasculinisé, dévirilisé, son âge avancé faisant de lui un opposant négligeable, quelqu'un qui était déjà mi-mort, « sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything ».

2.2.2.3 Statut des combattants[82]

L'historiographie du duel, dans l'ensemble, conçoit le combat comme une pratique principalement aristocratique ou nobiliaire. Ceci étant dit, tous s'entendent aussi pour affirmer que la culture de l'épée et la pratique du duel n'étaient pas restreintes à cette même noblesse, mais qu'au contraire, par imitation ou par

---

[81] Beaumont, Fletcher, *The Knight of Malta*, (1618), (II, ii, 1-11).

[82] Pour un tableau détaillé de l'effectif de chaque groupe social, voir l'Annexe C.

nécessité, les roturiers empruntaient parfois les mêmes méthodes pour préserver leur réputation.

Si, historiquement, le duel met surtout en scène des gens de sang bleu, il en va de même sur les planches où les dramaturges présentent leur combat. Pour la totalité des combats répertoriés, les textes donnaient de l'information sur le statut socioprofessionnel de 355 duellistes ou duellistes potentiels. Le groupe social le plus important est celui de l'aristocratie. Ce premier groupe est formé de gens décrits dans les pièces comme étant des *gentlemen*, ou encore comme appartenant à la gentry, à la noblesse ou au rang des *peers* (pairs). Dans l'ensemble, ce groupe représente plus de 64 % des antagonistes dans les affrontements présentés, avec dans ses rangs 229 duellistes[83]. Ce groupe peut être subdivisé : 81 duellistes sont définis comme étant des *gentlemen*, 111 sont des membres de la *gentry* ou de la noblesse, et 37 sont des *peers.*

Le nombre relativement faible de *peers* impliqués dans les duels peut surprendre, surtout vu leur importance réelle dans les affrontements interpersonnels. Dans son ouvrage *The Crisis of Aristocracy,* Lawrence Stone calcule la probabilité qu'un *peer* soit impliqué dans un duel ou dans une altercation violente. Pour les années qui s'étendent de 1580 à 1599, le pourcentage s'élève à plus de 63 %, c'est-à-dire que six *peers* sur dix prendront part à un combat ou participeront à une forme de violence non régulée dans leur vie. Ce pourcentage décroît dans les décennies suivantes (40 % pour 1600-1619 et 22 % pour 1620-1639), tout en restant

---

[83] Il est important de noter qu'un personnage peut appartenir à plus d'un groupe social (par exemple, un noble peut aussi être soldat) et que, conséquemment, la somme des pourcentages sera supérieure à 100. Cela ne signifie pas pour autant que la valeur des pourcentages n'est pas valable. Si nous avons deux personnages, un noble et un noble/militaire, 100% des individus sont des nobles et 50% sont des militaires. L'exercice que nous proposons est le même.

considérablement élevé[84]. À son plus bas, la probabilité demeure que près d'un *peer* sur quatre qui participe de son vécu à un acte de violence non régulé. Devant cette importance de la violence au sein des grands du royaume, il est surprenant que le duel au théâtre ne compte pas une participation plus élevée des *peers*.

Le deuxième groupe socioprofessionnel en importance dans l'ensemble des duellistes est celui des militaires. Ce groupe n'est pas contraint à l'intérieur des divisions tripartites traditionnelles (noblesse, roture, clergé) de la société préindustrielle, mais inclut des gens de divers milieux sociaux. Plus précisément, 90 des 355 duellistes dont le statut est connu sont associés à la carrière militaire, ce qui correspond à 25,35 % des personnages. Parmi ceux-ci, 52 sont décrits uniquement par leur statut de soldat ou de militaire, 19 sont des nobles ou des membres de la gentry avec une charge militaire, onze sont des *peers* dans la même situation, et huit sont des membres de la royauté impliqués dans un exercice militaire au moment de leur combat.

Les dramaturges, dans la représentation qu'ils font de leurs personnages, ont tendance à présenter sur la scène une noblesse qui n'est pas hautement militarisée, une noblesse qui n'en est pas une de guerre. Ce fait contraste avec le portrait que dresse Roger B. Manning de l'aristocratie anglaise. Selon lui, les peers, du moins, demeuraient toujours en grande partie ce qu'il qualifie de « military peers ». La proportion de « military peers » en Angleterre oscille entre un minimum de 36 % en 1595 et un maximum de 69 % en 1640, pour une moyenne de 46,08 %, tout juste inférieure à la moitié, pour l'ensemble de la période qui s'étend de 1585-1640[85]. Les *peers* demeuraient donc encore largement militarisés dans le royaume insulaire, et la

---

[84] Stone, *The Crisis of the Aristocracy*, p. 770.

[85] Manning, *Swordsmen,* p. 18.

menace de la guerre civile accentue le phénomène. Par 1645, c'est près des trois quarts des *peers* qui seront de la profession des armes.

Sur la scène, au contraire, les dramaturges présentent une haute noblesse qui n'exerce une fonction militaire que dans 29 % des cas, ce qui est considérablement inférieur à la moyenne observée par Manning. Pour contraster, la royauté, lorsqu'elle est impliquée dans des combats singuliers théâtraux, est, dans près d'un cas sur deux, présentée dans sa fonction militaire. Cette seconde tendance rejoint possiblement la vogue des cartels entre monarques européens.

Le prochain groupe en importance est celui des roturiers ou des non-nobles. Ce groupe, formé de gens d'origines diverses, tels que des avocats, des serviteurs ou des apprentis, compte pour 14,08 % des duellistes de la scène, soit une somme totale de 50 personnages. À l'intérieur de ce groupe, ceux qui combattent le plus souvent sont ceux qui n'ont pas d'attribut particulier outre le fait qu'ils n'appartiennent pas à la noblesse. Ces roturiers représentent près de la moitié du groupe. Il est suivi des serviteurs/valets qui croiseront le fer à neuf occasions sur la scène. Plus rares sont les affrontements qui mettent en scène des *citizens* (3), des avocats (3), des étudiants (3) et des professionnels tels que des médecins (2).

La royauté n'est que rarement mise en scène dans des duels ou des appels au duel. Dans l'ensemble, avec 19 combattants, la royauté ne forme que 5,35 % des duellistes dont le statut est connu. Comme énoncé précédemment, lorsqu'ils sont impliqués dans un combat ou un défi, c'est dans près d'un cas sur deux dans le cadre de leurs fonctions militaires. C'est ainsi à la tête de son armée que le prince français affronte Jeanne d'Arc dans la première partie d'*Henry VI*. C'est aussi dans un rôle

militaire que s'affrontent en duel le roi d'Ibérie, Arbaces, et le roi d'Arménie, Tigranes, dans la pièce collaborative de Fletcher et Beaumont, *A King and no King*[86].

Deux groupes sociaux, en raison de leur rôle dans la société, sont très peu présents dans les affrontements théâtraux : le clergé et l'autorité judiciaire. De fait, la dramaturgie réconcilie difficilement la figure du duelliste à ces deux fonctions. Parmi les 355 duellistes dont le statut est connu, un seul combattant se trouve dans chacun de ces deux groupes, ce qui représente la proportion négligeable de 0,28 % de l'ensemble total. La conclusion qui en découle est simple : lorsque les dramaturges s'imaginent le duel, ils ont de la difficulté à faire un rapprochement avec la position morale, éthique et légale incarnée par la figure du juge ou du prédicateur.

Un dernier élément intéressant de la répartition sociodémographique du combattant que nous souhaitons souligner est la figure du parvenu, du nouveau noble, dans la représentation du duelliste. Bien que rares, n'étant présents qu'à trois reprises, soit moins de 1 % de l'ensemble, la mise en scène et les commentaires entourant le parvenu laissent transparaître une série de préjugés à leur égard. Toutes les représentations du parvenu duelliste ont en commun de présenter un homme qui cherche à gagner le respect à la pointe de sa lame. C'est, entre autres, le cas de Kestrel, dans la pièce *The Alchemist* de Ben Jonson. Kestrel, « a gentleman, newly warm in his land », approche Subtle afin d'apprendre l'art « To carry a business, manage a quarrel fairly, / Upon fit term.[87]» Par l'entremise de son personnage, Jonson ridiculise le parvenu qui croit que l'atteinte de l'honneur et de la réputation passe par l'apprentissage de l'art d'entretenir une querelle. Kestrel cherche à imiter ses supérieurs, mais ne priorise pas correctement. Tandis que le noble se bat en duel pour

---

[86] Beaumont, Fletcher, *A King and no King*, (1611), (I, i.) ; Shakespeare, *Henry VI Pt I*, (1592), (I, vii).

[87] Jonson, *The Alchemist*, (1610), (III, iv, 18-19).

défendre son honneur, Kestrel cherche à se battre pour accroître sa gloire. Ainsi, les dramaturges, dans les rares occasions où ils présentent le parvenu en lien avec le duel, s'efforcent de démontrer une lacune de caractère et de vertu nobiliaire. La *mettle* de ce dernier n'est point celle du noble.

Nous avons observé le statut des combattants et la prédominance des nobles sur la scène, mais il importe de s'attarder aussi sur leurs opposants. Quel est leur statut ? Est-ce qu'un groupe social a plus tendance à affronter des gens d'un autre groupe social, ou est-ce qu'au contraire les affrontements sont plutôt contenus à l'intérieur même d'un groupe ? Nous avons ainsi analysé les duels où le statut des deux principaux était connu dans le but de déterminer quel groupe socioprofessionnel avait le plus tendance à présenter des affrontements intra/extragroupes et lequel avait le plus tendance à affronter des gens qui lui sont égaux, supérieurs ou inférieurs.

Parmi les 168 combats ou appels au combat analysés, la figure du roturier est impliquée dans 37 affrontements, soit 22,02 % des cas. Ces combats sont répartis comme suit : treize (35,14 %) intragroupes et 24 (64,86 %) extragroupes. Il est observable que les duellistes roturiers ont plus tendance à se battre contre quelqu'un à l'extérieur de leur classe que contre un autre roturier. Une autre constatation intéressante des affrontements impliquant un roturier est que ce dernier a tendance de se battre contre quelqu'un qui lui est supérieur. Dans un peu plus d'un cas sur quatre, le roturier affronte quelqu'un qui lui est égal. Dans près des trois quarts des duels, son opposant lui est supérieur. Dans trois cas, il affronte un autre membre de la roture qui lui est hiérarchiquement supérieur. C'est, entre autres, le cas de Peter, un apprenti, qui affronte son maître dans un duel judiciaire, armé d'un bâton auquel était attaché un sac de sable dans le cadre d'un procès pour haute trahison[88]. Plus fréquents sont les

---

[88] Shakespeare, *Henry VI Pt II,* (1591), (II, iii, 50-97).

affrontements contre un membre de la *gentry*. À 19 occasions, le roturier croise le fer contre un membre de la basse noblesse, soit dans 51,35 % des duels qui l'impliquent. Les affrontements contre la royauté et les *peers* sont moins usuels, n'étant présents, de façon combinée, qu'à quatre occasions. Ce qui ressort de façon cristalline de ceci, c'est que le dramaturge, lorsqu'il est question de combat impliquant un roturier, avait tendance à présenter des combats interclasses. Ceci lui permettait, entre autres, de mieux contraster le courage de la *gentry* à l'absence de qualité nobiliaire des roturiers et, par conséquent, de ridiculiser ces derniers lorsqu'ils cherchaient à imiter leurs supérieurs.

Les combats impliquant des membres de la noblesse ou de la *gentry* étaient quant à eux beaucoup plus fréquents. Au total, 115 combats mettent en scène un membre de l'aristocratie (excluant les *peers*), ce qui représente plus du deux tiers des affrontements. Contrairement au roturier qui avait une plus grande propension à se battre à l'extérieur de son groupe social, les membres de la *gentry*/noblesse ont davantage tendance à se battre entre eux. Dans 64 cas, ou 59,13 %, les duellistes provenaient tous deux des rangs de la noblesse, tandis qu'à 51 occasions, l'un des opposants provenait d'un autre groupe social. Dans la même veine d'idées, le membre de la *gentry* affrontait généralement quelqu'un qui était son égal. Plus d'un affrontement sur deux mettait en scène des gens de statut équivalent. Parmi les duels interclasses, ou entre gens de statut inégaux, le plus fréquent était avec le roturier, à 19 occasions, suivit de près par le combat contre un *peer*, qui se présente à treize occasions, tout comme les duels contre un militaire. Les duels contre un membre de la royauté demeurent relativement rares, n'étant présentés qu'à six occasions sur les planches. En bref, lorsqu'il était impliqué dans un duel, le noble se battait principalement contre son égal. Lorsque les combats sont intergroupes, il a autant de chance d'affronter son supérieur social que son inférieur.

Les *peers*, bien que considérablement moins présents dans les combats singuliers, sont tout de même impliqués dans un peu plus du quart des affrontements où le statut des deux combattants était connu. Nous remarquons ici une tendance amplifiée lorsqu'il est question de duels impliquant des membres de la royauté, soit que les combats sont majoritairement interclasses et principalement contre des combattants socialement inférieurs. Ceci s'explique probablement par leur position dans la hiérarchie sociale. Puisque le *peer* se situe près du sommet, il est normal qu'il soit défié ou qu'il trouve ses opposants au sein des rangs inférieurs. C'est en ce sens que les duels présentant des *peers* n'impliquent qu'à six occasions quelqu'un qui lui est supérieur, c'est-à-dire un membre de la royauté, sept fois quelqu'un qui lui est égal et seize fois quelqu'un qui lui est inférieur. Ainsi, lorsque les dramaturges racontent un duel où le *peer* croise le fer, c'est surtout contre un membre de la *gentry* ou contre un personnage placé plus bas dans la hiérarchie sociale.

Ceci est aussi vrai pour la monarchie. Impliquée dans 18 duels, elle affronte un sujet ou un inférieur hiérarchique dans 88,89 % des cas. À seulement deux occasions, un personnage royal affronte un autre membre de la royauté.

En bref, la répartition de ces combats, lorsque nous incluons ceux de la *gentry*/noblesse, fait en sorte que 86/168 sont intragroupes tandis que 82/168 sont intergroupes. Les dramaturges, à première vue, présentent presque autant de combats contre gens de rang inégaux que de combats impliquant des membres d'une même classe, mais des particularités spécifiques à chaque groupe ressortent lorsque nous regardons plus en profondeur. La conclusion qu'il est possible de tirer de ces chiffres est que les dramaturges, sauf dans le cas des combats impliquant des membres de la *gentry*, ont tendance à présenter des affrontements entre des gens de classes sociales différentes. En ce qui concerne le roturier, puisqu'il est au bas de la hiérarchie, l'opposant lui sera généralement supérieur tandis que pour les opposants des *peers* et de la royauté, ils leur seront habituellement inférieurs.

2.2.2.4 Le second

Traditionnellement, le rôle du second était, comme l'explique Brantôme, d'assister au combat « tant pour engarder et éviter les supercheries, que pour tesmoigner de leurs valleurs ou poltroneries »[89]. À la Renaissance, le duel connaît des mutations importantes. L'une des principales est la transformation du rôle du second qui n'est plus d'assister à titre de témoin, mais plutôt de s'impliquer dans le combat aux côtés des principaux[90]. En dépit de cette transformation qui marque le duel européen, la pratique de combattre avec des seconds n'est pas généralisée dans le royaume insulaire. Comme nous l'avons mentionné lors de l'examen lexical des pièces, la réticence des Anglais à combattre avec des seconds fut observée par les historiens principaux du duel, soit Lawrence Stones, François Billacois et Markku Peltonen[91].

Avant d'aborder les spécificités du second sur la scène anglaise, il importe de souligner qu'il s'agit d'un phénomène relativement rare sur les planches londoniennes. Dans l'ensemble du corpus rassemblé, seuls 26 duels retrouvés dans 23 pièces contiennent des combats impliquant des seconds. Ceci représente 16,05 % des duels (achevés, arrêtés, avortés), ce qui signifie que 84 % des combats se déroulent sans l'intervention de second et que, conséquemment, les dramaturges

---

[89] Bantrôme, *Discours sur les duels*, cité par Hervé Drévillon, « Le dire et le fer : le duel et sa publicité au XVII[e] siècle », Pascal Brioist, Hervé Drévillon, Pierre Serna, *Croiser le fer : Violence et culture de l'épée dans la France moderne (XVI[e] –XVIII[e] siècles)*, Champ Vallon. 2008 [2005], p. 257.

[90] Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 117.

[91] Stone, *The Crisis of the Aristocracy,* p. 243; Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 397; Markku Peltonen. *Duel in Early Modern England: Civility, Politness and Honor.* West Nyack, Cambridge University Press, 2003, p. 60, n. 246.

perçoivent et construisent le duel comme étant d'abord un combat entre deux individus.

Un lien, à ce point, peut être fait entre le vocabulaire associé au duel et la façon dont se déroule le combat. Comme mentionné plus tôt, l'un des qualificatifs les plus souvent utilisés pour évoquer le duel est *single* accompagné soit de *combat* ou *fight.* La prédominance de *single* parmi les qualitatifs s'explique par le fait que les dramaturges considéraient le duel d'abord et avant tout comme un combat singulier, comme un affrontement qui se limitait aux principaux.

La mise en scène de duels avec des seconds connaît une évolution temporelle. Plus rare au début de la période, il gagne en fréquence à partir du règne de Jacques I^er^. La pratique demeure particulièrement rare sur la scène avant 1610. Entre 1590 et 1609, six pièces seulement contiennent des duels avec seconds. La décennie suivante, avec sept combats, compte à elle seule plus de duels que les vingt années précédentes. À partir de ce moment, la représentation demeure relativement stable jusqu'à la fermeture des théâtres en 1642.

Concrètement, le profil du second ressemble beaucoup à celui des principaux. Du point de vue sociodémographique, il est le calque des duellistes. En ce qui concerne l'âge des combattants, 84,21 % sont considérés comme étant jeunes, les autres sont d'âge mûr. Aucun personnage décrit comme *old* ne seconde un duelliste sur la scène. En ce qui a trait au statut des seconds, encore une fois, il se compare à celui des combattants qu'ils épaulent. Les conditions sociales des combattants sont connues pour 54 personnages : 31 appartiennent à la *gentry* ou à la noblesse et quatre au rang des *peers*. Ensemble, ils représentent 64,81 % de l'ensemble des seconds, alors qu'ils représentaient 64,87 % des duellistes. La répartition de personnages exerçant le métier des armes et celle des roturiers est similairment comparable.

Donc, dans l'imaginaire dramaturgique, du point de vue sociodémographique, il ne semble pas y avoir de distinction importante entre le duelliste et celui qui le seconde. De façon générale, le personnage qui croise le fer aux côtés du principal est un jeune homme de sang bleu, ou associé à la profession militaire.

Une partie de l'explication quant à la faible représentation du second dans les duels sur les scènes de la capitale anglaise se trouve possiblement dans le fait qu'il était considéré comme une pratique étrangère. Parmi les 26 duels avec seconds de notre corpus, une minorité d'entre eux se déroulent sur le sol anglais. C'est en France qu'il est le plus souvent présenté dans les pièces de théâtre. Celle-ci accueille un total de neuf combats dans huit pièces distinctes[92]. Cette association entre la France et l'usage de seconds n'est point illusoire ; elle possède au contraire un fondement véridique. Dans son examen du duel français (1655-1660), Hervé Drévillon fait état d'un minimum de 220 duellistes pour un total de 53 affrontements, ce qui représente une moyenne minimale de quatre combattants par querelle[93]. En ce sens, il est aisé de comprendre la corrélation que tracent les dramaturges entre la France et les affrontements aux antagonistes multiples.

Non seulement la France est-elle l'endroit où le duel avec seconds est le plus souvent mis en scène sur les planches londoniennes, elle est aussi l'endroit où la pratique est menée à son extrême. George Chapman, dans sa pièce *Bussy d'Ambois* (1604), présente un combat à trois contre trois duquel seul le personnage éponyme en ressort vivant. Cet épisode n'est pas sans rappeler un affrontement similaire se déroulant en 1578, à savoir le duel des mignons d'Henri III. Ce combat est souvent considéré comme le premier combat français où les seconds cessent d'exercer leur

---

[92] Nous avons inclus dans notre décompte la Navarre qui, depuis Henri IV, était rattachée à la France ainsi que le royaume fictif de John Suckling, *Francelia*, qui ne peut qu'évoquer la France.

[93] Drévillon, « Le dire et le fer », p. 278.

rôle traditionnel de témoin pour prendre part au combat. Le 28 avril 1578, quelques mois à peine après l'édit du roi contre le duel, Charles de Balzac, secondé par François d'Aydie de Ribérac et George Schomberg, affronta Jacques Lévis-Caylus, accompagné de Louis de Maugirons et de Jacques D'Acres de Livarot, pour une question de jalousie et de faveurs royales. Le funeste duel laissa quatre morts et un blessé grave[94]. Cet événement, selon Anja I. Müller serait l'inspiration à base du récit du duel dans la pièce de Chapman[95]. En plus de la pièce de Chapman, il est possible de trouver des duels avec seconds se déroulant en France dans les pièces de Beaumont, Fletcher, Massinger et Davenant dont : *The Honest Man's Fortune* (1613), *The Little French Lawyer* (1619), *Lover's Progress* (1623) et *The Parliament of Love* (1624).

Outre la France, les pays latins de la Méditerranée (l'Espagne, le Portugal et l'Italie) comptent dix duels dans neuf pièces. Les duels avec seconds se déroulant dans les pays méditerranéens et en France s'élèvent à 19, ce qui signifie que près de trois duels avec seconds sur quatre, ou 73 %, se déroulent à l'extérieur du pays insulaire. Il semblerait donc que le combat avec seconds, tant sur la scène que dans la réalité, était surtout une affaire continentale.

Non seulement la majorité des combats avait lieu à l'extérieur de l'Angleterre, mais les pièces présentant des duels avec seconds qui se déroulaient dans le royaume d'Élisabeth avaient tendance à définir la pratique comme étant étrangère et surtout française. Dans la pièce de John Webster, *A Cure for a Cuckold* (1624), le duel avec

---

[94] Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 107-108; Nicholas Le Roux, « Le point d'honneur, la faveur et le sacrifice : recherches sur le duel des mignons d'Henri III », *Histoire, économie et société*, (1997), 04, p. 580,5 82.

[95] Anja I. Müller, « *Bussy D'Ambois*, the Duel and the Dynamic of Performance », *Renaissance Forum*, 3, 2, (1998), [en ligne], http://www.hull.ac.uk/renforum/v3no2.

seconds est considéré comme étant opposé à la coutume anglaise. Lessingham, à la demande de son ami, raconte le combat imminent qui l'attend :

> « There is to be performed a monomachy,
> Combat, or duel – time, place and weapon
> Agreed betwixt us. Had it touched myself,
> And myself only, I had then been happy.
> But I by composition am engaged
> To bring with me a second, and he too,
> Not as the law of combat is – to stand
> Aloof and see fair play, bring off his friend–
> But to engage his person; both must fight
> And either of them dangerous.[96] »

Non seulement la pratique était considérée comme étrangère, ou contraire aux règles de l'honneur, mais le combat lui-même se déroule sur les plages de Calais, « Calais Sands », en France[97].

Dans la même veine d'idées, William Davenant, dans *News From Plymouth* (1635), trace une relation encore plus importante entre la participation du second au combat et la France. Le capitaine Seawit prend à part le personnage querelleur de Furious Inland et lui demande :

> « [...] If they should fight it out
> After the French way, where the seconds must
> Encounter too, how will you find an opposite?[98] »

Ici, la coutume française, « the French way », où les seconds combattent, fait contraste avec la pratique anglaise qui veut que le second agisse comme témoin permettant d'assurer l'honnêteté du combat[99].

---

[96] Webster, *A Cure for a Cuckold*, (1623), (I, ii, 69-79).

[97] Webster, *A Cure for a Cuckold*, (1623), (I, ii, 89).

[98] Davenant, *New's From Plymouth*, (1635), (III, i, 302-305).

Cette pratique d'agir comme témoin est régulièrement présentée par les pièces de théâtre présentant des combats avec des seconds se déroulant en Angleterre. Mis à part *News From Plymouth* de Davenant, où Inland croit pouvoir seconder les deux partis d'une querelle[100], les pièces *Amends for the Ladies* (1610) de Nathan Field, *A Fair Quarrel* (1616) de Thomas Middleton et *The Example* (1634) de James Shirley présentent toutes la coutume anglaise voulant que les seconds n'agissent qu'à titre de témoins. Bien que, dans sa pièce, Field présente un échange de coups où les seconds croisent le fer aux côtés des principaux, dans le duel impliquant Ingen se déroulant à l'acte quatre, le second n'agit qu'à titre de témoin. De la même façon, chez Shirley, le personnage du capitaine n'est présent au duel qu'à titre de témoin[101].

Ce ne sont pas uniquement les pièces se déroulant sur le sol anglais qui considèrent le duel avec seconds comme une coutume française. Dans *The Seige* (1629) de Davenant, dont le récit se déroule en Italie, les combattants discutent des règles entourant leur affrontement avec des seconds et ils décident de s'affronter à la française.

« Mervole: We'll fight the French way, shall's?
Lizaro: The French.
Ariotto: I never try'd that Duel.
Soranzo: We must abide it.
Mervole: Let's to't *Pelmel* then.[102] »

---

[99] Dans cette pièce, le parallèle avec la France est encore plus notable vu que le duelliste furieux (Inland) est décrit par Seawit comme « The very Ghost of Botevill / Met in English skin » (III, i, 291-292). Ce Botevill auquel Davenant fait allusion n'est nul autre que le très notoire duelliste français, le comte François de Montmorency-Bouteville, qui fut décapité sous l'ordre du cardinal de Richelieu en raison de son zèle au combat singulier. Son exécution en 1627 aura lieu en conséquence de son 22e duel après l'âge de quinze ans. Il était alors âgé de 28 ans.

[100] Davenant, *News From Plymouth*, (1635), (III, i, c. 280-290).

[101] Field, *Amends for the Ladies* (1610), (IV, iii); Shirley, *The Example*, (1634), (IV, iii, 174-176).

[102] Davenant, *The Siege*, (1629), (III, i, 129-133).

Les motivations qui poussent un personnage à combattre à titre de second dans les pièces qui les mettent en scène sont relativement uniformes. L'élément le plus récurrent est qu'il s'agit d'un acte d'amitié et de loyauté. D'ailleurs, dans *A Cure for a Cuckold* (1624), le duel permet de départager les vrais amis des faux[103]. Lorsque Lessingham demande le soutien de ses compagnons, Raymond refuse puisque l'heure ne lui convient pas, Lionel refuse puisque l'emplacement ne convient pas, Eustace refuse en raison de la cause et Rover se désiste puisqu'il n'est pas à l'aise avec l'arme à laquelle le duel sera décidé. Devant le refus de ces « seeming friends », Bonvile se présente comme un véritable ami, acceptant de le seconder sans la moindre hésitation, préférant défendre la réputation de Lessingham à sa propre nuit nuptiale[104]. Les pièces, *A Women Killed With Kindness* (1603), *Amends for the Ladies* (1610), *Love's Cure* (1612) et *The Little French Lawyer* (1619) insistent toutes sur l'importance de l'amitié et du devoir de seconder un ami dans ses querelles.

Dans plusieurs pièces, l'action de seconder est le devoir non seulement d'un ami envers un autre, mais du noble de façon générale. Dans *The Goblins* (1638), de John Suckling, le fait d'être un second est une preuve de courage et de noblesse, mais surtout une obligation[105]. De même, dans *The Distresses* (1639), Davenant présente l'action de se battre auprès d'un inconnu comme étant le devoir du gentilhomme qui voit un homme être assailli par des opposants plus nombreux que lui. Finalement, il s'agit d'une obligation pour tout homme portant l'épée. Le port de l'arme blanche, selon les dramaturges, indiquait une volonté et une capacité de s'en servir. C'est dans

---

[103] La pièce *The Parliament of Love* (1624) de Massinger reprend une structure dramatique presque identique et présente conséquemment le second de la même façon.

[104] Webster, *A Cure for a Cuckold,* (1623), (I, ii, 79-102); (I, ii, 132, 162).

[105] Suckling, *The Goblins*, (1638), (I, i, 36-84).

ce contexte que Dinant accoste des gentilshommes portant l'épée, convaincu qu'ils le seconderaient dans son combat dans *The Little French Lawyer* (1619)[106].

Ainsi, lorsqu'il est question du second sur les planches londoniennes, deux conclusions peuvent être tirées. Dans un premier temps, il s'agit d'une pratique étrangère et continentale, fréquemment associée à la France. Dans le royaume des Tudors, les seconds sont présentés comme assistant principalement aux combats à titre de témoins. Dans un deuxième temps, en dépit du caractère étranger du combat avec seconds, le rôle de second n'est pas considéré comme quelque chose d'immoral. Au contraire, il est célébré et présenté comme étant à la fois une preuve de courage, d'amitié et surtout comme étant un devoir.

2.2.3 Aspect du combat

2.2.3.1 Armes

Le développement de la culture militaire, de l'escrime, l'évolution des armes blanches et de la poudre à canon firent l'objet de nombreuses études au cours des dernières décennies[107]. La transition, aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles, de l'épée, arme de taille, à la rapière, arme d'estoc, fut décrite par de nombreux historiens s'intéressant au duel. Dans *Croiser le fer*, les auteurs consacrent toute une section à l'évolution de

---

[106] Massinger, Fletcher, *The Little French Lawyer*, (1619), (II, i, 48-50).

[107] Voir entre autres : Bert S. Hall, *Weapons and Warfare in Renaissance Europe: Gunpowder, Technology and Tactics*, Baltimore, John Hopkins Universty Press, 1997; J.R. Hale, *War and Society in Renaissance Europe, 1450-1620*, Montréal, McGill-Queen University Press, 1998[1985]; Roger B. Manning, *Swordsmen,* 2003; Brioist, Drévillion, Serna, *Croiser le fer,* 2008; Ada Bruhn Hoffmeyer, « From Medieval Sword to Renaissance Rapier », dans Robert Held (éd.), *Arts, Arms and Armour. An International Anthology, Vol 1*, Chiasso, (1979), p. 41-42; Carroll, *Blood and Violence in Early Modern France,* p. 133; Jay P. Aglin, « The School of Defense in Elizabethan London », *Renaissance Quarterly,* 37, 03, (1984), p. 393-410.

l'arme blanche et de l'escrime en France (Partie I, Partie 2). De même, Ada Bruhn Hoffmeyer, dans son article « From Medieval Sword to Renaissance Rapier », aborde les transformations matérielles des lames, des pommeaux, des gardes et des poignées en Europe. En bref, il importe de souligner qu'à partir de la fin du XV^{e} siècle et du début du XVI^{e} siècle, le monde de l'arme blanche connut des transformations importantes dans l'ensemble de l'Europe qui se conclurent par l'abandon de l'épée au profit de la rapière.

La rapière, arme d'origine espagnole, fut développée dans le pays ibérique à la suite des enseignements de deux maîtres d'escrime, Juan de Pons Mallorca et Perdro de la Torres, avant de se répandre rapidement en Italie grâce à l'influence de la nouvelle escrime élaborée par des maîtres tels que Camillo Agrippa et Giacomo Grassi.[108] À la suite de cette redécouverte de la pointe par les Italiens au début du XVI^{e} siècle, l'usage de la rapière se répandit par l'entremise de la nouvelle escrime italienne partout en Europe[109]. Selon Michel Nassiet, l'apparition de la rapière en France se fit principalement au début du XVI^{e} siècle, même s'il était possible d'en trouver dès la fin du XV^{e} siècle dans le Roussillon[110].

En Angleterre, l'adoption de la rapière comme arme de prédilection se fit un peu plus tardivement. En ce royaume, la tradition voulait que les hommes s'affrontent principalement à l'épée et au bouclier (« sword and buckler »). Au Moyen Âge, cette escrime de tradition germanique fut adoptée par la population anglaise à un point tel qu'au début du XVI^{e} siècle les « swords and bucklers » étaient considérés comme

---

[108] Hoffmeyer, « From Medieval Sword to Renaissance Rapier », p. 41-42; Carroll, *Blood and Violence*, p. 133.

[109] Horace S. Craig, « Duelling Scenes and Terms in Shakespeare's Plays », *University of California Publications in English*, 9, 1, (1940), p. 4-5.

[110] Nassiet, *La violence, une histoire sociale*, p. 110.

représentant la culture nationale, simple et robuste[111]. Cette évolution est aussi soulignée par le grand historien anglais Lawrence Stone, lorsqu'il commente la substitution de l'épée qui « allowed the maximum muscular effort and the most spectacular show of violence with minimum threat to life and limb », par la rapière « with which it was only too easy to kill a man »[112].

Alors que la pratique du duel à la rapière était déjà bien installée en Italie et en France vers la moitié du XVI[e], l'importation de la pratique ne sera complétée en Angleterre que dans les années 1580, où l'escrime au « sword and buckler » sera délaissée au profit de la nouvelle escrime italienne. Les historiens accordent généralement le succès de cette nouvelle escrime en Angleterre aux maîtres italiens qui établirent des salles d'instruction à cette période, particulièrement à Rocco Bonetti qui ouvrit une école d'escrime en 1576 dans le Blackfriar, et aux frères Jeronimo et Vicentio Saviolo qui en firent de même dans la décennie 1590[113].

En dépit de cette percée de la rapière dans le royaume insulaire, celle-ci ne jouit pas de la même popularité incontestée que sur le Continent. Richard Cohen précise que l'hégémonie de la rapière fut longtemps contestée en Angleterre. Selon lui, durant près d'une cinquantaine d'années, les défenseurs du style anglais, plus défensif et centré sur une arme de taille, disputèrnt la supériorité de l'escrime de pointe italienne[114]. Les maîtres d'escrime anglais étaient, selon Jay P. Anglin,

---

[111] Craig, « Duelling Scenes and Terms in Shakespeare's Plays », p. 4-5.

[112] Stone, *The Crisis of the Aristocracy*, p. 242-243.

[113] Stone, *The Crisis of the Aristocray*, p. 244-245; Richard Cust, Andrew Hopper, « Duelling and the Court of Chivalry in Early Stuart England », dans Stuart Carroll (éd.) *Cultures of Violence,* p. 157; Richard Cohen, *By the Sword. A History of Gladiators, Muskateers, Samurai, Swashbucklers, and Olympic Champions*, New York, Modern Library, 2002, p. 32-33; Peltonen, *The Duel in Early Modern England*, p. 62-63.

[114] Cohen, *By the Sword*, p. 31-32.

« notoriously conservatives and tied to tradition.[115] » George Silver fut l'un des plus ardents défenseurs de cette escrime nationale anglaise conservatrice et, par l'entremise de son traité *Paradoxe of Defence* (1599), il critiqua l'usage de la rapière. Ultimement, l'arme d'estoc perça en Angleterre et s'y implanta, remplaçant ainsi l'épée traditionnelle. L'engouement des Anglais pour cette nouvelle arme et pour l'escrime devint tel que les nobles envoièrent leurs fils outre-Manche pour qu'ils s'y forment[116].

Une autre transformation importante marque le monde de l'armement, en ce qui concerne le duel, soit l'abandon des armes défensives. Carroll décrit, entre autres, comment les avancées technologiques du point de vue militaire, notamment dans le domaine des armes à feu et des armures, fit en sorte que l'armure fut graduellement délaissée au profit des *plates* et des cuirasses, mais qu'en ce qui concerne les duels, la tendance était de s'affronter sans armure[117]. Cette mutation matérielle est aussi notée par l'historien du duel François Billacois qui raconte qu'en France, à la fin du XVI^{e} siècle, l'une des transformations matérielles que connaît le duel est le rejet de toute arme défensive[118]. Dans le même ordre d'idées, Kiernan indique que « Weaponry too was being simplified, and defensive armour discarded, this enabled a fight to be won and lost expeditiously, before any interference could take place.[119] » Cette pratique du combat sans arme défensive était tellement commune que le maître d'escrime Saviolo

---

[115] Aglin, « The Schools of Defense in Elizabethan London », p. 396.

[116] Muchembled, *Une histoire de la violence*, p. 265.

[117] Carroll, *Blood and Violence,* p. 133-134.

[118] Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 105-106.

[119] Kiernan, *The Duel in European History*, p. 47.

y consacra un chapitre dans son manuel, dans le but de freiner ces combats inutilement meurtriers[120].

En somme, la Renaissance, période d'intenses transformations sur les plans culturel et économique, marqua aussi la sphère militaire par d'importantes innovations du point de vue de l'arme blanche. Au fur et à mesure que le XVI[e] siècle progressa, l'épée lourde et encombrante, une arme de taille, fut remplacée par la plus maniable et mortelle arme d'estoc qu'est la rapière.

2.2.3.2 Armes théâtrales

En ce qui concerne les armes avec lesquelles les duellistes s'affrontent sur les planches et dans les textes dramaturgiques, nous avons des données pour 146 combats, c'est-à-dire qu'à 146 occasions, le texte précise l'arme qui était ou qui devait être utilisée au combat. L'analyse révèle que l'arme blanche était prédominante dans les affrontements théâtraux. Dans la majorité des combats, soit à 94 occasions ou 64,38 %, le terme générique *sword* est employé pour décrire l'arme utilisée. Ainsi, nous savons que les opposants croisent leur lame, mais il est difficile de connaître plus précisément les caractéristiques physiques de l'arme[121]. Vu l'évolution matérielle que connaît l'arme blanche à cette époque, nous serions tentés de conclure qu'une bonne partie de ces *swords* étaient en réalité des rapières.

Dans certains cas, cependant, la nature de l'arme est précisée. En plus des cas où l'arme est décrite comme une *sword*, l'arme blanche, sous la forme de la rapière

---

[120] Vincentio Saviolo, « That men should not fight without weapons of defence », *Vincentio Saviolo his Practife: Of Honour and Honorable Quarrels. The Second Booke,* Londres, John Wolfe, (1594), p. Bb-Bb4.

[121] Billacois observe un phénomène analogue en France où le vocable générique « fer » est préféré à l'utilisation du mot « épée ». Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 325.

est présente dans 30 combats dramaturgiques, soit 21,23 % des cas. Nous avons aussi, à une occasion, la spécification que les combattants s'affrontent à l'épée singulière et, à deux occasions, les affrontements se font entre une épée et une rapière.

Si la nature de l'arme blanche n'est que rarement précisée, il arrive que les dramaturges donnent de l'information sur l'origine de la lame. Occasionnellement, la qualité de l'arme, sa supériorité matérielle, est affirmée par la réputation de son fabricant. Certains forgerons, surtout ceux de Tolède, étaient réputés comme les maîtres de la fabrication d'épées. Selon Bruhn-Hoffmeyer, aucun centre ne réussissait à se rapprocher de la qualité et de la réputation qu'avait réussi à s'ériger Tolède en matière de fabrication de lame[122]. Sur la scène, Ben Jonson oppose entre autres la supériorité des lames de Tolède à celles de piètre qualité qui parviennent de Flandres[123]. Les personnages d'au moins deux des pièces de Davenant se battent avec du « mettal of Toledo » ou encore du « steel of Toledo »[124].

Dans la même veine d'idées, les pièces *The Captain* (1612) et *Work For Cutlers* (1615) font toutes deux référence à une « Foxe Sword »[125]. L'épilogue de cette dernière pièce, rédigée par Albert Forbes Sieveking, nous apprend que le terme *Foxe* est issu de la « wolf-mark of the Passau sword-smiths ». Plus tard, les forgerons de Solingen adoptèrent la même marque. L'adoption du terme *Foxe* pour décrire la lame serait donc due à cette inscription canine sur la lame. La qualité des forges de Passau et de Solingen, ainsi que celle de leurs lames, était presque aussi louée que

---

[122] Hoffmeyer, « From Medieval Sword to Renaissance Rapier », p. 21-24.

[123] Jonson, *Every Man in His Humour,* (1608), (II, iii, 73) (III, i, 144).

[124] Davenant, *The Siege, (1629), (II, i, 250-251); The Just Italian,* (1629), (IV, i, 60).

[125] Beaumont, Fletcher, *The Captain,* (1612), (III, v, 7); Anonyme, *Work for Cutlers,* (1615), (141).

celle de Tolède[126]. John Webster fait lui aussi allusion à la fois au *foxe* et aux lames de Tolède dans sa pièce *The White Devil* (1612). Devant une mort imminente, Flamenio se questionne sur la qualité de la lame qui l'a achevé : « O what blade is't / A Toledo or an English fox?[127] ».

L'élément qu'il importe de retenir est que, dans l'ensemble de ces combats, nous avons toujours affaire à une arme blanche, et qu'il y a absence d'arme défensive. En combinant la somme des combats à la rapière et aux différentes sortes d'épées (94 + 31 + 3), nous avons un total de 128 combats ou références au combat mettant à la fois en scène une arme blanche et l'absence d'arme défensive. Ceci représente 87,67 % des affrontements. Ce pourcentage serait encore plus élevé si nous tenions compte des combats incluant à la fois l'utilisation d'une arme blanche et d'une arme défensive.

Bien que considérablement plus rare, le groupe formé d'armes blanches (épée, rapière et autre) et d'armes défensives (armure, bouclier, gantelet) est tout de même le troisième groupe d'armes le plus important. À huit occasions, les dramaturges présentent des duels où les antagonistes s'affrontent avec ce type d'armement. Aussi, à trois occasions, le duel oppose l'épée à une autre arme telle que le bâton, le poignard ou le pistolet.

Si l'exercice précédent est refait en incluant ces chiffres, les duellistes théâtraux s'affrontent à 95,21 % du temps à l'arme blanche (94 + 31 + 8 + 3 + 3 = 139 cas). Il est donc évident que l'arme blanche est prédominante dans les combats dramaturgiques.

---

[126] Albert Forbes Sieveking (éd.) *Work for Cutlers: A Merry Dialogue Betweene Sword, Rapier and Dagger*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009[1904], p. 64.

[127] Webster, *The White Devil,* (1612), (V, vi, 233-234)

Il importe de prendre un instant pour souligner la relation particulière qu'entretenaient les Anglais de l'ère élisabéthaine avec l'épée. Dans leur définition de soi, ils se considéraient principalement comme des *yeomen* : des gens robustes et simples[128]. Par conséquent, il y a un dédain manifeste des maîtres d'escrime anglais face à la sophistication et à l'inutilité de la « dancing rapier » et une préférence notable pour le « sword and buckler », qui était « typically English in its lusty and forthright style »[129]. Comme cela fut le cas pour la dispute théorique entre la supériorité de la rapière ou de l'épée traditionnelle, qui a opposé entre autres George Silver et son *Paradoxe of Defence* à Vincentio Saviolo et à Rocco Bonetti, les dramaturges, Shakespeare en tête, n'étaient pas convaincus de l'utilité de la rapière. Si la position de Shakespeare sur la question est difficile à déterminer, des traces d'une telle aversion à l'endroit de la rapière sont néanmoins discernables. Horace Craig démontre notamment que certaines scènes du grand barde ridiculisent l'importation italienne. Dans *The Merry Wives of Windsor* (1597), Shallow est nostalgique de sa *longsword*, alors que le Demetrius de *Titus Andronicus* semble se moquer de la « dancing rapier »[130]. Des propos similaires sont tenus sur la rapière par les personnages de *All is Well That Ends Well* (1606) et d'*Anthony and Cleopatra* (1606)[131].

Il est aussi possible de trouver des situations similaires dans les œuvres d'autres dramaturges, notamment dans *The Phoenix* (1607) de Middleton et dans *The*

---

[128] Jennifer Low, *Manhood and the Duel: Masculinity in Early Modern Drama and Culture*, Houndsmill, Palgrave-MacMillan, 2003,p. 56.

[129] Craig, « Duelling Scenes and Terms in Shakespeare's Plays », p. 4.

[130] Craig, « Duelling Scenes and Terms in Shakespeare's Plays », p. 10,13.

Blind Beggar (1600) de Day[132]. Aussi, dans *Every Man Out of His Humour* (1599), le matamore Fastidius Birske s'invente un combat à la rapière où les plus grandes victimes de l'arme furent les vêtements des deux combattants[133]. De même, dans la pièce anonyme de *Work for Cutlers* (1615), la rapière est critiquée pour son inutilité à la guerre et est considérée comme une arme décorative[134].

Lorsque la rapière devint l'arme de prédilection des *gentlemen* au cours du XVII[e] siècle, il est raisonnable de croire que la perception de celle-ci en est commensurablement transformée. Cela dit, l'importation de la rapière dans le royaume anglais s'est heurtée à d'importantes oppositions en raison de son incompatibilité avec l'identité masculine insulaire.

Parmi les autres types d'armes que nous avons trouvés dans le théâtre, nous avons entre autres l'utilisation du pistolet qui est discutée dans une pièce, un affrontement entre deux personnes maniant des bâtons au bout desquels étaient attachés des sacs de sable, et un duel opposant une *poleaxe* et une hache de guerre. Ici, l'association entre l'arme qui n'est pas une épée et le roturier est clairement définie. Dans *Gammer's Gurton Needle* (1553), le combat a lieu entre deux femmes, l'une à mains nues et l'autre possédant un bâton[135]. De même, dans *Henry VI Pt II* (1590), le duel opposant un apprenti à son maître se fait à l'aide de bâtons auxquels sont attachés des sacs de sable[136]. Il est rare que les nobles ne s'affrontent pas à

---

[132] Craig, « Duelling Scenes and Terms in Shakespeare's Plays », p. 10.

[133] Jonson, *Every Man Out of his Humour*, (1599), (IV, iii, 3207-3259).

[134] Anonyme, *Work for Cutlers*, (1615), (171-172).

[135] Le cas de *Gammer's Gurton Needle* est unique puisqu'il ne répond pas à tous les critères du duel. Cela dit, en raison de la présence du défi lancé et du combat qui s'ensuit, nous avons choisi de l'inclure dans notre analyse.

[136] Shakespeare, *Henry VI Pt II*, (1590), (I, iii, 50).

l'arme blanche et, si cela arrive occasionnellement, comme c'est le cas pour Edgar dans *King Lear* (1608Q, 1623F), c'est généralement parce que leur vraie nature est dissimulée[137].

L'autre caractéristique intéressante de ce survol des armes utilisées lors des affrontements est le groupement temporel de l'utilisation d'armes défensives. Les pièces utilisant une épée ou une lance combinée à une arme défensive telle que l'armure, le bouclier ou le gantelet sont les suivantes : *Orlando Furioso* (1591) de Greene, *Richard II* (1595), *King Lear* (1608Q, 1623F) et *The Two Noble Kinsmen* (1613) de Shakespeare, *The Knight of Malta* (1618) du trio Field, Fletcher et Massinger, *A King and no King* (1611) de Beaumont et Fletcher. Parmi ces huit pièces, sept se déroulent dans un passé éloigné, soit durant l'Antiquité ou le Moyen Âge, tandis qu'une seule, *The Knight of Malta*, se déroule dans un cadre temporel contemporain ou semi-contemporain. La corrélation semble donc claire, l'utilisation d'armes défensives est principalement liée à un passé révolu et à une manière de combattre qui a connu des mutations notables[138].

À partir de cette conclusion, il serait tentant de stipuler que d'autres pièces, en raison de leur contexte, et ce, en dépit de l'absence de confirmation dans le texte, mettaient en scène des combats comprenant des armes défensives. C'est notamment le cas de la pièce shakespearienne racontant les péripéties de la guerre de Troie, *Troilius et Cressida* (1602), où Hector affronte Ajax, ou encore du combat entre le prince Harry et Hotspur dans *Henry IV Pt I* (1596). Ceci dit, l'absence d'information

---

[137] Shakespeare, *King Lear*, (1608Q), (sc. 20 232); (1623F), (IV, v, 239-241).

[138] Il est aussi intéressant de noter que les pièces sont, à une exception près, composées avant 1613 et non réparties sur l'ensemble de l'époque, ce qui laisse croire à une tendance générationnelle, centrée sur l'époque de Shakespeare et du théâtre élisabéthain, de présenter des combats avec armes défensives qui sera presqu'absente du théâtre Stuart.

sur le port d'arme défensive dans ces contextes peut aussi être lue comme une adaptation du récit pour refléter une réalité contemporaine. Rappelons, en guise d'exemple, la page titre de la publication de 1641 de la pièce de Pierre Corneille, *Horace,* sur laquelle il est possible d'apercevoir deux soldats en accoutrement gréco-romain s'affrontant à la rapière (Figure 2.1).



Figure 2.1 : Pierre Corneille, *Horace*, (1641) [139]

Aucun duel au pistolet n'est représenté sur les planches londoniennes. Ceci étant dit, l'usage du pistolet est tout de même discuté à deux occasions, d'abord par le vantard Bobadilla dans *Every Man In His Humour* (1608) de Jonson, puis afin

---

[139] Pierre Corneille, *Horace*, Paris, A. Courbé, 1641, [en ligne], http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72709x/f2.item.zoom.

d'apeurer Orléans dans *The Honest Man's Fortune* (1613) de Field, Fletcher et Massinger. L'absence de duel au pistolet est intéressante puisque les allusions dans ces deux pièces semblent indiquer que la pratique existait bien à cette époque[140].

Ceci nous amène à considérer un autre aspect important de l'épée sur la scène anglaise, à savoir que le port de l'arme blanche indique une volonté et une capacité de s'en servir. Par voie de conséquence, nombreuses sont les pièces qui critiquent le port décoratif de l'épée et qui, ipso facto, ridiculisent le courtier ou le galant qui arbore une lame sans oser la dégainer. Dans *The Contention for Riches and Honour* (1631) de Shirley, le soldat ridiculise l'homme de cour en le défiant comme suit : « You have worn a sword thus long to shew the hilt, / Now let the blade appeare »[141]. Il est possible de constater le même phénomène dans la pièce de Thomas Middleton *The Witch* (1616), où Arbezane est ridiculisé pour son port purement décoratif de l'arme blanche[142]. Comme nous le démontrons ultérieurement, dans une société où la possession d'une lame signifiait qu'un individu avait la capacité et la volonté de s'en servir, la dramaturgie anglaise se faisait critique du port décoratif de l'épée.

Ce qui ressort principalement de cette analyse des armes utilisées ou associées au duel dans les pièces de théâtre est la prédominance de l'arme blanche de façon générale et plus spécifiquement de l'épée ou de la rapière, sans le recours à une arme défensive. Lorsque les dramaturges imaginaient et recréaient le duel, c'est l'image du duelliste en chemise, épée à la main, qui est dominante. Sur ce point, le discours littéraire est conforme à l'évolution générale observée par les historiens du duel voulant que l'escrime et le duel se transforma au cours du XVI[e] siècle. Les

---

[140] Carroll commente notamment qu'en France l'adoption militaire généralisée du pistolet s'est faite dans les années 1550. Carroll, *Blood and Violence*, p. 137.

[141] Shirley, *The Contention for Honour and Riches*, (1631), (sc. ii, 106-107).

[142] Middleton, *The Witch,* (1616), V, i, 4-13).

spectateurs étaient donc témoins tant sur la scène que dans les rues d'une mutation double : d'un passage de l'épée à la rapière et de l'armure à la chemise.

2.2.3.3 Défi

Selon l'historien du duel Markku Peltonen, les traités sur le combat singulier, qui exerçaient une influence importante en Angleterre, considéraient que le défi se devait d'être une lettre explicitant la querelle de façon concise. Ces documents écrits, les cartels, étaient régulièrement publiés, aux dires de Saviolo, afin que le parti défié ne puisse l'ignorer[143]. Dans sa lutte pour l'éradication du duel sur le territoire anglais, le procureur général du roi Jacques I[er], Francis Bacon, mise en grande partie sur la criminalisation de l'envoi de défis pour freiner la pratique meurtrière. Dans sa *Charge Against Duels,* Bacon promet :

> « I say, that by the favour of the King and the court, I will prosecute in this court in the cases following.
> If any man shall appoint the field, though the fight be not acted or performed.
> If any man shall send any challenge in writing, or any message of challenge.
> If any man carry or deliver any writing or message of challenge.
> If any man shall accept or return a challenge.
> If any man shall accept to be second in a challenge of either side.
> If any man shall depart the realm, with intention and agreement to perform the fight beyond the seas.[144]»

L'importance que Bacon accorde au défi, à l'envoi et à l'écriture de ce dernier démontre indubitablement que la pratique du cartel était fréquente en Angleterre. Ceci ne signifie pas pour autant que le défi écrit était le seul moyen de provoquer

---

[143] Peltonen, *The Duel in Early Modern England*, p. 61.

[144] Francis Bacon, *The Charge of Sir Francis Bacon, Knight, The King's Attorney-General, Touching Duels,* dans *The Works of Francis Bacon, Baron of Veralum, Viscount of St. Alban and Lord High Chancellor of England*, Vol. II, Londres, J. Rivington and Sons, 1778, p. 569.

quelqu'un en duel. François Billacois relate dans son examen des mutations formelles du duel que'en dépit du fait que la pratique de dépêcher un cartel était en vogue vers la fin du XVI[e] siècle, « il est sûr qu'il y eut de nombreux duels sans cartel [...] beaucoup de duellistes s'affranchissent de cette ultime paperasse.[145] » Il semblerait donc qu'en matière de défi, deux possibilités principales s'offraient au duelliste : le cartel écrit ou la provocation verbale[146].

Lorsque les dramaturges concevaient le duel, lorsqu'ils construisaient les préliminaires de l'affrontement, se conformaient-ils aux instructions théoriques des manuels d'escrime ou, au contraire, « s'affranchiss[aient-ils] de cette ultime paperasse »[147] ? Vu la multiplicité des types de duels présents sur la scène, nous avons trouvé plusieurs façons d'inviter son ennemi dans le pré. En ce qui a trait aux pièces présentant des duels se déroulant au Moyen Âge, il est possible d'observer le gage de bataille employé comme moyen de provocation, alors que certains duels judiciaires sont plutôt commandés par le monarque. Parfois, le défi inclut même un affront physique, tel que le soufflet. Les deux moyens les plus récurrents demeuraient cependant l'appel verbal au combat et le cartel.

Parmi l'ensemble des duels présents au sein de notre corpus, nous avons, à 155 occasions, des précisions sur la forme que prenait le défi. Certaines pièces, quoique rares, évoquent la possibilité que la provocation au combat soit faite à l'écrit ou à l'oral. C'est entre autres le cas dans la pièce de Jonson, *The Devil is An Ass* (1616), où Everill explique à Fitzdottrel que le duel peut être déclenché « Either by

---

[145] Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 100.

[146] Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 97-98.

[147] Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 98.

cartel, sir, or *ore-tenus*, » c'est-à-dire oralement[148]. Quoique les deux possibilités soient acceptées et reconnues par la littérature dramaturgique, les auteurs optent beaucoup plus fréquemment pour la deuxième alternative, c'est-à-dire le défi *ore-tenus*[149]. Sur les 155 défis lancés sur la scène, 119 sont verbaux, soit plus de 75 % des appels au combat.

De loin le plus fréquent, le défi verbal peut être relativement court ou au contraire très complet. Dans la pièce *The Cruel Brother* (1629), de William Davenant, l'appel au duel ne prend pas plus de quelques vers. Après l'échange d'insultes, Castruchio invite Foreste au combat : « Come Sir! We may exchange one thrust unseen.[150] » En contraste avec l'appel à en découdre de Castruchio, le défi qui met en place le duel entre Staine et Spendall dans *Greene's Tu Quoque, or The City Galant* (1613), se fait plutôt sous la forme d'un long dialogue où toutes les spécificités du combat sont précisées à la suite du démenti :

« Spendall: You lie; you dare not.
Staines : Lie, nay villain, now
Thou tempt'st me to thy death.
Spendall: Soft, you must pay it dearer;
The best blood within you is the price.
Staines: Dar'st thou resist? thou art no citizen
Spendall: I am a citizen.
Staines: Say thou art a gentleman, and I am satisfied;
For then I know thou'lt answer me in the field
Spendall: I'll say directly what I am, a citizen;
And I will meet thee in the field as fairly
As the best gentleman that wears a sword.

---

[148] Jonson, *The Devil is an Ass*, (1616), (III, iii, 140).

[149] Les dramaturges développeront des procédés littéraires originaux afin d'éliminer les difficultés qu'un cartel écrit pouvait représenter. Dans de nombreuses pièces dont *The Jew of Malta* (1589) et *The Careless Shepherdess* (1619) qui seront abordées prochainement, les dramaturges contournent la difficulté en présentant des personnages qui lisent à vive voix le défi.

[150] Davenant, *The Cruel Brother*, (1629), (I, i, 214).

Staines: I accept it: the meeting-place?
Spendall: Beyond the Maze in Tuttle.
Staines: What weapon?
Spendall: Single rapier.
Staines: The time?
Spendall: To-morrow.
Staines: The hour?
Spendall: 'Twixt nine and ten.
Staines : 'Tis good; I shall expect you. Farwell[151]. »

Le dialogue entre Spendall et Staines inclut le démenti, l'assignation des armes, le lieu et l'heure de l'affrontement. Il s'agit probablement de l'exemple le plus complet d'un défi verbal présenté sur la scène. La majorité des provocations orales au combat se trouve généralement entre les deux extrêmes présentés ci-dessus.

En contrepartie, le cartel, ou défi écrit, ne représente qu'une partie infime de l'ensemble, avec seulement quinze cas répertoriés. Souvent, le contenu du défi n'est pas explicité dans la pièce. Les personnages reçoivent une lettre et informent le public qu'ils sont invités à régler un différend en duel. C'est notamment le cas dans *The Jew of Malta* (1589), où Lodowick entre en scène en lisant le défi contrefait par Barabas[152]. De temps à autre, les pièces présentent des personnages lisant le cartel. Il est possible de trouver un excellent exemple d'un défi écrit au théâtre dans la pièce *The Careless Shepherdess* (1619) de Thomas Goffe. Au cours du troisième acte, Lariscus reçoit un cartel de son rival Philaritus. Goffe présente alors son personnage qui lit la dépêche :

> « The injury done me by thy ambition and courtship if *Arismena* is no way to be pardoned, if thou hast any spirit meet me at *Apollo's* Oake this afternoone, where I will

---

[151] Cooke, *Greene's Tu Quoque, or The City Galant,* (1613), (sc. ix, 1129-1145).

[152] Marlowe, *The Jew of Malta,* (1589), (III, ii, 1-7).

> either punish thy insolence, or with my owne blood write
> my slefe *Arismena's* sacrifice. *Philaritus*[153] »

Un exemple similaire de défi écrit se trouve dans *Twelfth Night* où la lecture par Sir Toby du défi sert principalement à ridiculiser le personnage vantard et couard de Sir Andrew qui l'a rédigé[154].

Il semblerait donc que l'affirmation de Billacois voulant que nombre de duellistes « s'affranchissent de cette ultime paperasse » vaut aussi bien pour la France d'après 1615 que pour l'univers théâtral anglais. Lorsqu'il est question de lancer un défi, les personnages théâtraux délaissent généralement le cartel écrit et courtois en faveur d'un appel verbal au combat. Une part de l'explication de cette préférence se trouve peut-être dans un dédain des dramaturges à l'endroit de la sursophistication des règles du duel. La désapprobation des auteurs anglais à l'endroit des règles superflues de la conversation civile et du duel transparaissent entre autres dans les monologues de Touchestone, dans *As You Like It* (1600) de Shakespeare, et dans la pièce *The Alchemist* (1610) de Ben Jonson, où Subtle joue sur l'ignorance du parvenu Kestrel en lui enseignant comment se quereller :

> « [...] You must render causes, child,
> Your first and second intentions, know your canons
> And your divisions, modes, degrees and differences,
> Your predicaments, substance and accident,
> Series extern and intern, with their causes
> Efficient, material, formal, final
> And ha' your elements perfect – [155] »

---

[153] Goffe, *The Careless Shepherdess*, (1619), (III, viii, 42-46).

[154] Shakespeare, *Twelft Night*, (1601), (III, iv, 145-167).

[155] Jonson, *The Alchemist*, (1610), (IV, ii, 22-29); voir aussi le monologue des différentes *lies* de Touchestone : Shakespeare, *As You Like It*, (1600), (V, iv, 43-101).

Ce dédain des dramaturges envers la superficialité de l'art de mener une querelle rejoint le stéréotype de l'Anglais, simple et rustique, dont le conservatisme des maîtres d'armes le poussa à résister l'arrivée de la rapière pour des causes similaires. Une autre partie de l'explication quant à la préférence pour le défi verbal se trouve probablement dans le fait que les dramaturges présentent régulièrement des combats spontanés où l'absence de distance entre le défi et le duel est presque absolue.

2.2.3.4 Spontanéité du combat

La majorité des historiens du duel s'entendent pour dire que le duel se doit d'être un combat qui se mène de sang-froid. François Billacois en tête considère que :

> le duel est un acte pleinement volontaire, une double décision prise de sang-froid. Il introduit un délai entre la dispute et le combat, un temps de réflexion, un passage de la réaction spontanée, irréfléchie, passionnelle (de colère, de vengeance...) au geste voulu en toute conscience et toute responsabilité.[156]

Bien que le délai entre le défi et le combat soit considéré comme un élément central définissant le duel, il n'est pas obligatoire pour qu'un combat soit considéré comme tel. Billacois lui-même considère le combat entre Bouteville et Pontgibault comme un duel, en dépit du fait qu'ils étaient tellement empressés de combattre qu'ils s'affrontèrent avec des couteaux plutôt qu'avec des poignards[157].

Si l'envoi d'un défi par écrit permet d'introduire un délai entre l'appel et l'affrontement, l'utilisation d'une provocation verbale a souvent comme conséquence de rapprocher le défi du combat. Dans l'ensemble, la répartition entre les combats avec délai ou spontanés est presque égale. Parmi les 152 combats pour lesquels

---

[156] Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 174.

[157] Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 262.

l'information était disponible, 70 sont déclenchés dans l'immédiat tandis que 71 résultent d'une préméditation et d'une préparation plus ou moins élaborée. Onze autres duels sont des gestes mi-spontanés et mi-préparés.

La répartition des duels démontre clairement que les dramaturges considéraient le combat singulier comme un geste qui pouvait, mais qui ne devait pas nécessairement, inclure un délai entre l'offense et l'affrontement. Ainsi, dans l'imaginaire dramaturgique, ce n'est pas tant la notion de sang-froid et de la séparation dans le temps entre l'appel et le combat qui définit le duel, que le concept d'égalité en arme et en nombre jumelé à un accord mutuel de croiser le fer.

2.2.3.5 Blessures et mortalité au combat

Le duel est un combat, entre deux individus ou plus, mené à l'aide d'une arme meurtrière, habituellement l'épée, dont l'objectif est de venger un mal ou une offense. Il est donc normal qu'il soit associé à la mort dans plusieurs pièces. Nombre de dramaturges considèrent le duel comme mortel, même si, dans la réalité et dans la fiction, il ne l'est pas toujours. Au théâtre, le but premier du duel semble être d'obtenir satisfaction par l'entremise de la mort de l'offenseur. Ce caractère, cette qualité funeste du duel, est notamment mis en évidence dans la traduction et l'adaptation à l'anglaise du *Cid* (1637) de Pierre Corneille par Joseph Rutter.

> « This sword then, which my arm
> Knew not to wield, with it punish
> The arrogant that wrong'd me, and be sure
> Thou kill, or die, for such a stain as this
> Is never washt, but in the offenders bloud.[158] »

---

[158] Rutter, *The Cid,* (1637), (I, v, 13-17).

L'offense, la tache qui souille l'honneur, ne peut être lavée que dans le sang de l'offenseur, voilà comment Don Diego conçoit le combat d'honneur. L'issue de l'affrontement ne faisait pour lui aucun doute : la mort du comte ou de Roderigo, lequel on ne sait pas, mais la mort d'un des combattants sans aucun doute. Dans *Fatal Dowry* (1619) de Massinger, la conséquence ultime est inéluctable dans l'esprit de Novall : « 'Tis sure, or to be killed, or to be hang'd »[159]. Les conclusions envisageables du duel pour Novall sont toutes funestes. S'il perd, il sombre prématurément dans un repos ultime et s'il en ressort vainqueur, ayant tué son opposant, il sera exécuté pour meurtre.

Si le duel était perçu comme mortel par les personnages, les combats présentés sur la scène étaient-ils pour autant fatals ? L'issue du combat était connue pour 95 des duels répertoriés dans lesquels les duellistes échangeaient des coups. Au sein de ces combats, on dénombre 28 duels mortels, faisant un total de 41 victimes. Cela signifie que 29,47 % des combats, un peu moins du tiers, étaient mortels, et que le taux de mortalité pour l'ensemble des duels où il y a échange de coups est de 0,43 personne par affrontement, soit près d'une victime par deux combats. La moyenne de victimes au sein des duels mortels est logiquement supérieure au taux général de mortalité. Plus de trois fois plus élevés, les duels mortels font en moyenne 1,43 victime par combat, une différence considérable. La majorité des duels composant ce groupe, soit 19, ne font qu'une seule victime. Les combats qui laissent deux combattants sans vie sont bien moins fréquents avec sept duels, tandis qu'on ne dénombre que deux duels qui font trois victimes ou plus. Le duel le plus meurtrier sur la scène anglaise est celui où Bussy d'Ambois s'engage dans un combat à trois contre trois pour en ressortir seul

---

[159] Massinger, *The Fatal Dowry*, (1619), (IV, i, 119).

indemne[160]. Au deuxième rang se trouve *The Cardinal* (1640) de James Shirley, pièce dans laquelle le duel fait trois morts[161].

Beaucoup plus nombreux sont les combats qui laissent un ou plusieurs combattants blessés. Dans les 95 duels étudiés, 38 duellistes sont blessés dans une trentaine d'affrontements. Encore une fois, les duels qui ne font qu'une victime sont les plus nombreux, avec 24 occurrences. Les duels se soldant par la blessure d'un combattant ou plus forment l'exception avec seulement six occurrences. Dans l'ensemble, près d'un duel sur trois provoque la blessure d'un combattant, et la moyenne de blessés pour l'ensemble des combats est somme toute comparable au taux de mortalité.

Le dernier tiers des combats est celui où tous les combattants ressortent sans la moindre égratignure. Il s'agit du groupe incluant le plus de duels avec 36 des 95 combats répertoriés. Il semblerait donc que, pour les personnages qui croisent le fer sur la scène, la probabilité est presque la même de prendre part à un affrontement mortel (28), qu'à un combat faisant un blessé (30) ou aucune victime (36).

Ce taux relativement faible de mortalité des duels théâtraux s'explique en partie par le fait que plusieurs combats sont arrêtés par une tierce partie avant qu'ils ne soient menés à leur conclusion. Si nous ne retenons que les combats menés à terme, la logique veut que la probabilité de ressortir indemne de l'affrontement s'en trouve considérablement diminuée. Lorsque tous les combats où il y a un échange de coups sont considérés, les chances de participer à un combat entraînant la mort ou des lésions corporelles à au moins un individu sont de 61,05 %, soit de 58 sur 95. Si l'on omet de l'équation les duels arrêtés, la chance de participer à un affrontement

---

[160] Chapman, *Bussy d'Ambois*, (1604), (II, i).

[161] Shirley, *The Cardinal*, (1640), (IV, iii, 69-83).

résultant en une mort ou en une blessure augmente de 10 %. C'est dorénavant 38,89 % des duels qui sont mortels et 31,94 % qui entraînent des blessures, pour un total combiné de 70,83 %.

La conclusion qu'il est possible d'en tirer est la suivante : lorsque le duel est représenté sur la scène, bien qu'il soit considéré comme mortel, il ne se clôt pas nécessairement par la mort de l'un des combattants. En réalité, ce n'est qu'un combat sur trois environ qui entraîne mort d'homme. Ceci étant dit, si une tierce partie n'intervient pas pour stopper le combat, la probabilité de ressortir indemne de la bataille est considérablement réduite. Même si dans nombre de pièces les dramaturges accordent la vie sauve à leurs combattants, il n'en demeure pas moins que le duel est un affrontement violent où les victimes sont nombreuses.

Avant de passer à la prochaine section, soulignons un autre élément intéressant des duels théâtraux insulaires. L'un des procédés littéraires récurrents de la dramaturgie, surtout dans les textes de Massinger et Fletcher, est le fait de présenter des duels qui sont en apparence mortels, mais où les combattants se rétablissent de leurs blessures pour réapparaître plus tard dans la pièce[162]. L'utilité de ce leitmotiv est qu'il permet de procurer à la fois toute la tension de la tragédie et le dénouement heureux de la comédie. Dans la majorité des cas, ce n'est qu'un seul des combattants qui est blessé et laissé pour mort, mais il arrive que ce soit le cas pour plusieurs. À un certain moment, dans la pièce *The Lovers Progress* (1623) de John Fletcher et Philip Massinger, il est cru que le duel avait fait quatre victimes alors que tous ont survécu.

---

[162] Voir entre autres : Fletcher, Massinger, *Custom of the Country,* (1620); Fletcher, Massinger, *The Lovers Progress*, (1623); Massinger, *The Guardian*, (1633); Webster, *The Devil's Law-Case*, (1619); Shirley, *The Wedding*, (1626); Anonyme, *A Knack to Know an Honest Man*, (1594).

2.2.3.6 Conséquences légales du duel

Nous avons déjà vu qu'aux yeux du procureur général du roi, Francis Bacon, le duel était un crime et qu'afin d'éradiquer la pratique il promettait de poursuivre en justice tous ceux qui s'échangeaient des défis ou qui contribuaient à l'organisation de duels. La relation entre le duel et la loi fait l'objet d'une réflexion plus approfondie dans un prochain chapitre. Les pages qui suivent examinent plutôt les répercussions légales qui attendent les gens qui s'affrontent en combat singulier sur les planches, d'un point de vue purement quantitatif.

Bien qu'en Angleterre il n'y avait pas de loi spécifique interdisant le duel, les conséquences qui en découlaient, mort d'homme ou blessure, étaient tout de même considérées comme des actes criminels. Il est alors intéressant de constater qu'au théâtre les duellistes étaient, dans l'ensemble, à l'abri de toute poursuite judiciaire. Pour l'ensemble des duels concernés, la conséquence légale est connue pour 97 altercations. Au sein de ces combats, il est très rare de voir la condamnation d'un combattant, mort ou vivant. Le cas du duel entre Moll et Laxton, dans *The Roaring Girl* (1611), où les deux duellistes ne sont pas réprimandés pour leur violence, ne fait guère figure d'exception, mais représente plutôt la norme théâtrale puisque 70,10 % des combats, soit 68 sur 97, n'entraînent aucune répercussions légales.

Dans les 29,90 % restants, le processus judiciaire suit son cours. Certains personnages sont exilés alors que d'autres sont condamnés à mort, même si, ultimement, l'accusé se voyait presque automatiquement gracié par l'autorité en place. La chance de voir un combattant réellement châtié pour son crime est en réalité extrêmement basse. En dépit du fait que nous avons trouvé quatorze occasions où un personnage était condamné au gibet, ce qui représente un peu plus de 14 % des combats, la condamnation était généralement renversée. Dans douze des quatorze cas de peine capitale, le duelliste a été pardonné, ce qui signifie qu'un duelliste condamné avait 86 % de chance d'être gracié. À cela s'ajoute le cas de la pièce anonyme *The*

Valiant Scot (1625), où William Wallace se voit condamné à mort avant d'être libéré par des rebelles. Le résultat est qu'au total, un seul personnage, une seule pièce, présentent un pugiliste qui paie son crime de sa vie [163].

Outre la mise à mort, les dramaturges présentent diverses formes de punitions légales pour le duel. L'exil est employé à trois reprises, bien qu'un condamné soit plus tard acquitté. L'emprisonnement est employé à quatre reprises, mais la décision est renversée dans la totalité des cas. Un autre personnage est démis de ses fonctions. Étrangement, chez un dramaturge, John Webster, la personne qui meurt en duel est châtiée avec plus de fermeté que ne l'est le vainqueur. Dans deux de ses pièces, le personnage qui trépasse au combat se voit excommunié ou privé de sépulture ecclésiastique parce qu'il est mort dans une querelle.

Par ailleurs, il arrive que certains personnages se voient récompensés pour leur combat singulier. Diverses pièces récompensent le vainqueur du duel avec la main d'une demoiselle[164]. Dans d'autres circonstances, la Couronne récompense un sujet lorsque le duel est perçu comme un service à l'État. C'est ce qui se passe dans la pièce *Henry VI Pt II* (1590), où Sir Alexander se bat en duel pour défendre sa propriété, pour apprendre plus tard que son opposant, qu'il a tué, n'était nul autre que Jack Cade, un rebelle qui menait une révolte contre la Couronne anglaise[165].

Si l'on croise les conséquences légales et les conséquences humaines des affrontements, il est possible d'y voir une corrélation : la gravité de la conséquence légale coïncide souvent avec la gravité du duel. Ainsi, lorsque le duel ne fait aucune victime, les pièces présentent 27 situations où il n'y a aucun suivi judiciaire, deux cas

---

[163] Shakespeare, *Timon of Athens*, (1607), (III, vi).

[164] Voir entre autres : Rutter, *The Cid,* (1637); Shirley, *The Wedding*, (1626).

[165] Shakespeare, *Henry VI Pt II*, (1590), (IV, viii, 41-54).

où les duellistes sont avertis de cesser leurs activités et une occasion où le personnage est récompensé pour ses actions. Si le duel entraîne la blessure d'un ou de plusieurs combattants, les dramaturges ont tendance à être légèrement plus sévères envers leurs personnages. Dans ces circonstances, treize duels n'ont aucune conséquence légale, trois entraînent une condamnation à mort suivie d'un acquittement, et un personnage est démis de ses fonctions.

La gravité de la conséquence légale augmente considérablement lorsqu'il y a mort d'homme (réelle ou imaginaire). Lorsque le duel se termine avec un ou plusieurs blessés ou présumés morts, les pièces présentent huit condamnations à la peine capitale, toutes révoquées, une privation de sépulture ecclésiastique, un exil qui sera plus tard annulé et deux combats sans conséquence légale. Faute de condamnation réelle, la menace du châtiment est beaucoup plus présente dans ces circonstances que lorsqu'il n'y a aucune victime.

La logique s'applique similairement dans les cas où le duel entraîne la mort de deux combattants. Trois personnages sont ainsi condamnés à mort, un seul est gracié. Deux duellistes voient leur condamnation à l'emprisonnement être annulée, un autre est exilé et, dans six cas, les duels n'entraînent pas de conséquence légale. Une bonne part de ces combats sans conséquence sont ceux où deux personnages trépassent. Le laxisme de l'autorité peut sembler étrange devant ce que certains considèrent comme un double homicide, mais il faut comprendre que la mort de deux personnes signifiait souvent que les deux principaux intéressés étaient tombés au combat. C'est notamment le cas du duel entre Mathias et Lodowick dans *The Jew of Malta* (1589)[166]. Dans de telles circonstances, les pièces présentent plus souvent des

---

[166] Marlowe, *The Jew of Malta*, (1589), (II, iii, 245-258).

personnages qui pleurent les morts qu'un système judiciaire cherchant à punir les cadavres.

Là où l'inaction de l'autorité judiciaire, au théâtre, est réellement surprenante, est lorsque le combat entraîne la mort de trois personnes ou plus. Ce scénario se répète à deux occasions et, dans les deux cas, il n'y a aucune conséquence légale. Dans *Bussy d'Ambois* (1604), le célèbre duelliste se voit appeler devant le roi pour répondre de ses actes, mais l'intervention de Monsieur suffit pour lui assurer l'impunité. Dans l'autre pièce, *The Cardinal* (1640), la mort de Columbo, d'Alphonso et du Colonel demeure impunie. C'est ainsi que dans deux pièces et deux duels différents, huit personnes sont tuées sans que l'État ne trouve personne coupable de meurtre ou de *manslaughter*.

Pour récapituler, dans 68 cas, il n'y a aucune conséquence légale ; dans douze cas sur quatorze, la peine capitale est révoquée ; dans chacun des quatre cas d'emprisonnement, la sentence est levée ; et, dans l'un des trois cas d'exil, le duelliste est rappelé au bercail. En ce qui concerne les condamnations réelles, deux personnages sont condamnés à la peine capitale, mais l'un d'eux est libéré par des rebelles, deux duellistes sont exilés, un combattant est démis de ses fonctions et, finalement, deux cadavres sont privés de sépulture ecclésiastique. En opposition, de nombreux personnages se voient récompensés, soit par la Couronne, soit par la promesse d'une alliance matrimoniale, pour leur témérité au combat. Dans 87 duels sur 97, le combat n'entraîne aucune répercussion judiciaire à long terme, c'est-à-dire que dans près de 90 % des cas, les duellistes demeurent impunis. Il est donc évident que lorsque les dramaturges s'imaginent le duel, lorsqu'ils conçoivent le combat singulier, à défaut de le considérer comme un geste légal, ils lui accordent néanmoins une certaine justesse assurant l'impunité des duellistes. C'est à cette représentation du combat d'honneur, une pratique qui, si elle n'est pas directement louée et célébrée, est à tout le moins acceptée et tolérée, qu'était exposé l'auditoire londonien.

2.2.3.7 Lieux

Le duel est régulièrement considéré comme une pratique étrangère importée du Continent. Dans la pièce shakespearienne *All's True* (1613) racontant le règne du célèbre Henri VIII, le duel est perçu comme une conséquence néfaste de l'influence française sur les gens de la cour[167]. De même, la rapière et la pratique voulant que les seconds prennent part au combat étaient elles aussi régulièrement associées avec le Continent. Les principaux manuels d'escrime et de duel en Angleterre furent écrits par des immigrés italiens, tels que Vicentio Saviola, ou encore était des importations d'auteurs espagnols tels que Jerónimo Sanchez Carranza, auteur de *De la Filosogia de las armas* (1569). Devant cette omniprésence de l'étranger en relation avec le duel, il est intéressant d'examiner la situation géographique des combats et les associations tracées par les dramaturges entre le duel et les différents royaumes européens.

D'abord, il ne faut pas s'étonner si le pays hôte du plus grand nombre de duels présentés sur les planches est l'Angleterre. Nombre de pièces racontent après tout des épisodes de l'histoire anglaise, des tragédies domestiques ou encore sont des *city comedies* centrées sur la capitale anglaise. C'est donc dans ce contexte que le royaume anglais accueille 51 duels, dont 30 prenant place à Londres (Figure 2.2).

---

[167] Shakespeare, *All's True*, (1613), (I, iii, 19-20).

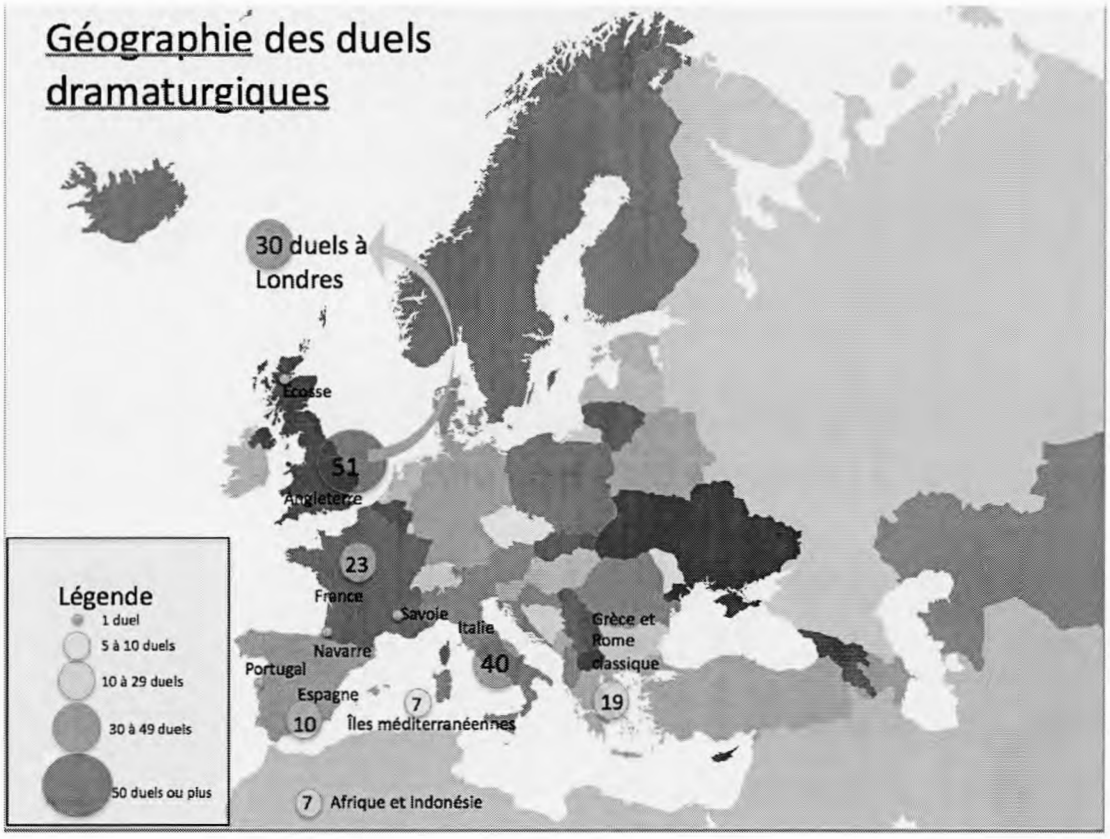


Figure 2.2 : Géographie des duels dramaturgiques

Même si l'Angleterre est le pays qui, à lui seul, accueille le plus de duels dans les pièces de théâtre, la majorité des combats présentés sur les planches se déroulent sur un sol étranger. Avec ses 51 duels, l'Angleterre n'est l'hôte que d'un peu moins du tiers des combats singuliers. Le groupe de pays qui peut être considéré comme étant méditerranéen accueille ensemble plus de duels que ne le fait l'Angleterre. L'Italie, à elle seule, en présente presque autant que l'Angleterre avec 40 combats se déroulant l'intérieur des bornes du royaume. La France, quant à elle, est l'hôte de 23 duels, l'Espagne de dix, les îles de Chypre, de Rhodes et de Malte en accueillent sept, tandis le Portugal n'est la scène que d'un affrontement. Dans l'ensemble, ce sont plus de 80 duels présentés dans les royaumes bordant la Méditerranée.

Il est aussi intéressant de noter que la dramaturgie situait assez fréquemment des duels dans les régions formant la Grèce et l'Empire romain de l'Antiquité. C'est ainsi que des duels sont présentés sur le sable des plages troyennes ou encore au cœur de la province du royaume classique d'Illyrie. Puisque de nombreux dramaturges s'inspiraient d'événements de la mythologie et de l'histoire gréco-romaine, il est normal que nombre de combats singuliers, soit 19, se déroulent sur ces territoires.

Outre ces royaumes, il est plutôt rare que les dramaturges présentent des duels dans d'autres parties du monde. Ensemble, le continent africain et l'Indonésie, accueillent sept combats singuliers, tandis que l'Écosse, la Navarre et le duché de Savoie ne sont présents dans la dramaturgie qu'une seule fois chacun comme lieu où se déroule le duel.

À la lumière de ceci, il est, à notre avis, possible d'avancer que lorsque les dramaturges mettent en scène le duel, ils le situent habituellement à l'extérieur de la patrie anglaise. Bien que celle-ci soit le pays accueillant le plus de combats singuliers sur les planches londoniennes, l'Angleterre n'est l'hôte que de 31,67 % des duels. Cela signifie que près de 70 % des combats se situent à l'extérieur du royaume des dramaturges, et ce, principalement dans les pays méditerranéens. En ce sens, quoiqu'il ne soit point étranger, le duel est plus continental qu'insulaire[168].

---

[168] Sur la scène française, le dépaysement est une stratégie d'écriture assez commune afin d'éviter les accusations d'immoralité. L'exemple du libertin Dom Juan mis en scène dans *Le Festin de pierre* de Deschamps (1660) ou de Molière (1665), ainsi que dans les adaptations de Rosimond (1669) et de Corneille (1677) qui en découlent, nous permettent de le constater. Dans le cas du théâtre anglais à l'étude, il est possible de spéculer que le dépaysement avait la fonction de distanciation similaire, soit de permettre de présenter le combat singulier de façon positive tout en évitant de froisser la monarchie qui se positionnait contre le duel*.

*Molière, *Don Juan ou le festin de pierre*, (1665), Ernest Gwénola et Paul Fièvre, (éd.), *Théâtre Classique*, 2015, [en ligne], http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/MOLIERE_DOMJUAN.pdf ; Claude Deschamps de Villiers, *Le festin de pierre ou le fils criminel*, (1660), Ernest Gwénola et Paul Fièvre, (éd.), *Théâtre Classique*, 2015, [en ligne], http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/

Il importe tout de même d'aborder plus en profondeur les duels ayant lieu sur le territoire anglais et d'examiner leur dimension géographique. Rappelons que si les pièces présentent 51 duels sur le sol anglais, 30 d'entre eux se déroulent à Londres ou dans les environs immédiats de la capitale. Centre culturel, social, politique et économique de la nation anglaise, Londres était de loin la ville la plus populeuse de l'Angleterre, il est donc concevable que les dramaturges aient plus tendance à y mettre en scène le duel. La répartition physique des duels dans la capitale elle-même regorge d'indices permettant de mieux comprendre la façon dont les dramaturges appréhendaient la pratique.

Faute d'informations textuelles, il est souvent difficile de lier les duels londoniens à une position physique exacte. Cependant, dans les cas où le lieu du combat est précisé, une constante ressort : les affrontements et les lieux réputés pour les duels étaient majoritairement situés à l'extérieur de la ville. La figure 2.3 illustre ce phénomène de façon évidente.

VILLERS_FESTINDE PIERRE.pdf ; Jean-Baptiste du Mesnil Rosimond, *Le nouveau festin de pierre ou l'athée foudroyé*, (1670), Ernest Gwénola et Paul Fièvre, (éd.), *Théâtre Classique*, 2015, [en ligne], http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/ROSMOND_FESTINDE PIERRE.pdf; Thomas Corneille, *Le festin de Pierre*, (1677), Ernest Gwénola et Paul Fièvre, (éd.), *Théâtre Classique*, 2015, [en ligne], http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/ CORNEILLET_FESTINDE PIERRE.pdf.

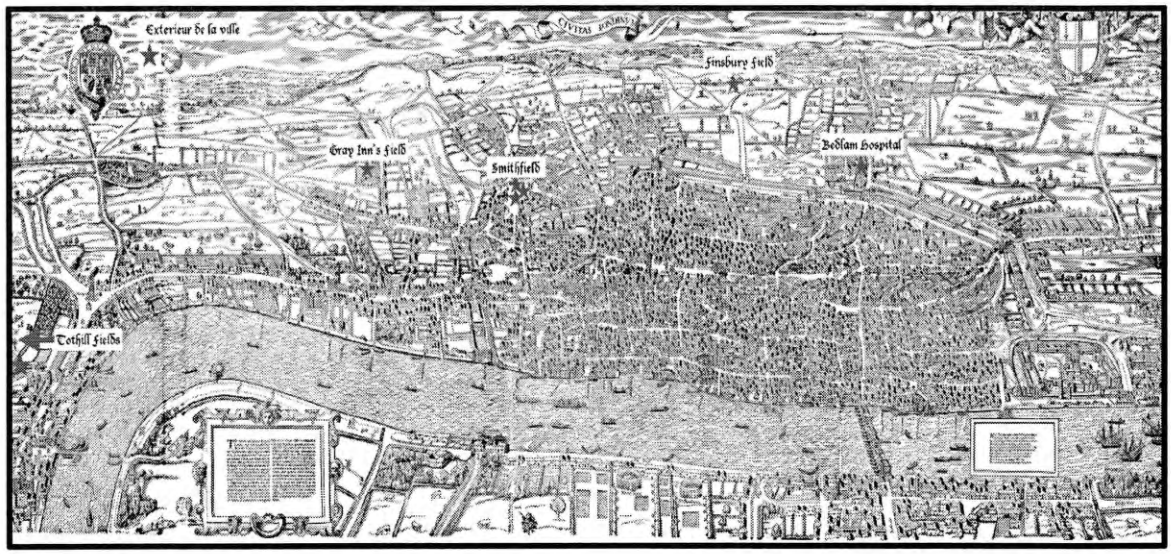


Figure 2.3 : Duels dramatiques londoniens

À Londres, le lieu de duels le plus souvent cité est Smithfield, qui accueille trois combats théâtraux. Smithfield était historiquement un lieu réputé pour les duels judiciaires. Le règne d'Henri VI vit trois duels notoires se livrer à cet emplacement[169]. À titre d'exemple, dans son *Survey of London*, John Stow raconte que :

> « In the year 1430 [...] a battle was done in Smithfield, within the lists, before the king, between two men of Faversham in Kent, John Upton, notary, appellant, and John Down, gentleman, defendant John Upton put upon John Downe, that he and his compeers should imagine the king's death the day of his coronation.[170] »

Mis à part Smithfield, les dramaturges présentent toute une série de parcs ou de champs en périphérie de la ville comme lieux accueillants des combats singuliers. C'est ainsi que se tient, au-delà du labyrinthe de Tothill, « Beyond the Maze in

---

[169] John T. Smith, *The Streets of London,* Charles Mackay (éd.), Londres, Richard Bentley, 1849, p. 72.

[170]John Stow, *A Survey of London,* (1598), William J. Thomas (éd.), Londres, Whittaker and Co., 1842, p. 143.

Tuttle », à l'ouest de Westminster, le combat entre Spendall et Staine dans *Greene's Tu Quoque*[171]. De la même façon, le combat de *The Roaring Girl* a lieu à Gray's Inn Fields au nord-ouest de la ville ; les personnages de *The Wedding* croisent le fer au nord de Londres, à Finsbury Fields, l'endroit même où Ben Jonson, auteur de nombreuses pièces analysées dans cette recherche, tua en duel l'acteur Gabriel Spencer. Bref, lorsque Shakespeare et ses contemporains précisent l'emplacement du duel londonien, le situent habituellement à l'extérieur du milieu urbain.

L'observation de ce phénomène confirme l'analyse lexicale des termes utilisés pour évoquer le duel. Comme nous l'avons mentionné précédemment, le terme *field* est utilisé à une douzaine d'occasions pour indiquer le combat. De plus, cette tendance des dramaturges anglais de présenter des combats à l'extérieur des limites de la ville ne se limite pas à Londres. Dans la totalité des pièces présentant des duels, l'espace à l'extérieur de la ville est souvent cité comme lieu de duel. Des endroits définis comme *meadow, grove, park* ou *forest* sont cités à six occasions. De façon générale, le duel est décrit comme prenant place à l'extérieur de l'environnement urbain à 27 occasions. En France, il arrive même que la distance de la ville soit précisée dans les pièces. À deux occasions, les personnages se rencontrent « ten miles distant from Paris » et, à la même fréquence, le duel prend place à un mile de la cité[172]. À titre d'exemple, dans *The Little French Lawyer* (1619), Beaupré invite son opposant à le rencontrer avec son épée « a mile without the Citie »[173].

Dans la même veine d'idées, mais pour des raisons différentes, les combattants se donnent parfois rendez-vous outre-Manche. Les plages de Calais, les

---

[171] Cooke, *Greene's Tu Quoque,* (1613), (sc. ix, 1142).

[172] Massinger, *The Parliament of Love*, (1624), (III, ii, 123-124).

[173] Massinger, Fletcher, *The Little French Lawyer*, (1619), (I, ii, 64).

« Callis Sands » de Swetnam, sont évoquées dans trois pièces distinctes en association avec le combat singulier[174]. Bien qu'une seule pièce présente une action qui se déroule en Angleterre, *Cure for A Cuckold*, la référence aux plages de Calais fait allusion à la pratique bien connue par la population londonienne d'aller combattre de l'autre côté de la Manche afin d'éviter les foudres de la justice. Selon Lawrence Stone :

> « James's intervention was directly provoked by the rising toll of deaths among his personal acquaintances, who to avoid the penalties of English law, often took to going overseas to fight it out on the sands of Calais or Ostend[175]. »

Les duels les plus notoires d'aristocrates anglais sur les côtes du Continent, ceux de Sir Hatton Cheke et de Sir Thomas Dutton en 1610 à Calais et, plus mémorablement, celui d'Edward Sackville, futur Earl de Dorset contre Edward Lord Bruce de Kinloss en 1613 près d'Anvers, témoignent de l'actualité de la pratique[176].

Il semblerait donc que les dramaturges conçoivent d'abord le duel comme un phénomène privé qui se déroule à l'extérieur de l'enceinte de la ville où, comme l'exprime Sempronio, l'événement se déroule dans un endroit où « save these trees non else behold our fight.[177] » Même si certains se déroulent en milieu urbain, les dramaturges semblent représenter sur la scène une pratique courante dans la société anglaise où, contrairement à la France, le duel était une affaire qui se réglait à l'abri du regard d'autrui : il n'est point question de combattre à la Bouteville sur la Place Royale.

---

[174] Anonyme, *Sewtnam the Women-Hater*, (1618), (I, ii, 93); Webster, *Cure for a Cuckold*, (1624), (I, ii, 89) et Webster, *The Devil's Law-Case*, (1619), (IV, ii, 586).

[175] Stone, *The Crisis of the Aristocracy*, p. 247.

[176] A. Gay, « The Fencing Match in Hamlet », *The Review of English Studies,* 13, 51, (1937), p. 327; Baldick, *The Duel*, p. 65.

[177] Anonyme, *A Knack to Know an Honest Man*, (1594) (I, i, 26).

2.2.3.8 Mise en scène

Un dernier élément sur lequel nous souhaitons nous arrêter dans ce chapitre sur les caractéristiques matérielles et sociodémographiques du duel est la façon dont les dramaturges présentent le duel à l'auditoire. Deux possibilités s'offrent au dramaturge : le duel pouvait soit être présenté sur la scène, soit être raconté dans le discours des personnages. George Chapman, dans sa pièce *Bussy d'Ambois* (1604), met en application les deux techniques, rapportant d'abord le combat à trois contre trois par l'entremise du discours avant de présenter sur la scène l'altercation opposant Bussy à Montsurry[178].

À ce point, il est utile de mettre en relief la spécificité de la dramaturgie anglaise en la comparant à la littérature théâtrale française de la même époque. L'un des préceptes de base de l'esthétique classique, de cette codification de la littérature théâtrale, est la règle de bienséance. La bienséance, tel que Scherer l'explique, « est une exigence morale ; elle demande que la pièce de théâtre ne choque pas les goûts, les idées morales, ou, si l'on veut, les préjugés du public.[179] » La professeure de littérature française Sabine Gruffat compte deux composantes de la bienséance, l'une interne, l'autre externe. La bienséance interne assure une « cohérence de l'intrigue et des caractères » et assure qu'il n'y ait point de décalage entre la représentation d'un personnage et les attentes du public, c'est-à-dire que « les personnages doivent parler et agir selon leur statut social, leur âge, leur sexe.[180] » La bienséance externe, quant à elle, se préoccupe plutôt des questions de moralité du contenu dramaturgique. C'est

---

[178] Dans le premier cas, Chapman consacre plus de cent vers à la narration du duel, ce qui lui permet de mettre en scène toute l'agilité, le courage et la prouesse de Bussy. Chapman, *Bussy d'Ambois*, (1604), (II, i, 34-179).

[179] Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Librarie Nizet, 1962, p. 383.

[180] Sabine Gruffat, *Le théâtre français du XVII^e siècle*, Paris, Ellipse, 2003, p. 38.

dans ce contexte que les règles de bienséance évacuent de la scène « les aspects vulgaires de la vie quotidienne, comme la sexualité, la violence et la nourriture.[181] »

Cette « rigidité » du classicisme entraîne l'intéressant paradoxe que les pièces de théâtre français regorgent de duels, puisque le gentilhomme, par souci de bienséance interne, se doit d'être jaloux de son honneur, mais que très peu de combats sont présentés sur la scène, puisque les règles de bienséance externe l'interdisent. Ce phénomène fut, entre autres, observé par Norman Bennetton qui analysa la position des dramaturges à l'endroit du duel dans la dramaturgie française du long XVII[e] siècle (1589-1715). Bennetton a retrouvé pas moins de 144 pièces contenant des duels, dont certaines, telles que *Le Cid*, comportent plus d'un affrontement, mais dont 18 seulement présentaient le combat sur les planches, devant l'auditoire[182]. Qui plus est, presque la totalité de ces pièces furent présenté avant 1640, soit avant que le mouvement classique ne prenne véritablement son envol. Comme l'explique Bennetton, la majorité des duels théâtraux français sont arrêtés avant que les antagonistes n'en viennent aux coups[183]. L'autre façon de présenter une pièce avec un duel sans pour autant enfreindre les règles de bienséance est celle adoptée par Pierre Corneille dans sa célèbre pièce *Le Cid* (1637) et par Chapman dans *Bussy d'Ambois* (1604). Dans ces textes, le duel est signalé à l'auditoire par l'entremise du discours et du dialogue des personnages. Corneille réussit ainsi à présenter une pièce contenant deux duels, dont un mortel, sans pour autant présenter de violence sur la scène[184].

---

[181] Gruffat, *Le théâtre français du XVII[e] siècle*, p. 38.

[182] Bennetton, *The Social Significance of the Duel in Seventeenth Century French Drama,* Baltimore, John Hopkins Press, 1983, p. 142.

[183] Bennetton, *The Social Significance of the Duel*, p. 142.

[184] On apprend à l'acte II, scène vii, que le comte est mort en duel devant Roderigo et à l'acte V, scène vi, que Don Sanchez a été vaincu au combat par ce même Roderigo.

Que les pièces violentes existent au théâtre français ne fait aucun doute. À vrai dire, dans de nombreux articles Christian Biet insiste que le théâtre baroque et préclassique, celui de Nicholas Chrétiens des Croix en tête, était shakespearien dans sa mise en scène[185]. Biet cite même, à titre d'exemple, la pièce *Rosemonde* de ce dramaturge, avec son suicide et ses trois meurtres[186]. Miss Elliott Forsyth, dans son ouvrage sur le thème de la vengeance au théâtre, illustre abondamment que les planches pouvaient être la scène de spectacles sanglants. Même si les spectateurs français, avant l'ère du classicisme, « witnessed the cruelty, crimes and bloodshed *often on the stage* », nous sommes loin de la dramaturgie sanguinaire de Shakespeare et de ses compatriotes[187]. Si la pièce *Titus Andronicus,* sa tragédie la plus funeste, laisse quatorze personnes sans vie, elle n'est en rien comparable à sa pièce historique *Richard III,* qui substitue le caractère macabre des meurtres pour se concentrer sur la quantité des crimes. Pas moins de 35 personnes sont tuées au cours de cette pièce, incluant le personnage éponyme. Ce ne sont pas uniquement les dramaturges sans éducation et ceux qui émergent du rang des acteurs, tels que Shakespeare, qui se gorgent dans le spectacle du sang et de la mort. Au contraire, nombre d'universitaires, Christopher Marlowe en tête, élèvent la dramaturgie anglaise à un tout autre niveau par l'entremise de telles pièces. La pièce de Marlowe, *Massacre at Paris*, racontant les tristes événements de la Saint-Barthélemy parisienne de 1572, présente à un rythme saccadé 25 meurtres, soit une mise à mort par 63 lignes, et ce, principalement sur la scène.

---

[185] Christian Biet, *et al.* « Écriture du crime et théâtre de la cruauté, les récits sanglants français de la fin du XVII[e] siècle », *Littérature classique,* 67, 2008; Chrisitan Biet, « Le théâtre de la cruauté en France, au début du XVII[e] siècle. Une performance sanglante », *Teatro de mundo*, 02, 2007; Christian Biet, « French Tragedy during the Seventeenth Century. From Cruelty on the Scaffold to Poetic Distance on the Stage », dans Jan Bloemendal (éd.), *Drama and Theatre in Early Modern Europe,* vol. 5, Boston, Brill Open, 2016.

[186] Biet, *et al.* « Écriture du crime et théâtre de la cruauté », p. 235.

[187] Biet, « French Tragedy during the Seventeenth Century », p. 295.

L'examen du duel au théâtre démontre que les dramaturges anglais ne souffrent pas du complexe de la représentation de la violence sur la scène qui saisit la dramaturgie française à partir des années 1630. Alors que la France du cardinal de Richelieu vit sa littérature de scène être régie par le classicisme, par ses règles et surtout ses bienséances, qui lui interdisait de mettre en scène le sang et la violence, l'Angleterre présentait une dramaturgie faisant fi de la *l'Art poétique* d'Horace et s'épanouissant, sous la plume d'un Kyd, d'un Marlowe ou d'un Webster, dans le viol, le meurtre, l'assassinat et le suicide.

Cette dramaturgie, que Billacois qualifie de théâtre de « sang, de volupté et de mort », n'hésite donc pas à présenter des combats singuliers à l'auditoire. Contre les 18 pièces présentant des duels sur la scène que Bennetton a répertoriées pour une période de 126 ans, notre recherche dans les textes dramaturgiques anglais a révélé 58 pièces présentant les combats sur la scène pour une période plus restreinte allant de 1567 à 1642, soit 75 ans. Plus de la moitié des pièces qui se rapportaient, d'une façon ou d'une autre, au duel présentent des affrontements violents à la vue même des spectateurs. Lorsque les antagonistes en viennent aux coups, c'est 78 combats qui se livrent sur la scène contre seulement 18 qui sont racontés au spectateur par l'entremise de dialogues ou de discours[188].

Cette popularité du duel sur la scène ainsi que la propension des dramaturges à présenter le combat sur les planches s'explique en partie par la relation qu'entretenaient le théâtre et l'escrime. Ian Borden explique, dans son article « The Blackfriars Gladiators », que la pratique des « prize fight », les spectacles d'escrime, était étroitement liée à la scène londonienne. Dans un premier temps, les spectacles

---

[188] De ces 18 combats présentés par l'entremise du discours, deux sont le fruit de l'influence directe du classicisme français avec les traductions de Joseph Rutter du *Cid* de Corneille et *La vraie suite du Cid* de Desfontaines.

dramaturgiques et les combats d'escrime étaient généralement présentés au même endroit. Le Blackfriars est emblématique de cette interrelation du théâtre et de l'escrime. Initialement, quand le premier Blackfriars ouvrit ses portes en 1576 sous la direction de Richard Terrant, un maître d'escrime du nom de William Joyner utilisait la salle située sous la scène comme une école de maniement de l'arme blanche. Plus tard, c'est le maître d'escrime italien Rocco Bonetti qui prend contrôle du bail et qui introduit la pratique de l'escrime italienne à la population londonienne. Bien que le Blackfriars soit l'exemple le plus souvent cité pour illustrer la relation presque incestueuse qu'entretenaient l'escrime et le théâtre, ce ne fut point le seul établissement à accueillir les deux activités. Les théâtres renommés, tels que le Cutrain, le Swan et le Theatre, ainsi que d'autres moins connus, tels que le Bel Savage Inn, accueillirent eux aussi des combats théâtraux et des « prize fights »[189].

Nombre d'acteurs étaient reconnus à la fois pour leur talent dramatique et pour leur prouesse à la rapière. Selon Wright, de nombreux acteurs s'enorgueillissaient de leurs habilités à l'escrime. Les habilités de ceux-ci dérivaient du fait que plusieurs fréquentèrent des écoles d'escrime, notamment celle de Rocco Bonetti[190]. Le cas le plus notoire étant sans aucun doute celui de Richard Tarlton, « a legend in his own lifetime », qui était l'un des plus célèbres acteurs élisabéthains. Les

---

[189] Ian Borden, « The Blackfriars Gladiators: Masters of Fence, Playing a Prize, and the Elizabethan and Stuart Theater », dans Paul Menzer, *Inside Shakespeare: Essay on the Blackfriars Stage*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 2006, p. 132 ; Louis B. Wright, « Stage Duelling in Elizabethan Theatre », *The Modern Language Review*, 22, 03, (1927), p. 265-266 ; Jennifer A. Low, *The Rhetoric of Duelling: Power, Speech, and Socializes Violence in Renaissance Drama*, Thèse PhD., Departement of English, University of Virginia, 1989, p. 33.

[190] Wright, « Stage Duelling in Elizabethan Theatre », p. 265-266.

talents d'épéiste de Tarlton étaient si grands qu'en 1587, il se vit accorder la distinction de « Master of fence »[191].

La relation entre l'escrime et le théâtre se fit sentir très tôt dans l'histoire dramaturgique anglaise. Rapidement, les dramaturges multiplièrent les occasions de voir des acteurs croiser le fer sur la scène afin de divertir leur public. Louis B. Wright cite à titre d'exemple la pièce fragmentaire sur Robin des Bois qui ne compte qu'une quarantaine de vers, mais qui contient néanmoins cinq combats distincts[192]. Cette pièce, toujours selon Wright, était « merely a framework for the contests.[193] »

Selon Elderman, Borden et Wright, les auditoires élisabéthains étaient étroitement familiers avec l'art du combat à l'épée[194]. Ce sont ces « prize fight » qui définissaient les normes en matière de qualité pour les combats théâtraux. Puisque les auditoires qui assistaient aux pièces de théâtre étaient souvent les mêmes que ceux qui allaient voir les combats d'escrime, les acteurs se devaient de répondre aux attentes d'un public averti. Par conséquent, les dramaturges, plutôt que d'évacuer la violence pour causes de bienséance, avaient plutôt l'obligation de présenter des altercations violentes et réalistes pour satisfaire un auditoire expert en la matière. Ainsi, le combat présenté sur les planches londoniennes témoignait d'un maniement relevé de la rapière ou de l'arme blanche, d'affrontements remplis de ripostes et contre ripostes, de *stoccado*, de *punto* et de *passado*.

---

[191] Peter Thomson, « Tarlton, Richard (d. 1588) », *Oxford Dictionary of National Biography,* Oxford University Press, 2004, [en ligne], http://www.oxforddnb.com/view/article/26971.

[192] Wright, « Stage Duelling in Elizabethan Theatre », p. 267.

[193] Wright, « Stage Duelling in Elizabethan Theatre », p. 267.

[194] Charles Elderman, *Brawl Ridiculous: Swordfighting in Shakespeare's Plays*, Manchester, Manchester University Press, 1992, p. 5-7 ; Ian Borden, « The Blackfriars Gladiators », p. 133.

2.3 Conclusion

En guise de survol, traçons le portrait du duel moyen tel qu'il était présenté sur la scène par les dramaturges et tel que le voyaient à répétition les foules londoniennes. Dans un premier temps, bien qu'il ait été très probable que le spectateur d'une pièce de théâtre assiste à un duel présenté sur les planches, l'éventualité qu'il y entende le mot *duel* était infime, pour ne pas dire inexistante, avant 1613. Sauf dans le cas de William Davenant, il était beaucoup plus usuel de voir les dramaturges employer des termes subtitutifs, à savoir *combat* et *fight*, souvent accompagnés de *single.*

Mis à part le vocabulaire, le duel théâtral type était centré sur un différend d'honneur ou sur des querelles axées sur les relations homme-femme, notamment pour des raisons de jalousie ou de rivalités amoureuses. Le différend et la volonté de combattre étaient le plus souvent communiqués à l'oral. Les combattants, des jeunes hommes habituellement de sang bleu, s'affrontaient presque exclusivement à l'arme blanche, sans l'usage d'arme défensive. Le combat se faisait principalement sans la présence de second. Si second il y a, le combat est généralement considéré comme une pratique étrangère. Lorsque le second apparaît dans son contexte indigène, son rôle est principalement limité à celui de témoin. Finalement, si le duel se déroule en Angleterre, soit dans le tiers des cas, les chances sont qu'il aura lieu à Londres. Il est pourtant plus probable qu'il se déroule dans l'un des pays bornant la Méditerranée. Finalement, les duellistes dramaturgiques jouissent d'une impunité presque complète, et ce, en dépit du fait que le combat est fréquemment meurtrier. Ce survol quantitatif du duel dramaturgique révèle que lorsque les dramaturges s'imaginaient le duel, il était conçu comme un geste qui, malgré son illégalité, n'était guère répréhensible.

CHAPITRE III

LE DUEL ET L'HONNEUR

Afin de comprendre le phénomène du duel, il est essentiel de saisir toute l'étendue de sens que revêtait l'honneur à l'époque moderne et son rôle dans le combat d'honneur. Pour ce faire, deux questions s'imposent. D'abord, comment définir l'honneur ? Par la suite, à qui l'honneur? À la noblesse, à la bourgeoisie ou au roturier ? Arriver, pour l'époque moderne, à une définition universelle du mot saisissant toutes les nuances du terme est un défi de taille. Le terme *honor* ou *honour* se rapporte à une notion complexe et possède une signification qui diffère selon le contexte. L'étude lexicologique de Charles Barber dans le théâtre anglais révèle toute la complexité que cette notion revêt ainsi que la polysémie du mot au cours du long XVII^{e} siècle. Barber répertorie 18 grandes utilisations du terme dans le théâtre élisabéthain, jacobéen et de la Restauration, incluant, entre autres, la réputation de

chasteté d'une femme, la conduite honorable et une forme de politesse ou une reconnaissance de statut telle que « your honour »[1].

Le présent chapitre se propose donc d'examiner plus en profondeur le concept d'honneur et la relation qu'il entretient avec le duel dans l'optique de la représentation qui en était faite sur la scène. Pour ce faire, il faut d'abord définir l'honneur et explorer son importance sur la scène. Ensuite, il importe d'explorer les différentes attaques à l'honneur qui, selon les dramaturges, nécessitaient une réplique par l'entremise du duel. Une attention particulière est alors portée à l'honneur féminin et aux questions de chasteté. Par la suite, nous analysons les composantes les plus importantes de l'honneur, à savoir le courage et la vaillance, par l'entremise des contre-exemples présentés par les dramaturges dans des personnages qui, par leur couardise ou par leur naissance, n'atteignent pas l'idéal nobiliaire qu'est l'honorabilité. Ce chapitre nous permet conséquemment d'approfondir nos connaissances sur la façon dont les dramaturges concevaient le duel et les différentes manifestations de l'honneur, tel que les auditoires londoniens pouvaient l'observer sur les planches.

3.1 « What is honour. A word.[2] »

Il est toujours de mise de se tourner vers les dictionnaires de contemporains lors d'une tentative de définition de notions et de concepts tels que l'honneur. Avant de nous attarder à une explicitation de ce concept, soulignons qu'en dépit de la

---

[1] Charles L. Barber, *The Idea of Honour in the English Drama (1591-1700)*, Göteborgs, Acta Universitatis Gothoburgensis, 1957, p. 87.

[2]Le titre de cette section est tiré de la réflexion de Sir John Oldcastle dans Shakespeare, *Henry IV Pt I,* (1596), (V, i, 133-134).

similarité importante dans la façon dont les deux patries bordant la Manche, la France et l'Angleterre, concevaient l'honneur, de nombreuses spécificités nationales font en sorte qu'il faut éviter de les traiter comme étant identiques. Dans les textes de plusieurs contemporains, il est possible de faire un rapprochement entre le concept d'honneur et celui de réputation. Pour Randle Cotgrave, auteur d'un dictionnaire anglais-français, le terme *honneur* signifie : « renown, reputation, credit, praise, glorie, fame, great account, high reckoning, much estimation. » À ces éléments, qui se rattachent tous à la dimension réputationnelle de l'honneur, il ajoute les notions de « worship, reverence; dignitie, promotion; also, an Honour; or, an honourable estate, inheritance, or title, bestowed by a Prince, or great Lord.[3] » Dans son *Bibliotheca Eliotae. Eliotis Library* ainsi que dans son *The Dictionay of Syr Thomas Eliot Knyght*, Thomas Eliot considère que le vocable *honneur* signifie « dignitee, sometyme beaultie, also reverence, honestee, sometyme a sacrifice, a rewarde geven to a man »[4]. Le *Oxford English Dicitionary* donne quant à lui près d'une douzaine de significations concomitantes pour le mot *honour* pour la période concernée, allant de « great respect » à « [a] statement or promise made on one's honour »[5]. La complexité de la notion est telle que même les contemporains s'avérèrent incapables de dresser une définition unique englobant la multiplicité de sens du terme[6].

---

[3] Randle Cotgrave, « Honneur », *A dictionarie of the French and English tongues,* Adam Islip, Londres, 1611, [en ligne], http://eebo.chadwyck.com.

[4] Le *Dictionary* fait abstraction des notions de sacrifice et de récompense. Thomas Elyot, « Honor, oris Honos, noris », *Bibliotheca Eliotae. Eliotis Librarie*, Londres, Thomas Berthelet, 1542 ; « Honor, oris Honos, noris », *The Ditcionary of Syr Thomas Eliot Knyght*, Londres, Thomas Berthelet, 1538.

[5] « honour | honor n. ». *OED Online*. Oxford University Press. 2016, [en ligne], http://www.oed.com.

[6] Arlette Jouanna, « Recherche sur la notion d'honneur », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 15, 04, (1968), p. 616.

Nombre d'historiens et de chercheurs se sont penchés sur l'honneur et se sont efforcés de définir la notion afin de mettre en lumière la place qu'il occupait dans les sociétés anglaise et européenne des XVI[e] et XVII[e] siècles. Pour reprendre les paroles de Oldcastle/Falstaff « What is honour?[7] » Qu'est-ce que ce sentiment, cette loi ou cette qualité qui pousse un homme à risquer sa peau et à perdre l'amour de sa vie pour un soufflet donné à son père ? Comme il est possible de le déduire par l'entremise des références aux dictionnaires et à l'historiographie, il s'agit d'une notion possédant une multitude de définitions ou encore de significations[8]. Trois aspects de l'honneur sont particulièrement pertinents pour comprendre sa signification et son impact sur duel. D'abord, il possède un sens prééminent l'assimilant à celui de réputation et d'estime. Dans un deuxième temps, l'honneur prend aussi le sens de qualité désirable et, finalement, il agit en tant que code de comportement. Comme le souligne Charles Barber, lorsqu'il est question de courtoisie et d'honneur, la France sert fréquemment de modèle aux *gentlemen* anglais[9]. C'est à ce titre qu'il est intéressant de tenir en compte les propos de l'historiographie française de l'honneur, tout en reconnaissant que les réalités étaient différentes sous de nombreux aspects, afin de mieux appréhender la notion anglaise de l'honneur.

La signification de réputation ou d'estime est la conception du terme la plus soulignée par l'historiographie. Jerrilyn Green Marston écrit que « The word 'honour'

---

[7] Shakespeare, *Henry IV Pt I,* (1596), (V, i, 130).

[8] Frank Henderson Stewart, qui s'efforce d'élaborer une conception de l'honneur employable de façon transculturelle, offre une réflexion philoanthropologique qui présente l'honneur comme un droit. Voir Stewart, *Honor,* Chicago, University of Chicago Press, 1994.

[9] Charles Barber, *The Theme of Honour's Tongue. A Study of Social Attitudes in the English Drama from Shakespeare to Dryden*, Göteborgs, Acta Universitatis Gothoburgensis, 1985, p. 9.

as used by these gentlemen was synonymous with 'reputation' and 'good name'.[10] » De la même façon, Katherine W. Swett définit l'honneur comme étant principalement la réputation d'un homme[11]. Arlette Jouanna démontre toute la portée de ce sens alors qu'elle affirme que « [l]e terme "honneur" signifie très souvent la réputation, le renom, le "bruit".[12] » Sens le plus fréquent et le plus connu du terme, la notion d'estime que possède l'honneur coexistait avec celui de qualité estimable.

Jouanna est sûrement l'historienne accordant le plus d'importance à cette facette de l'honneur. Elle souligne que « "honneur" désigne toute qualité qui rend une personne digne d'estime.[13] » Il est en quelque sorte le synonyme de « vertu » et de « mérite ». Aux dires de Furetière, l'honneur, au sens de qualité, « s'applique plus particulièrement à deux sortes de vertus, à la vaillance pour les hommes, et à la chasteté pour les femmes.[14] » Ce sont, comme nous le montrons ultérieurement, cette vaillance ou ce courage ainsi que la chasteté qui forment les bases mêmes de l'honneur sur la scène[15]. De surcroît, le sens de « qualité estimable » se réfère aussi à la capacité de bien faire sa profession ou son métier. Sous cette signification, le terme est applicable à toutes les couches de la société. David Rivault de Fleurance explique,

---

[10] Jerrilyn Green Marston, « Gentry Honour and Royalism in Early Stuart England », *Journal of British Studies,* 13, 01, (1973), p. 22.

[11] Katherine W. Swett, « "The Account Between Us": Honour, Reciprocity, and Companionship in Male Friendship in the Later Seventeenth Century ». *Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies,* 31, 01, (1999), p. 11 ; La composante de la réputation est aussi mise en évidence dans l'article de Henri Morel, « La fin du duel judiciaire et la naissance du point d'honneur », *Revue historique du droit français et étranger,* (1964), p. 627.

[12] Jouanna, « Recherche sur la notion d'honneur », p. 609.

[13] Jouanna, « Recherche sur la notion d'honneur », p. 599.

[14] Furetière, *Essai d'un Dictionaire universel,* (1687); Jouanna avance, elle aussi, que la vaillance guerrière était la vertu la plus prisée. Voir : Jouanna, « Recherche sur la notion d'honneur », p. 603.

[15] Barber mentionne de façon récurrente l'importance du courage. « Honour also demands that courage and high spirit shall be shown in private life. Above all, a gentleman must be sensitive to insult and injury, and be prepared to rebuff and revenge them without hesitation; failure to do so will lead to loss of good name. » Barber, *The Theme of Honour's Tongue*, p. 34 et plus généralement p. 33-39).

en 1596, qu' « il n'est rien de plus honorable au Tailleur, que faire l'abit bien proportionnement au corps [...] l'honneur du soldat est de valeureusement combattre; et celuy du chef conduire et combattre ensemble avec courage et dextérité »[16].

Finalement, l'honneur était aussi un code de conduite qui dictait gestes et paroles dans tous les aspects de la vie ; il formait « une "loi", une "obligation", à laquelle il faut "satisfaire", ne pas "faillir".[17] ». Ce caractère prescriptif de l'honneur est retenu par Morel, qui explique qu'il s'agissait d'un code de loi demandant l'obéissance absolue de la noblesse, dans les aspects de l'honneur qui touchaient la réputation[18]. L'examen l'amène à qualifier l'honneur de « véritable code de loi ». Le point d'honneur agit alors en tant que « véritable obligation à ceux qui, par naissance, lui sont assujettis de venger toute injure subie ». L'obligation engendrée par l'appartenance à la caste nobiliaire est d'une telle envergure « qu'il paraît presque impossible de lui désobéir.[19] »

Bien que nous ayons traité d'une façon individuelle de trois sens différents de l'honneur afin de souligner les multiples significations que le terme revêtait pour les contemporains, il importe de savoir que tous les sens sont intrinsèquement liés. L'honneur-réputation, par exemple, dépend directement de la possession de qualités estimables, ou du moins de l'apparence de possession de celles-ci. De la même manière, ce sont les qualités dites estimables qui dictent l'honneur-code de conduite.

---

[16] David Rivault de Fleurance, *Les estat esquels il est discouru du prince, du noble, et du tiers estat, conformément à nostre temps.* (1596) cité par Jouanna, « Recherche sur la notion d'honneur », p. 600.

[17] Jouanna, « Recherche sur la notion d'honneur », p. 604.

[18] Morel, « La fin du duel judiciaire », p. 627-628.

[19] Morel, « La fin du duel judiciaire », p. 627-628.

Une transgression aux demandes du code entraîne une perte de l'honneur-réputation en laissant transparaître que quelqu'un ne détient pas une qualité estimable[20].

Qui plus est, l'honneur est un concept éminemment relationnel. Le gain et la perte d'honneur ne sont possibles que dans une situation de dialogue entre l'individu et sa société. Il « ne se conçoit que dans la relation entre un *regardé* et un regardant »[21] ». Anna Bryson explicite cet aspect relationnel ou public de l'honneur en citant *The Courtier's Academy* d'Annibale Romei, « honour perisheth not before some opinion [of the world] be lost; opinion cannot be lost before some defect be manifest and made known.[22] » L'historien du duel anglais Markku Peltonen insiste similairement sur ce caractère relationnel de l'honneur dans ses recherches. Selon lui, c'est la notion de « horizontal honour » qui était prédominante dans le royaume anglais : « A gentleman's honour was taken to be his reputation amongst his peer group. It was his exterior appearance, above all, it was how other gentlemen regarded

---

[20] À vrai dire, les contemporains considéraient que l'honneur existait à deux niveaux : un niveau interne et externe. Selon Faramez Dabhoiwala, l'aspect intérieur est la composante morale de l'honneur qui comprend les vertus, l'honnêteté et le comportement. La seconde composante de l'honneur, l'externe, est celle du rang ou du statut, c'est-à-dire, de la situation socioéconomique de l'individu. Dans sa présentation de la conception de la Renaissance humaniste de l'honneur, Jean Gagen présente similairement un honneur possédant une composante interne et un aspect externe. L'aspect externe de l'honneur était la récompense pour les vertus, principalement la justice qui se veut l'ensemble des vertus, qui représente l'aspect d'intériorité du phénomène. Stewart reprend cette conception bipartite de l'honneur, mais présente aussi la théorie de Liepmann voulant que l'honneur ait une composante objective et une autre subjective. Afin de vulgariser, il prend l'analogie de quelqu'un qui voit un article de journal l'accusant de vol être publié. Si la personne concernée connaît son innocence, son honneur subjectif demeure intact puisque l'opinion qu'elle a de sa valeur n'est nullement diminuée par la publication de l'article. En opposition, son honneur objectif, qui est l'opinion publique de sa valeur, est quant à lui grandement réduit, à tort ou à raison, par l'accusation de vol. Voir : Faramerz Dabhoiwala, « The Construction of Honour, Reputation and Status in Late Seventeenth- and Early Eighteenth-Century England », *Transaction of the Royal Historical Society*, 6^{e} série, 06, (1996), p. 204. ; Jean Gagen, « Love and Honor in Dryden's Heroic Plays », *PLMA*, 77, 03, (1962), p. 209; Stewart, *Honour*, p. 12, 16-17.

[21] Jouanna, « Recherche sur la notion d'honneur », p. 605.

[22] Anna Bryson, *From Courtesy to Civility: Changing Codes of Conduct in Early Modern England,* Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 233. (C'est Bryson qui modifie.)

him.[23] » Non seulement le gain ou la perte d'honneur n'est-il rendu possible que par l'entremise d'une négociation avec la société, mais le code de comportement lui-même est fixé « par le consensus général de l'opinion.[24] » Le dialogue qui s'opère entre individu et société dans la définition de l'honneur est particulièrement central dans la perte de celui-ci. Peltonen stipule entre autres que le caractère moral du *gentleman* était sans réelle importance, tant qu'il réussissait à maintenir une bonne réputation[25]. Il stipule en bref que : « Honour, in the end, was not in man's own hands, but in the hearts and opinion of other men.[26] » Les XVI[e] et XVII[e] siècles anglais étaient gouvernés par un code de l'honneur où le paraître prime sur l'être, ce que le personnage d'Alexandre Borgia avait clairement compris dans la pièce *The Devils Charter* (1606) :

> « Beleeve me *Candy* things are as they seeme,
> Not what they be themselves; all is opinion:
> And all this world is but opinion[27]. »

---

[23] À ce propos, il est possible d'observer un phénomène similaire en France où Billacois explique que les hommes d'honneur font la distinction entre les honneurs et l'honneur. Le roi est la source des honneurs (qui sont des biens concrets, des titres, des responsabilités et des symboles). Cela dit, le monarque n'est ni en mesure de donner ni même d'enlever l'honneur, qui est perçu comme indépendant de la volonté royale. En Angleterre, bien que les théoriciens de l'honneur tels que Bacon tentent de disséminer une conception verticale de l'honneur, les *gentlemen* reconnaissaient une sorte d'égalité parmi les hommes d'honneur.

François Billacois, *Le duel dans la société française des XVIe et XVIIe siècles. Essai de psychologie historique*, Paris, Édition de l'École des hautes études en sciences sociales, 1986,p. 348 ; Markku Peltonen, « "Civilized with death": Civility, Duelling and Honour in Elizabethan England », dans Jennifer Richards (éd.), *Early Modern Civil Discourses*, Londres, Palgrave-MacMillan, 2003, p. 56 ; Des propos similaires se trouvent dans Markku Peltonen. *Duel in Early Modern England: Civility, Politness and Honor.* West Nyack, Cambridge University Press, 2003p. 41-42, et dans Stuart Carroll, *Blood and Violence in Early Modern France,* Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 49.

[24] Jouanna, « Recherche sur la notion d'honneur », p. 605.

[25] Peltonen, « "Civilized with death" », p. 57 ; Peltonen, *Duel in Early Modern*, p. 42.

[26] Peltonen, « "Civilized with death" », p. 38.

[27] Barnabe Barnes, *The Devil's Charter*, (1606), (I, vi, 456-458).

Nous assistons, en Angleterre comme en Europe, à une acceptation quasi universelle d'un honneur superficiel, non pas dans le sens de banal, mais dans le sens plus littéral d'un honneur de surface ou d'apparence[28]. Nous ne nions pas l'importance de l'honneur interne, de l'aspect moral et vertueux de celui-ci, qui impose une façon d'agir et qui dicte le comportement du *gentleman*. Cela dit, il n'en demeure pas moins que dans les relations interpersonnelles, l'honneur externe, c'est-à-dire la composante publique de l'honneur, est prédominant. Puisqu'il ne peut être négocié que par l'entremise d'un dialogue avec la société, il s'agit d'un honneur qui, à la limite, est plus préoccupé par la forme que par le fond. En ce sens, un homme peut être libertin et agir déshonorablement, mais tant que ses actions ne deviennent pas un bruit public, il continue, aux yeux de la société, d'être un homme d'honneur.

L'histoire a laissé des traces d'une facette de l'honneur qui pourrait être perçue comme privée, plutôt que publique, et qui se manifeste sous la forme de crime intrafamilial. Dans la majorité de ces cas, les membres de la famille cherchent à sauvegarder leur honneur à l'interne afin d'éviter que l'atteinte à l'honneur ne devienne un « bruit public ». L'honneur privé explique ainsi le recours de certaines femmes non mariées à l'infanticide ou encore le meurtre d'un enfant déviant par ses parents afin d'éviter que l'honneur familial et personnel ne soit entaché[29]. Or, même s'il est vrai que ces crimes d'honneur sont intrafamiliaux et que le dialogue entre la personne et la société semble absent, l'honneur demeure néanmoins un phénomène

---

[28] Fredson Thayer Bowers argumente en ce sens lorsqu'il souligne : « Honorable men were all those, good or wicked, who had not lost the good opinion of the world; honor, no matter how evil the man,was not lost until others knew by proof of the man's defects. Thus a man must strive only to preserve the world's opinion of his honor, and to do so must, even when justly injured, revenge the injury and uphold a wrong cause, since if he did not fail in valor, justice would be unproved and his honour would remain preserved. » dans Fredson Thayer Bowers « Middleton's "Fair Quarrrel" and the Duelling Code », *The Journal of English and Germanic Philology,* 36, 01, (1937), p. 51.

[29] Nassiet démontre la volonté des pères de « mutiler ou tuer un de leurs enfants pour empêcher que son inconduite provoque un déshonneur. » Voir Michel Nassiet, *La Violence, une histoire sociale, France, XVI^e^-XVIII^e^ siècles* Seyssel, Champ Vallon, 2011, p. 165.

éminemment public. Une part considérable des crimes intrafamiliaux, outre peut-être l'homicide de l'épouse adultère prise en flagrant délit qui se produit dans un excès de chole, peuvent être qualifiés de gestes préventifs, effectués afin d'éviter que les faits ne deviennent un « bruit public » et que l'honneur soit souillé. Comme l'explique Nassiet :

> On acquérait une mauvaise renommée non parce qu'on avait commis un acte blâmable, mais parce que la connaissance en est devenue publique. Ce qui atteignait vraiment la renommée d'un individu n'était pas la réalité de la culpabilité, mais le fait qu'on la dise publiquement.[30]

En ce sens, le règlement à l'interne d'affaires d'honneur dites privées demeure à tout égard public dans le sens qu'il cherche à éviter le dialogue avec la société qui entraîne la perte d'honneur. Si la perte de l'honneur est une affaire publique, par voie de conséquence, la réparation de l'honneur ne peut qu'être accomplie de façon publique, faute de quoi elle est sans valeur, d'où l'importance des témoins.

3.1.1 À qui l'honneur

L'honneur défini, il importe maintenant de savoir à qui il appartenait et qui détenait le droit de le revendiquer. Les historiens expliquent que l'honneur est généralement associé à la noblesse ou à l'aristocratie, mais qu'il ne leur est pas exclusif. Jonathan Powis explique que « notions of honour [...] percolated far down the social order – certainly far beyond the lowest reach of the nobility: every corporation or profession in old Europe had its own.[31] » Jouanna soutient, en citant David Rivault de Fleurance, qu'il est possible pour tous les membres de la société de

---

[30] Nassiet, « Violence et honneur dans la famille conjugale », *La violence,* p. 155-178.

[31] Jonathan Powis, *Aristocracy*, 1984, cité par Victor G. Kiernan, *The Duel in European History: Honour and the Reign of Aristocracy*, Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 16.

posséder un honneur à condition d'exercer son métier admirablement[32]. En dépit de ceci, l'honneur que les roturiers peuvent revendiquer, comme on le voit chez Kiernan et Jouanna, se limite essentiellement au sens de qualités estimables. Cette signification limitée de l'honneur applicable au roturier est mise en évidence par Jouanna lorsqu'elle écrit :

> Il est vrai que les textes où le mot honneur est employé dans ce sens [code de comportement] au sujet des catégories inférieures de la société sont rares. Lorsqu'on en trouve, l'honneur des petites gens y est assimilé, comme dans le passage de David Rivault, à la capacité de bien faire son métier à la fois avec conscience et compétence.[33]

Cette association des roturiers à une signification limitée de l'honneur s'explique par l'anoblissement et par la monopolisation de la notion qui s'opéra au cours des XV^e^ et XVI^e^ siècles. Alors que, durant les années 1300, les commentateurs affirmaient que même le roturier pouvait revendiquer l'honneur, à la Renaissance, seul un membre de la noblesse y avait droit[34]. Charles Barber nous explique ainsi que, dans la dramaturgie anglaise du XVII^e^ siècle, l'honneur apparaissait comme une qualité proprement nobiliaire, limitée à l'aristocratie et aux gens d'armes[35]. Des quatre classes qui formaient la société anglaise du XVII^e^ siècle, *gentlemen*, *citizen-burgess*, *yeomen* et *artisan-labour*, les trois dernières étaient considérées incapables de posséder l'honneur.

---

[32] Jouanna, « Recherche sur la notion d'honneur », p. 600.

[33] Jouanna, « Recherche sur la notion d'honneur », p. 603.

[34] Morel, « La fin du duel judiciaire, » p. 637-638; Les propos de Foyster mènent à une conclusion similaire. Elle nous rapporte que le terme honneur, ne fut employé qu'à une seule occasion dans les causes impliquant des gens du *middling sort* et des classes inférieures, entendues par la *court of consistory* de Durham (1604-1631), et ce, malgré le fait que les procès traitaient souvent de conflits qui auraient été dits d'honneur s'il avait été question de la noblesse. Voir : Elizabeth A. Foyster. *Manhood in Early Modern England: Honour, Sex and Marriage,* Londres, Longman, 1999, p. 8.

[35] Barber, *The Idea of Honour,* p. 333; Barber, *The Theme of Honour's Tongue*, p. 20, 23.

De surcroît, Barber explique qu'il faut différencier l'honneur de la réputation. Toute personne, stipule-t-il, pouvait posséder une réputation, mais l'honneur ne pouvait être détenu que par des gens d'un certain statut[36]. Bien que les deux termes englobent des concepts analogues, le premier est d'une complexité, voire d'un prestige et d'une profondeur, absents du second. L'honneur englobe la notion de réputation, mais la réputation n'équivaut pas à l'honneur. Selon *A French English Dictionary* de Randle Cotgrave, la réputation signifie : « Reputation, esteem, regard, account, fame, brute, renown, a name. » L'honneur, quant à lui, est beaucoup plus complexe dans le sens que l'opinion publique n'est que l'une de ses composantes. L'honneur est également une marque extérieure par l'entremise de laquelle le respect et la vénération sont manifestés. Comme mentionné précédemment, il a aussi le sens de symbole ostentatoire récompensant la vertu. Quand *honneur* prend le sens de réputation, il le fait avec un degré de respectabilité supérieure au terme *réputation.* Tandis que ce dernier signifie « account, esteem », *honor* se définit par « *great* account, *high* reckoning, *much* estimation »[37]. L'honneur se distingue d'autant plus de la réputation du fait qu'il possède un double caractère, l'un interne, soit la possession de qualité estimable, l'autre externe, à savoir la récompense pour la possession des vertus. L'honneur est la loi morale qui dicte le comportement d'une personne. En bref, tandis que la réputation se limite essentiellement à l'opinion publique, l'honneur englobe les notions de code de comportement, de vertu, d'opinion publique et de sentiment moral.

Si nous reposons la question « À qui l'honneur ? » pour le théâtre, la réponse est fort semblable. En ce qui concerne la scène, l'étude de Barber sur la place de

---

[36] Barber, *The Theme of Honour's Tongue*, p. 23, 18. Il est à noter que les hommes de loi se voyaient accorder un statut de gentilshommes.

[37] Randle Cotgrave, « Honneur », *A dictionarie of the French and English tongues,* 1611. (Nous italisons pour accentuer.)

l'honneur dans la dramaturgie anglaise du XVII[e] siècle se veut sans équivoque : sur les planches, il est exclusivement une valeur aristocratique. C'est ainsi que le critique littéraire explique l'absence du mot *honour* dans les dialogues d'antagonistes plébéiens se préparant à un affrontement dans la pièce shakespearienne *The Merry Wives of Windsor* (1597). Alors que Shakespeare met en scène les préparatifs pour un duel, le mot *honour* n'est pas articulé une seule fois. Pour les contemporains, l'utilisation du mot *honour* aurait été prétentieuse par un personnage du statut social de Ford. Il est probable que, dans le contexte de la pièce, la revendication de l' « honour might have been felt impossible by the original audience[38] ». Le dramaturge a plutôt recours au mot *reputation.* Régulièrement considérée comme dépeignant la vie de la classe moyenne élisabéthaine, la pièce *The Merry Wives of Windsor* (1597) met en scène ce que l'auditoire considérait comme normal pour les gens cette strate sociale[39]. Dans ce contexte, il était donc impossible pour Ford de revendiquer l'honneur sans paraître vain et immodeste.

De la même façon, dans les rares pièces où des roturiers prétendent être des hommes d'honneur, les personnages sont habituellement dépeints comme des imposteurs que l'on s'amuse à tourner en ridicule. Ce phénomène est abordé plus en profondeur lors de notre analyse de la figure du couard et du matamore. Soulignons simplement que des exemples de ce genre d'impostures se trouvent dans la seconde partie de *Henry VI* de Shakespeare et dans la pièce *The Alchemist* de Jonson, où les personnages respectifs de Jack Cade et de Jeremy se révèlent être des imposteurs, indignes d'honneur.

Ce monopole de l'honneur par l'aristocratie s'explique par le fait que les auteurs de traités, qui écrivaient majoritairement pour un auditoire aristocratique,

---

[38] Barber, *The Theme of Honour's Tongue,* p. 18.

[39] Barber, *The Theme of Honour's Tongue*, p. 18.

considéraient que les bourgeois et les roturiers entretenaient une vision erronée de la société. Alors que la noblesse était réputée considérer l'honneur comme « his most precious possession », la bourgeoisie avait des priorités différentes et l'honneur n'était pas la première d'entre elles[40]. William Segar, dans *Honor Military, and Civill* (1602), met en lumière la différence entre noblesse et roture lorsqu'il écrit que :

> « The principall markes whereat every mans endevour in this life aimeth, are either Profit, or Honour; Th'one proper to vulgar people, and men of inferior Fortune; The other due to persons of better birth, and generous disposition. For as the former by paines, and parsimony do onely labour to become riche; so th'other by military skil, or knowledge in Civill goverment, aspire to Honor, and humane glory.[41] »

Selon ce contemporain anglais de Shakespeare, la noblesse dédiait sa vie à la quête de l'honneur, tandis que la roture, « vulgar people », ne cherchait qu'à s'enrichir. En ce sens, l'honneur était restreint à un état spécifique de la société, soit la noblesse. Cette conception du phénomène est évidente dans la dramaturgie, du moins en ce qui a trait à l'Angleterre.

3.2 L'honneur sur la scène :

Un coup d'œil à l'historiographie suffit pour constater que le thème de l'honneur sur les planches londoniennes connaît un traitement considérable au cours du XVII[e] siècle. Dès les premières écritures de Marlowe, l'honneur occupait une place de choix sur la scène, mais ce ne fut que sous la plume de Shakespeare qu'il

---

[40] Marston, « Gentry Honour and Royalism », p. 22; Victor Kiernan, *The Duel in European History: Honour and the Reign of Aristocracy*, Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 42, 152.

[41] William Segar, *Honor Military, and Ciuill* (1602), cité dans Barber, *The Theme of Honour's Tongue,* p. 7; Jouanna, « Recherche sur la notion d'honneur », p. 610.

devint véritablement un thème central de la dramaturgie[42]. Ce dernier avait cependant une vision beaucoup plus nuancée du « culte de l'honneur » que ne l'auront les dramaturges de la fin du siècle[43]. Barber nous explique qu'il arrivait à Shakespeare et à ses contemporains d'aborder la question de l'honneur de façon critique, mais qu'à partir de Fletcher, le code d'honneur était unanimement accepté par les dramaturges. Les personnages théâtraux qui s'en éloignaient étaient conséquemment dépeints comme des couards et des insensés[44]. Il est de notre avis que cette affirmation de Barber reflète adéquatement la conception dramaturgique de l'honneur et dans relation avec le duel.

3.2.1 L'importance de l'honneur

L'honneur, dans la réalité comme sur la scène, occupait une place centrale dans la vie des *gentlemen* et des familles aristocrates. Nombreux sont les exemples, sur la scène, de personnages qui confirment l'observation historienne voulant que l'honneur prime tout, que pour le *gentleman,* l'honneur vaut plus que toute autre forme de possession et de richesse, incluant la vie. En France, le commentateur contemporain Blaise de Montluc commente pertinemment : « Nos vies et nos biens sont à nos rois. L'âme est à Dieu, et l'honneur à nous. Car sur mon honneur mon roi ne peut rien.[45] » L'historien français François Billacois emploie cette citation afin

---

[42] Barber, *The Theme of Honour's Tongue,* p. 31.

[43] « Culte de l'honneur », selon l'expression employée par Barber, *The Theme of Honour's Tongue,* p. 9-10 et par Kevin McAlleer, dans son livre sur le duel allemand au XIX[e] siècle : *Duelling: The Cult of Honor in Fin-de-Siecle Germany*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

[44] Barber, *The Theme of Honour's Tongue,* p. 9-10.

[45] Hervé Drévillion, « L'âme est à Dieu et l'honneur est à nous. Honneur et distinction de soi dans la société d'Ancien régime », *Revue historique*, 654, (2010), p. 370 ; Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 351; Benjamin Deruelle, *De papier, de fer et de sang. Chevalier et chevalerie à l'épreuve de la modernité (ca 1460-ca 1620),* Paris, Presse de la Sorbonne, 2015, p. 399. Deruelle souligne que

d'illustrer l'indépendance revendiquée par le gentilhomme en matière honneur. Selon lui, le passage de Blaise de Montluc témoigne : « Tel est l'homme d'honneur dans sa hautaine autonomie. Il n'a que faire des puissances du ciel et de la terre[46]. » Cette citation française, illustrant toute la valeur de l'honneur, vaut pour les deux royaumes se partageant la Manche. Dans le royaume insulaire d'Élisabeth, les contemporains tenaient des propos similaires. Robert Ashley note entre autres dans *Of Honour,* « yt ys better to die with Honour then to live with shame[47]. » Les dramaturges anglais tiennent régulièrement des propos qui font échos à ceux de Montluc.

Il est possible de trouver un témoignage comparable sur l'honneur dans les propos du personnage shakespearien de Mowbray dans *The Tragedy of King Richard the Second* (1595). Durant un conflit d'honneur avec Bolingbroke, Mowbray clame:

> « My life thou shalt command, but not my shame:
> The one my duty owes, but my fair name,
> Despite of death that lives upon my grave,
> To dark dishonor's use thou shalt not have.
> [...]
> The purest treasure mortal times afford
> Is spotless reputation; that away,
> Men are but gilded loam or painted clay.
> A jewel in a ten-times-barr'd-up chest
> Is a bold spirit in a loyal breast.
> Mine honour is my life, both grow in one,
> Take honour from me, and my life is done.[48] »

À l'exemple de la citation de Blaise de Montluc, cet extrait de *Richard II* illustre toute la gravité et la signification de l'honneur aux XVI[e] et XVII[e] siècles en

---

la prise de position de Montluc dans ses *Commentaires* est révélatrice du « renversement en œuvre », c'est-à-dire de la mainmise de la monarchie sur l'honneur.

[46] Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 351-352.

[47] Peltonen, *The Duel in Early Modern England*, p. 54.

[48] Shakespeare, *The Tragedy of King Richard the Second*, (1595), (I, i, 166-185).

démontrant que ni le roi ni la loi n'ont d'influence sur l'honneur et qu'il dépend entièrement de la volonté d'un individu de le défendre.

Dans *Bussy d'Ambois* (1604) de Chapman, le duel est justifié par Monsieur, parce qu'il protégeait l'honneur. Comme l'explique Monsieur, Bussy « only sav'd his fames deare life, / Which is above life[49] ». La perte de l'honneur, de la réputation ou de la gloire, transforme un gentilhomme en une coquille, un corps vide à l'intérieur. Ainsi, le capitaine Ager, ne pouvant combattre son offenseur, pleure son sort : « I shall never have use of valour more. [...] / I should be dead for all my life's work is ended.[50] » Dans la même veine d'idées, Cassio d'*Othello* (1604), qui se voit démis de ses fonctions d'officier à la suite d'un combat occasionné par l'ivresse, considère que, sans sa réputation, à savoir son honneur, il perd son humanité : « Reputation, s'écrie-t-il, reputation, reputation - O, I ha' lost my reputation, I have lost the immortal part of myself and what remains is bestial.[51] »

Toute l'importance de l'honneur dans la société du XVII[e] siècle est similairement mise en évidence dans les propos de Roderigo, alors qu'il réfléchit sur le choix déchirant qu'il doit faire entre l'honneur et l'amour, entre sa réputation et sa maîtresse :

> « [...] what shall I do? I must
> Revenge my father, and provoke my mistress,
> Either betray my honour, or my love,
> [...]
> If I Revenge my father, I must lose
> My love; if not, I must live infamous:
> How can I live, having lost all I live for?

---

[49] Chapman, *Bussy d'Ambois*, (1604), (II, i, 174-175).

[50] Middleton, *A Fair Quarrel,* (1616), (II, i, 205,209).

[51] Shakespeare, *Othello,* (1604), (II, iii, 256-258).

But infamy pursues me after death – [52] »

Non seulement l'honneur est-il la source même de la vie, mais le déshonneur, l'infamie entraînée par la perte de l'honneur, est éternelle. Bien qu'il s'agisse d'une traduction de la célèbre pièce de Pierre Corneille, *Le Cid*, cette composition nous informe néanmoins sur la conception anglaise de l'honneur. À titre de preuve, nous n'avons qu'à nous tourner vers la dédicace de la pièce, adressée à « Lord and Master, EDWARD, Earle of Dorset, Lord Chamberlain », et qui va comme suit : « Unless I should presume to think that your Lordship cannot without delight survey the person of *D. Roderigo* in this Play, with whom your life has held some proportion, for like him you have ever preferr'd your honour to your affections [53] ». Ce Lord Chamberlain, dont la vie possède des affinités avec celle de Roderigo, n'est nul autre que Edward Sackville, 4e Earl de Dorset, qui tua en duel Edward Bruce, le 2e Earl de Kinloss en 1613. L'un des plus célèbres duellistes anglais, le Lord Chamberlain, concevait vraisemblablement l'honneur, et son importance dans l'ordre des choses, de la même façon que le héros de la pièce.

Un autre témoignage de l'importance de l'honneur est présent lorsque Florello, l'amant de Bertolina dans *The Siege* (1629) de Davenant, est confronté au même choix que Roderigo. Florello délaisse cependant son honneur au profit de sa maîtresse. Cette priorisation morale de Florello entraîne une dégringolade de l'opinion générale à son égard. Il perd ainsi le respect de son amante et toutes les qualités qui faisaient de lui un être digne de l'amour de Bertolina. Florello, par son choix est « Dead to honour ». Comme l'explique si bien Bertolina, un seul geste suffit pour effacer les exploits et l'honneur gagnés auparavant, transformant un héros en un

---

[52] Rutter, *The Cid*, (1637), (I, vi, 2-10).

[53] Rutter, *The Cid*, (1637), (Dédicace).

être qui n'est plus que les ruines d'un homme :

> « The bold Warrier that hath deserv'd
> Fame, whose Deeds engros'd
> All publick noise once feel'd; his victories
> Are quite forgot, and he degraded from
> The rites of honour. [...]
> Th'art now the ruines of
> A man, though heretofore, the noblest Soldier
> In the World[54]. »

Florello, pour regagner l'honneur sacrifié au profit d'un amour qui devient impossible par ce même sacrifice, se doit de combattre vaillamment dans le camp florentin qu'il avait trahi.

À la lumière de ces diverses citations, il est possible de constater toute l'importance que revêtait l'honneur à la fin du XVI[e] et durant la première moitié du XVII[e] siècle. L'honneur, vaut plus que l'or, l'amour et la vie elle-même et se doit d'être défendu au péril de sa vie.

3.2.2 Les critiques de l'honneur

La valeur absolue de l'honneur démontrée, il importe maintenant de souligner la présence de propos critiquant fortement l'honneur, qui furent employés par des critiques littéraires afin de démontrer un biais des dramaturges contre le duel et l'honneur. Jennifer Low, qui s'est penchée sur la représentation de la masculinité et du duel dans quelques textes dramaturgiques anglais, considère que les auteurs des années 1590, notamment Shakespeare et Chapman, percevaient, en raison de leur situation sociale modeste, le culte de l'honneur avec une certaine ambivalence. La conséquence était qu'ils présentaient habituellement des duels théâtraux centrés sur

---

[54] Davenant, *The Siege,* (III, i, 328-335).

des causes plus sérieuses que ne l'était l'ensemble des duels mondains.[55] Ainsi, la dramaturgie critique occasionnellement l'honneur. Il est de notre avis cependant que la majorité des auteurs ne partageaient pas ces prises de position anti-honneur exposées par leurs personnages.

L'un des meilleurs exemples de cette attitude critique de Shakespeare par rapport à l'honneur se trouve sans aucun doute dans les paroles de Falstaff (nom que les éditeurs du *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*, ont ressubstitué pour l'original Sir John Oldcastle) dans *Henry IV pt I* :

> « Well, 'tis no matter; honour pricks me on. Yea but how if honour pricks me off when I come on? How then? Can honour set-to a leg? No. Or an arm? No. Or take away the grief of a wound? No. Honour hath no skill in surgery, then? No. What is honour? A word. What is in that word 'honour'? What is that 'honour'? Air. A trim reckoning! Who hath it? He that died o'Wednesday. Doth he feel it? No. Doth he hear it? No. 'Tis insensible then? Yea, to the dead. But will it not live with the living? No. Why? Detraction will not suffer it. Therefore I'll have none of it. Honour is a mere scutcheon. And so ends my catechism.[56] »

Dans cet extrait, Falstaff décrit l'honneur comme vain, inutile, comme n'étant que du vent, qu'un mot. L'honneur n'est qu'un idéal qui entraîne les hommes à leur mort. Pessimiste pour d'aucuns, réaliste pour certains et couard pour les autres, Oldcastle/Falstaff incarne l'ambiguïté de la position de Shakespeare à l'égard de l'honneur. Il importe cependant, afin de comprendre le sens réel de cette citation, d'examiner le personnage de Oldcastle/Falstaff plus en profondeur. Il est le même

---

[55] Jennifer Low, *Manhood and the Duel: Masculinity in Early Modern Drama and Culture*, Houndsmill, Palgrave-MacMillan, 2003, p. 133-134.

[56] Shakespeare, *Henry IV Pt I,* (1596), (V, i, 127-142).

personnage qui prétend s'être fait cambrioler dans une embuscade « A hundred upon four of us ». Le même qui raconte :

> « I am a rogue if I were not at half-sword with a dozen of them, two hours together. I have scaped by miracle. I am eight times thrust through the doublet, four through the hose, my buckler cut through and through, my sword hacked like a handsaw. *Ecce signum.* I never dealt better since I was a man, all would not do. A plague of all cowards![57] »

Conscient de la nécessité d'être brave, il s'invente ainsi une histoire lui permettant de préserver honneur et dignité. Il va jusqu'à abîmer son épée afin de prouver un combat qui n'existe pas. Un effort qui fait de lui la risée du prince Harry, puisqu'il n'est pas capable de tisser un récit cohérent, agrandissant constamment ses exploits. Dans la réalité, Oldcastle/Falstaff et ses trois compagnons sont cambriolés par deux individus (le prince Harry et Poins) et, comme la didascalie l'explique, « *Oldcastle, after a blow or two, [roars and] runs away too, leaving the booty behind.*[58] » L'aparté de Oldcastle/Falstaff ne peut donc pas être perçu comme révélateur de l'opinion qu'avait Shakespeare de l'honneur[59]. Il sert au contraire à illustrer toute la couardise d'un personnage ayant préalablement fait preuve de sa poltronnerie et de sa vantardise.

---

[57] Shakespeare, *Henry IV Pt I.* (1596), (II, v, 164-170).

[58] Shakespeare, *Henry IV Pt I.* (1596), (II, iii, 9).

[59] Cette pièce de Shakespeare, et plus particulièrement ces paroles de Oldcastle/Falstaff, firent l'objet de nombreuses réflexions. Notre lecture s'inscrit en contradiction à celle de Jacques Ramel. Selon ce dernier : « Il n'empêche que, sur la scène, le personnage de Falstaff est une création si mémorable que sa leçon passe très bien* ». L'argument est intéressant, mais ne convainc pas complètement. Oldcastle/Falstaff est un personnage ridicule et clownesque. Il est un personnage qui considère l'honneur et la réputation comme essentiels (sa narration du cambriolage le démontre), mais qui, lorsque confronté à la menace d'une violence mortelle, fait preuve de couardise. Le catéchisme est donc une manifestation de cette couardise profonde de Falstaff. Cette lecture de Falstaff est supportée par la référence comique de Field dans *Amends for the Ladies* (1610), qui est examinée plus bas :

> « And for your honour: did you never see
> The play, where the fat knight Old-Castle
> Did tell you truly what this honour was? » (IV, iii, 19-21)

Fletcher et Massinger procèdent de façon similaire dans leur pièce *The Elder Brother,* alors qu'ils présentent des courtisans poltrons qui critiquent les notions de réputation et d'honneur. Alors qu'Eustace, jeune et naïf, demande conseil en matière d'honneur à ses amis, le courtisan Egremont lui raconte que « that word Reputation, which is indeed a kind of glorious nothing, » et Coursy définit l'honneur comme « A meer bubble; for what's grown common, is no more regarded.[60] » Toutefois, c'est justement lorsque Eustace se rend compte de la superficialité et de la profonde couardise de ses compagnons et qu'il fait fi de leurs conseils qu'il devient véritablement honorable. C'est ainsi que, selon Baldwin Maxwell, « *The Elder Brother*, contains the clearest defence of that code of honour which demanded a scrupulous care of reputation and a readiness to defend it with the sword. » La transformation d'Eustace est, comme l'explique Maxwell louable et admirable: « This change in Eustace, this determination to avenge by the sword any loss of reputation, the audience was obviously expected to applaud as do both Charles and Miramont.[61] »

L'attaque la plus complète de la défense de l'honneur par l'entremise du duel se trouve probablement dans la pièce *The Little French Lawyer* (1619) composée conjointement par Massinger et Fletcher. Clermont, un gentilhomme français,

---

Comme l'explique Norman Council dans son livre *When Honour's at Stake*, « Falstaff never rejects reward, merely the established honourable ways of getting it; he, ambitious to a fault, very much wants to be honoured for ignoble deeds.** »

Bref, Falstaff/Oldcastle cherche l'honneur, « seeking the bubble reputation » de *As You like It* (1600), mais refuse de risquer sa vie pour l'obtenir.

* Jacques Ramel, « Falstaff et l'honneur », *Libres cahiers pour la psychanalyse*, 02, 16, (2007), p. 128.

** Norman Council, *When Honour's at Stake. Ideas of Honour in Shakespeare's Plays*, New York, Barnes & Noble, 1973, p. 38.

[60] Fletcher, Massinger, *The Elder Brother,* (1625); « A meere bubble » (V, i, 34).

[61] Baldwin Maxwell, « The Attitude Toward the Duello in the Beaumont and Fletchers Plays », dans Maxwell (éd.) *Studies in Beaumont, Fletcher and Massinger,* University of North Carolina Press, 1966 [1939], p. 95.

s'attaque ainsi au duel le décrivant comme « daring vice » et « madness », le considérant non pas comme une preuve d'honneur, mais comme un péché qui se doit d'être éradiqué. Dans le dialogue avec son camarade Dinant, il explique que le sang des hommes devrait être versé au service de la patrie et non pour des « trifle[s] »[62]. Il fait appel à la patience et explique qu'il y a plus de déshonneur à venger impulsivement une offense que de la subir avec stoïcisme.

Encore une fois, cette critique de l'honneur qui se doit d'être défendu à tout prix par le duel ne peut être prise sérieusement que si elle est retirée de son contexte[63]. Lorsqu'elle est examinée dans l'optique plus large de la pièce, la critique perd toute sa rigidité et sa conviction. Clermont, « the bold and undertaking *Clermont* », qui osait se battre pour toutes les causes et qui « wert so delighted with the sport, / That if there were no just cause, thou wouldst make one »[64], explique lui-même sa défense insensée du stoïcisme :

> « *Dinant*: Yet but now
> You did preach patience.
> *Clermont*: I then came from confession,
> And 't was enjoyn'd me three houres for a pennance,
> To be a peaceable man, and to talke like one,
> But nor, all else being pardon'd, I begin
> On a new Tally: Foot doe any thing,
> I'll second you.[65] »

---

[62] Massinger, Fletcher, *The Little French Lawyer*, (1619), (I, i, 12, 5 et 19). Nous avons placé en annexe une transcription plus prolongée du dialogue entre Clermont et Dinant (Annexe F).

[63] Charles Barber tire une conclusion similaire dans son ouvrage *The Theme of Honour's Tongue*, p. 121. « In fact, Clermont's attack on duelling is merely a joke, caused, he says jocularly, because he has been to confession and has been enjoined as a penance to be a peaceable man, and to talk like one, for three hours. »

[64] Massinger, Fletcher, *The Little French Lawyer*, (1619), (I, i, 42, 57-58).

[65] Massinger, Fletcher, *The Little French Lawyer*, (1619), (I, i, 120-125).

Il ne fait aucun doute, à la lumière de cette citation, que la critique du duel et de l'honneur qui lui est intrinsèque se doit d'être vue comme une moquerie évidente des arguments antiduels, puisque, dès que les trois heures de pénitence qui lui sont imposées se sont écoulées, Clermont balaie du revers de la main l'ensemble de ses commentaires.

Il arrive que les dramaturges mettent en scène des discours de nature conflictuelle sur la question de l'honneur, sans prise de position claire. Ces discours ambigus ont plus de poids que l'ensemble des critiques présentées précédemment qui, elles, étaient le résultat de la couardise ou d'une position imposée par une force externe. Dans ce contexte, le dramaturge présente deux conceptions divergentes de l'honneur et laisse au spectateur/lecteur la tâche de choisir la version la plus valable. Un tel exercice est présent dans la pièce *Timon of Athens,* où la conception nobiliaire du courage et de l'honneur est mise en contraste avec le discours officiel, alors qu'Alcibiades tente de défendre son ami qui s'apprêtait à être condamné à mort pour homicide. Le véritable honneur, selon les sénateurs d'Athènes, est de souffrir en silence et de faire preuve de patience lorsqu'injurié :

> « He's truly valiant that can wisely suffer
> The worst that man can breathe, and make his
> wrongs his outsides
> To wear them like his raiment carelessly,
> And ne'er prefer his injuries to his heart
> To bring it into danger.
> [...]
> You cannot make gross sins look clear.
> To revenge is no valour, but to bear[66]. »

Cette vision chrétienne de l'honneur qui invite la personne offensée à tendre la joue est immédiatement remise en question par Alcibiades qui explique qu'au

---

[66] Shakespeare, *Timon of Athens*, (1607), (III, vi, 31-39).

contraire, l'honneur oblige les ripostes :

> « My lords, then, under favour, pardon me
> If I speak like a captain.
> Why do fond men expose themselves to battle,
> And not endure all threats, sleep upon't,
> And let the foes quietly cut their throats
> Without repungnancy? If there be
> Such valour in the bearing, what make we
> Abroad? Why then, women are more valiant
> That stay at home if bearing carry it,
> And the ass more captain than the lion, the felon
> Loaden with irons wiser than the judge,
> If wisdom be in suffering[67]. »

Si Shakespeare laisse au lecteur la décision de savoir quelle conception de l'honneur est juste, nous stipulons avec G.R. Waggoner que la sympathie de l'auditoire va vers Alcibiades. Selon le critique littéraire, c'est ce dernier qui remporte la joute oratoire, et plusieurs éléments de contexte, tels que le bannissement des sénateurs à la fin de la pièce, font pencher la balance envers le capitaine Alcibiades[68].

Dans la même veine d'idées, le monarque de la pièce *The Guardian* (1633) de Massinger s'attaque férocement à la pratique du duel et de l'honneur qui est sa justification première. Clark et Baldwin y voient une réelle attaque du duel et d'une défense déraisonnable de l'honneur. Or, cette critique n'est pas sans ambivalence puisqu'elle est mitigée par le pardon des duellistes. Aux dires de Clark: « In *The Guardian*, King Alphonso adamantly enforces his edict against duelling, in opposition to its alluring appeal to his subjects' honour.[69] » La position royale est

---

[67] Shakespeare, *Timon of Athens*, (1607), (III, iv, 40-51).

[68] G.R. Waggoner, « *Timon of Athens* and the Jacobean Duel », *Shakespeare Quarterly,* 16, 04, (1965), p. 308.

[69] Ira Clark, « Writing and Dueling in the English Renaissance », *Medieval and Renaissance Drama in*

clairement explicitée dans un discours du monarque :

> « We grant you these are glorious pretences,
> Revenge appearing in the share of valour,
> Which Wise Kings must distinguish: the defence
> Of reputation, now made a bawd
> To murder; every trifle falsely styled
> An injury, and not to be determined
> But by a bloody duel: though this vice
> Hath taken root and growth beyond the mountains
> (As France, and, in strange fashion, her ape,
> England, can dearly witness with the loss
> Of more brave spirit than would have stood the shock
> Of the Turk's army), while Alphonso lives
> It shall not here be planted[70]. »

Il peut conséquemment sembler que le discours officiel ne laisse pas vraiment de place à l'interprétation. Le roi Alphonso s'attaque bel et bien aux « evils of duelling » tel que le suppose Baldwin Maxwell dans son article de 1975. Le roi plaint la coutume qui transforme tout en une question d'honneur, ce qui fait que tous les motifs sont valables pour croiser le fer. Il est ici intéressant de remarquer l'intertextualité de Massinger qui reprend un argument énoncé par Clermont dans *The Little French Lawyer* (1619), voulant que le duel ait tué autant de gentilshommes qu'il en aurait fallu pour tenir tête avec succès à l'armée turque[71].

England, 07, (1995), p. 301.

[70] Massinger, *The Guardian*, (1633), (II, i, 86-98).

[71] *The Little French Lawyer*, (1619), (I, i, 33-35) :

> « Have lost as many gallant Gentlemen,
> As might have met the great Turke in the field
> With confidence of a gloriouse Victorie »

The Guardian, (1633), (II, i, 95-98) :

> « can dearly witness with the loss
> Of more brave spirits than would have stood the shock

La position en matière d'honneur du dramaturge dans cette pièce n'est cependant pas aussi simple que ne le laissent croire les citations précédemment mises en évidence. Si le roi se fait l'ardent défenseur d'une vision plus passive de l'honneur et qu'il cherche à éviter que le duel ne s'implante en son royaume, ses propos et ses gestes sont tempérés par la clémence qu'il accorde au duelliste à la fin de la pièce. Les combattants, lorsque le roi apprend que le duel n'a guère entraîné de mort d'homme, sont graciés. Or, si le monarque avait, comme le suppose Clark, « adamantly » mis en application son édit contre le duel, il aurait fait preuve de plus de constance dans sa poursuite des transgresseurs. De surcroît, les personnages prêts à défendre leur honneur à la pointe de leur lame sont présentés de façon sympathique dans l'ensemble de la pièce.

En bref, bien que plusieurs pièces contiennent des passages qui remettent en question la pertinence de l'honneur et la valeur même du concept dans la société anglaise contemporaine, aucune pièce ne le fait sans apporter de nuance ou de contre-arguments. Ce n'est que lorsqu'ils sont pris hors contexte que les discours anti-honneur donnent l'impression d'un désillusionnement de la part des dramaturges en ce qui concerne l'honneur et le besoin de le sauvegarder à tout prix. En plaçant certaines paroles, des propos attaquant l'honneur, dans la bouche de personnages couards ou déshonorables, le dramaturge prend *ipso facto* la position contraire. Le culte de l'honneur était, à cette époque, presque universellement accepté par les auteurs[72].

Of the Turk's army »

[72] Barber, *The Theme of Honour's Tongue,* p. 9-10.

3.3 Le duel, l'honneur et la scène

Nombreux sont les historiens qui affirment que, pour les *gentlemen*, le duel était le moyen le plus usuel et le plus respecté de défendre son honneur. L'examen des pièces de théâtre révèle qu'il y avait une diversité de gestes et de paroles pouvant menacer l'intégrité de l'honneur de quelqu'un. S'il y a une observation récurrente à noter, c'est que l'honneur se doit d'être défendu à tout prix, et que le moyen privilégié pour y arriver était le duel.

3.3.1 Offense – insultes

Sur la scène, l'insulte, si elle n'est pas niée avec violence, suffit à elle seule à provoquer la perte de l'honneur. Par conséquent, lorsque des insultes sont lancées, les personnages honorables, jaloux de leur renom et de leur réputation, répondent habituellement avec la lame de leur épée. L'insulte, de par sa nature, remet en question le caractère de la personne et laisse planer le doute qu'elle ne possède pas les qualités estimables à la base de l'honneur. De surcroît, le fait de ne pas défendre l'honneur est considéré comme une preuve de couardise et, conséquemment, de l'absence d'honneur. En ce sens, l'honneur se devait d'être défendu avec véhémence contre toute attaque au caractère et à l'intégrité morale, éthique et religieuse d'un *gentleman.*

Dans la pièce de George Chapman, *Bussy d'Ambois* (1604), l'échange d'insultes et d'injures - « poultron », « saucie » et « companion » - entre le duc de Guise et Bussy menace de s'achever dans la violence ; ce n'est que la présence du roi et l'intervention de Monsieur qui réussissent à calmer les ardeurs[73]. À l'abri du regard

---

[73] Chapman, *Bussy d'Ambois*, (1604), (I, ii, 119, 165).

de la royauté cependant, l'insulte mène irrémédiablement à l'affrontement. Alors que Bussy aperçoit L'Anou et Barrisor le dévisager d'un air moqueur, il leur demande ce qu'ils trouvent de ludique. C'est alors que Bussy voit son honneur être brimé par l'insulte de « perfum'd asse, / That being disguis'd in a lion case imagin'd / Himself a lion »[74]. Bussy, fougueux, provoque alors les courtisans, les qualifiant de « boyes »[75]. Les insultes lancées de part et d'autre, la seule issue envisageable est l'affrontement violent, ou le déshonneur passif. Il ne fait aucun doute que les spectateurs étaient censés approuver le duel dans cette pièce. Le récit du combat par Nuncius transforme un duel en une véritable épopée, où les combattants sont loués pour leurs habiletés et leur courage (Annexe E). Non seulement le duel ressort comme la réponse à l'insulte, mais l'alternative présentée par Barrissor de régler le différend à l'amiable est balayée du revers de la main, puisqu'elle est jugée insuffisante pour laver l'offense[76].

Le cas de Bussy ne fait pas figure d'exception : face à l'injure, le *gentleman* se doit de défendre son honneur ou de le perdre. La pièce *A Fair Quarrel* (1616) se révèle une source fascinante, du fait que le principal intéressé de la pièce, le capitaine Ager, est honorable au point tel qu'il refuse de se battre pour une cause dont il n'est pas convaincu de la justesse, c'est-à-dire celle de « son of a whore »[77]. L'impact d'une telle insulte sur l'honneur personnel et sur celui de sa famille est examiné plus en profondeur ultérieurement. À ce point, soulignons simplement que l'intégrité du capitaine, manipulé par sa mère pour éviter l'affrontement, provoque une

---

[74] Chapman, *Bussy d'Ambois*, (1604), (I, ii, 234-236).

[75]Chapman, *Bussy d'Ambois*, (1604), (I, ii, 250). L'insulte est particulièrement provoquante puisqu'elle remet en question la virilité des hommes.

[76] Chapman, *Bussy d'Ambois*, (1604), (II, i, 60-74). À ce point, Barrisor intervient et, selon le récit de Nuncius : « compar'd six lives / Then laid in ballance with six idle words », ce que Bussy, plaçant l'honneur avant la vie « did much more then scorne » (II, i, 60-61, 70).

[77] Middleton, Rowely, *A Fair Quarrel*, (1616), (I, i, 346, 365).

dégringolade de l'opinion publique à l'égard du personnage. L'importance de défendre l'honneur entaché par l'insulte est indubitable dans cette pièce. La mère du capitaine s'offusque lorsque son fils lui demande si elle a toujours été une épouse fidèle :

> « Dost thou call
> That quarrel doubtful? Were are all my merits?
> Not one stand up to tell this man his error?
> [...] No, honour doubted
> Is honour deeply wounded[78] »

De même, les amis du capitaine insistent sur la nécessité de défendre l'honneur par le duel. Selon le premier ami du capitaine, la vie sans honneur n'est que noirceur : « poor life, which in respect / Of life in honour is but death and darkness »[79]. Heureusement pour Ager, alors même qu'il s'efforce de convaincre son opposant, le colonel, de ne pas combattre, il se fait insulter une seconde fois. Accusé d'être un « coward », le capitaine peut dorénavant combattre en toute conscience et défendre son honneur :

> « O, heaven has pitied my excessive patience
> And sent me a cause. Now I have a cause!
> A coward I was never. Come you back sir[80]. »

Malgré les multiples bifurcations employées par Middleton et Rowley dans leur pièce *A Fair Quarrel* (1616), l'honneur est ultimement défendu en duel et le personnage offensé rétablit sa valeur dans l'opinion publique.

Des exemples analogues abondent dans la littérature dramaturgique consultée. Selon les dramaturges, le personnage honorable ne peut se permettre

---

[78] Middleton, Rowely, *A Fair Quarrel*, (1616), (II, i, 89-99).

[79] Middleton, Rowely, *A Fair Quarrel*, (1616), (III, i, 32-33).

[80] Middleton, Rowely, *A Fair Quarrel*, (1616), (III, i, 113-115).

d'ignorer l'insulte et en même temps conserver son honneur. À ce point de la thèse, il est important de prendre un instant pour souligner que, dans l'ensemble de la dramaturgie, l'insulte est le moyen de provocation régulièrement employé par des gens dont le différend est plus profond et plus complexe. Si Bussy d'Ambois est insulté, c'est parce qu'il cherchait à séduire les dames de la cour. L'insulte originale du colonel à l'égard d'Ager découle d'une discussion sur la pertinence des titres militaires dans le calcul de la valeur réelle d'un homme. Aussi, les insultes de « base » et de « coward » sont lancées par Lambert et Serlsby dans le contexte d'une rivalité amoureuse[81]. Il n'en demeure pas moins que, dans l'ensemble des cas, le *gentleman* soucieux de préserver son renom et sa réputation exige une réparation par l'entremise d'un duel pour les dommages que des paroles insolentes menacent d'avoir sur son honneur.

Il arrive parfois que les dramaturges présentent des menaces physiques à l'honneur. La « box o'th ear »[82], le soufflet en français, était l'une des pires offenses qui soit et, à ce titre, plaçait l'honneur dans une situation précaire. En se référant à Michel Nassiet, il est possible de constater que le soufflet est l'une des deux formes d'attaque physique à l'honneur, l'autre étant le décoiffement, centré sur la tête. Geste masculin, puisque les femmes n'en donnent point, le soufflet est un affront gestuel profondément humiliant.[83] Les dramaturges ne divergent pas quant à la nature, la conséquence et la réponse requise afin de laver la souillure engendrée par la gifle.

L'exemple le plus notable est présent dans la traduction que fait Rutter du *Cid* (1637) de Corneille, qui explicite de façon cristalline l'enjeu de ne pas venger un

---

[81] Greene, *Friar Bacon and Friar Bungay,* (1589), (III, iii, 1438, 1442).

[82] Rutter, *The Cid,* (1637), (I, v, 11).

[83] Nassiet, *La violence,* p. 105.

tel affront. Ambitieux, le Count se sent lésé de voir le vieux Don Diego être nommé gouverneur de Castille à sa place. Il confronte alors Don Diego dans un échange qui culmine ultimement par un soufflet donné par le Count. L'offense est telle que Don Diego lui dit qu'après lui avoir pris son honneur il devrait aussi prendre sa vie : « Nay make it up, and after this affront / Take my life too.[84] » Don Diego, vieillard, est incapable de venger lui-même l'affront. Conséquemment, c'est à son fils, Roderigo, que revient le devoir de défendre son père. Le duel est alors présenté comme étant la seule solution envisageable pour venger le soufflet qui, s'il demeure invengé, menace l'honneur du père et du fils qui ne remplit pas ses obligations filiales. C'est dans ce contexte que le père demande au fils la réparation :

> « Of an affront so cruell, that our honours
> Suffer together in't. 'Twas, *Roderigo*,
> A box o'th ear, which on th' insolent giver
> I had reveng'd, but that my feeble age
> Fail'd my strong heart. This sword then, which my arm
> Knew not to wield, take thou, and with it punish
> The arrogant that wrong'd me, and be sure
> Thou kill, or die, for such a staine as this
> Is never wasth, but in the offenders bloud.[85] »

Le soufflet, offert pendant une querelle ayant pour cause l'ambition du comte, est considéré par Don Diego comme étant une souillure qui menace de faire périr son honneur, si elle n'est pas lavée par la mort de l'injureur. Le sang versé, selon Billacois, était imbu d'une qualité purificatrice : « Le sang répandu supprime même la macule collective qu'un sang déshonoré fait partager à toute une parentèle[86] ».

Il est possible de trouver une situation similaire dans la pièce *The Guardian*

---

[84] Rutter, *The Cid*, (1637), (I, iv, 79-80), pour le soufflet (I, iv, 78).

[85] Rutter, *The Cid*, (1637), (I, v, 9-17).

[86] Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 333.

(1633) de Philip Massinger. Dans cette composition, Massinger s'attarde sur la conséquence de ne pas venger immédiatement l'injure du soufflet. L'inaction, dans cette société où la sauvegarde de l'honneur est primordiale, laisse planer le doute quant à la possession des qualités estimables qui forment ledit honneur, soit le courage, la hardiesse et la vaillance. La pièce met en scène le jeune Caldoro qui, pour cause de rivalité amoureuse, défie publiquement le libertin Adorio par l'entremise d'une gifle. L'impact sur l'honneur ne laisse, dans ce second exemple, aucun doute :

> « My wounded reputation
> And honour suffer: the disgrace in taking
> A Blow in public from Caldoro, branded
> With the infamous mark of coward, in delaying
> To right myself, upon my check grows fresher;
> That's first to be considere'd.[87]»

Le soufflet qu'a subi Adorio blesse son honneur et, comme il l'explicite si clairement, tout délai dans la demande de satisfaction accole l'épithète de poltron à son nom.

La pièce présente un dilemme particulièrement pertinent entre la nécessité de venger immédiatement l'offense et le fait que le délai n'entraîne pas nécessairement la perte de l'honneur. Se questionnant sur la marche à suivre, Adorio demande conseil à ses amis. C'est à ce moment que Camillio justifie un délai entre le coup et le duel en s'appuyant sur les enseignements de Jerónimo Sánchez de Carranza, maître d'escrime espagnol.

> « Never think on't
> Till fitter time and place invite you to it:
> I have read Caranza, and find not in his grammar
> Of quarrels, that the injured man is bound
> To seek for reputation at an hour
> But may, and without loss till he hath settled

---

[87] Massinger, *The Guardian*, (1633), (III, iii, 46-52).

> More serious occasions that import him,
> For a day or to defer it.[88] »

Pedro Javier Romero Cambra conçoit cette allusion à Carranza comme étant positive, démontrant le dégoût de Massinger à l'endroit du duel et présentant les considérations morales supérieures du maître espagnol[89]. Insatisfait de cette interprétation, nous stipulons qu'au contraire, la référence à l'escrimeur notoire s'inscrit dans le même contexte que celle dans la pièce *The Unnatural Combat* où Massinger « satirize Carranza's teaching.[90] » Dans le contexte de cette pièce, il est de notre avis que Massinger emploie Carranza avec un certain sarcasme et une certaine ironie, afin de ridiculiser le délai entre l'affrontement et l'injure. Dès le début du XIX[e] siècle, William Gifford avait avancé une interprétation similaire dans son recueil *The Plays of Philip Massinger.* Aux dires de ce dernier, qui s'appuie sur une documentation dramaturgique contemporaine :

> « This great man – "great let me call him," for he has obtained the praise of Bobadill[91], wrote a systematick treatise on duelling, [...] He is frequently mentioned by Beaumont and Fletcher, Jonson, and our author, and generally with the ridicule which he deserves.[92] »

Conformément aux propos de Gifford, nous stipulons que la référence à Carranza dans ce contexte dramaturgique spécifique n'avait pas le rôle que lui attribuait

---

[88] Massinger, *The Guardian*, (1633), (III, iii, 63-70).

[89] Pedro Javier Romero Cambra, « Massinger and Carranza: A Note on Fencing and Point of Honour in Sixteenth- and Seventeenth- Century Drama », *Notes and Queries*, 54, 4, (2007), p. 392.

[90] Cambra, « Massinger and Carranza », p. 392.

[91] Bobadill est le matamore de la pièce de Ben Jonson, *Every Man in His Humour*, (1608).

[92] Cette affirmation de Gifford, exprimée pour la première fois en 1805, sera continuellement incluse dans les diverses éditions de son recueil des œuvres de Massinger. La deuxième édition, parut en 1813, et la troisième, qui fut publiée en 1857, reprennent les mêmes arguments. Voir W. Gifford (éd.), *The Plays of Philip Massinger*, Vol. IV, Londres, W. Bulmer and Co., 1805, p. 173.

Cambra, c'est-à-dire de présenter des arguments moraux, mais qu'il servait au contraire, à semer un doute quant à l'honneur du personnage qui hésitait à combattre.

L'insulte pouvait aussi être gestuelle. La tragédie de Shakespeare, *Romeo and Juliet* (1595), présente des personnages qui cherchent à provoquer une querelle et choisissent d'insulter leurs opposants en se mordant le pouce. Au tout début de la première scène, Samson s'exprime : « I will bite my thumb at them which is disgrace to them if they bear it.[93] » Cette citation n'est pas intéressante uniquement par sa description de l'acte, mais surtout par son explicitation de la conséquence de ne pas répliquer à une provocation. Selon Samson, si les Montague subissent patiemment l'injure, ils seront disgraciés, ou autrement dit déshonorés. Cette conséquence vaut autant pour l'insulte des Capulet que pour toute forme d'injure verbale ou physique.

Comme ce fut le cas pour les duels provoqués par des insultes, les affrontement découlant de soufflets et d'autres gestes dégradants était habituellement issus de débordements d'une querelle plus large centrée sur l'ambition ou l'amour. Ceci dit, une fois que la « box o'th ear », fut offerte, c'est l'honneur des personnages qui est en jeu et, sur la scène, la réparation se doit d'être immédiate et violente. L'examen de la figure du matamore et du couard dans la deuxième partie de ce chapitre démontre que l'inaction est synonyme de couardise, ce qui se traduit en déshonneur.

3.3.2 Honneur et déshonneur féminin

L'une des composantes centrales du duel dramaturgique est la thématique de l'honneur féminin, qui se doit d'être défendu à tout prix. Dans ses travaux sur la violence française, Michel Nassiet conçoit l'honneur comme un capital familial, une

---

[93] Shakespeare, *Romeo and Juliet,* (1595), (I, i, 40-41).

commodité partagée par l'ensemble de la famille. Tout geste vertueux ou exploit sur le champ de bataille a comme conséquence d'influencer positivement le capital familial. Inversement, « [t]oute ombre portée à la renommée d'un individu était dommageable à l'honneur de ses parents. L'honneur familial était compromis notamment [...] lorsqu'une femme avait des relations sexuelles hors mariage.[94] » Cet honneur collectif, qui peut être perdu sans aucune action déshonorante de la part d'une personne est défini par Barber comme étant « reflected honour ». C'est donc à dire que l'honneur personnel pouvait être influencé positivement ou négativement par les actions d'autrui[95].

Dans le contexte présent, la figure féminine est la principale intéressée. Celle-ci mérite une attention particulière, en raison de l'influence que ses actions peuvent avoir sur son honneur propre, mais aussi sur celui des hommes, qu'ils soient un parent ou un époux. Barber et Stewart soulignent, avec nombre d'historiens, que les questions de l'honneur féminin se limitent essentiellement à la chasteté et au respect de l'union sacrée du mariage[96]. Si des historiennes telles que Garthine Walker et Faramerz Dabhoiwala s'efforcent dans leurs travaux respectifs à démontrer que l'honneur féminin est un phénomène beaucoup plus complexe que ne le laisse entendre l'historiographie, qui le cloisonne essentiellement au respect de certaines normes comportementales en matière de mœurs sexuelles, il n'en demeure pas moins qu'elles reconnaissent la centralité de la composante charnelle[97].

---

[94] Nassiet, *La violence*, p. 189.

[95] Barber, *The Idea of Honour*, p. 141, 275.

[96] Barber, *The Idea of Honour*, p. 300-301; Stewart, *Honour*, p. 107-108 ; Kiernan, *The Duel in European History*, p. 156 ; Carroll, *Blood and Violence,* p. 91.

[97] Walker s'efforce de démontrer que l'honneur féminin déborde le seul comportement sexuel et s'étend à la gestion de la maison, aux questions de propreté et à la défense des biens et possessions de la famille. Ceci dit, elle avoue tout de même que : « One of the most convinient ways in which a

Il est possible de trouver des traces de cette relation entre l'honneur féminin et la chasteté dans le *English Dictionarie or an Interpreter of Hard English Words* (1626). Selon cet ouvrage de l'époque, l'expression « a taking of honour away » signifie « defloration » ou « to corrupt, spoile or mark.[98] » Selon la définition, la femme est souillée, ruinée par la perte de sa chasteté. L'importance accordée à la chasteté par les contemporains s'explique en partie par la nécessité d'assurer la légitimité des enfants dans une société patriarcale où les richesses, l'honneur, le rang et le statut étaient transmis de père en fils. Annibale Romei note trois conséquences principales de la déviance sexuelle de la femme mariée. D'abord, l'adultère de la femme souille l'honneur de l'époux. Dans un deuxième temps, l'infidélité tache et détruit l'honneur de l'épouse. Finalement, la relation sexuelle extraconjugale risque d'engendrer une grossesse, ce qui aura comme conséquence d'introduire les enfants d'un autre homme dans la maisonnée et conséquemment de priver les enfants légitimes d'une part de la richesse qui leur est due[99]. Pensons simplement à *King Lear* (16087 Q et 1623 F) qui présente un fils illégitime désireux de s'approprier les biens de son frère :

> «Well then,
> Legitimate Edgar, I must have your land.
> Our father's love is to the bastard Edmond

---

woman's social value might be damaged or destroyed was undoubtedly through the idiom of sexual insult. » Dans la même veine d'idées, Dabhoiwala démontre avec conviction que les transgressions sexuelles des femmes ne provoquent pas nécessairement le déshonneur de celles-ci ou de leur famille, mais que le statut et la position qu'occupe l'amant dans la société vont influencer, positivement ou négativement, la perception de l'adultère. Elle concède cependant que, pour la majorité des femmes, la chasteté est considérée comme un prérequis pour la possession de l'honneur. Voir Garthine Walker, « Expanding the Boundaries of Female Honour in Early Modern England », *Transactions of the Royal Historical Society*, 06, (1996), p. 244; Dabhoiwala, « The Construction of Honour », p. 207-208.

[98] « a taking of honour away » ; « Deflowre », Henry Cockeram, *The English Dictionarie or An Interpreter of Hard English Words*, 2[e] édition, Londres, Issac Jaggard, (1626), [en ligne], http://eebo.chadwick.com.

[99] Barber, *The Theme of Honour's Tongue*, p. 47.

As to th' legitimate.[100] »

Afin de comprendre l'influence qu'avait le déshonneur de l'épouse sur l'homme, il importe de souligner le rôle de l'homme au sein du foyer. Théoriquement, l'homme était le maître de la maison et de la famille. Son honneur dépendait en partie de sa capacité à gérer et à contrôler les actions des gens habitant sous son toit, qu'il s'agisse de son épouse, de ses enfants ou encore de ses serviteurs[101]. Le devoir de l'homme marié était donc de s'assurer de la respectabilité des gestes posés par ses dépendants. Conséquemment, l'adultère féminin compromettait indubitablement l'honneur de l'époux. Foyster explique en ce sens que la souillure volontaire de l'union matrimoniale par la femme « [d]estroyed all claims that her husband had to household authority, questioned the legitimacy of his heirs, and affected his credit and standing in the wider community. There could be no more powerful way to wreck male honour.[102] »

Qui plus est, dans la culture anglaise moderne, l'adultère était considéré comme un témoignage de l'incapacité de l'homme à satisfaire sexuellement son épouse. Ainsi, la croyance voulait que l'homme fût lui-même responsable de son cocufiage. Les transgressions de l'épouse étaient donc perçues comme des indices de lacunes importantes chez l'homme. Conséquemment, le fait d'être cocufié était perçu comme l'humiliation la plus sévère à laquelle un homme marié pouvait être assujetti[103].

---

[100] Shakespeare, *King Lear*, (1608Q), (ii, 15-18), (1623F), (I, ii, 15-18).

[101] Foyster, *Manhood in Early Modern England*, p. 39, 65.

[102] Elizabeth Foyster, *Manhood in Early Modern England: Honour, Sex and Mariage,* Londres, Longman, 1999, p. 66 (voir aussi p. 39, 65, 72-94). Pour plus d'informations sur le devoir et sur les tentatives masculines de contrôler son épouse voir : Elizabeth Foyster, « Male Honour, Social Control and Wife Beating in Late Stuart England », *Transaction of the Royal Historical Society*, 6, (1996), p. 215-224.

[103] Foyster, *Manhood in Early Modern England*, p. 66-67.

En outre, l'adultère féminin se traduisait aussi en conséquence tangible pour l'époux qui, dès que l'indiscrétion de son épouse était rendue publique, devenait la cible de la dérision de ses voisins. Ridiculisé par une multitude de moyens, tels que le charivari ou les moqueries diverses telles que l'apposition de cornes sur le domicile (symbole phallique du manque de virilité de l'époux), l'homme chute radicalement dans l'opinion publique et, conséquemment, perd toute prétention à l'honneur[104]. La conséquence des rites populaires de régulation sociale, le « rough music » ou le charivari anglais, sur le « cocu résigné ou *mari complaisant* », pour reprendre la terminologie thompsonnienne, était de rendre son humiliation publique. Il s'agissait d'une mise à découvert du déshonneur de l'homme, de la « publicité complète donnée à l'opprobre », qui « laisse sur sa victime une marque durable.[105] »

Il est possible d'envisager l'importance accordée à la virginité de la jeune femme dans la même optique. En raison de son rôle dans le foyer familial, le père (et, par extension, ses fils) était le gardien de la pureté sexuelle de sa fille. Comme ce l'était pour l'épouse, les indiscrétions de la jeune fille à marier souillent non seulement son honneur propre, mais, en attestant aussi d'un certain manque de contrôle du chef de famille, assènent un coup dur à l'honneur de l'homme. De plus, les actions du passé sont considérées comme un signe prophétique des actions futures. L'homme qui accueille, par le mariage, une femme souillée se fait donc

---

[104] Elizabeth A. Foyster, *The Concept of Male Honour in Seventeenth Century England,* Thèse Ph.D., Department of History, University of Durham, 1996, p. 141-154; Foyster, *Manhood in Early Modern England*, p. 107.

[105] E. P. Thompson, « ''Rough Music'' » : Le Charivari anglais », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 27, 02, (1972), p. 290, 294. Voir aussi E.P. Thompson, « Rough Music Reconsidered », *Folkore*, 103, 01, (1992) p. 8-9 ou Thompson soutient « But rough muisic is a public naming of what has been named before only in private. [...] The victim must go out into the community the next morning, knowing that in the eyes of very neighbour and every child he or she is seen as a person disgraced. » et que « rough music was expressive of the most absolute community hostility, and its intention was to ostracise or drive out an offender ». Il s'agissait d'un « total publicity of disgrace ».

l'accessoire de son cocufiage. Aussi, lorsqu'une femme entre dans le mariage avec des lacunes en matière de chasteté, l'époux est incapable de la considérer comme sa propriété exclusive. Dès lors, une déviance de la part de la femme ou de la jeune fille au code de comportement imposé par l'honneur menace ses perspectives de mariage[106].

C'est ainsi que la chasteté féminine occupait une place centrale dans la construction de l'honneur masculin. Tout affront à cet honneur, réel ou imaginaire, physique ou verbal, volontaire ou subi, se devait d'être rejeté avec fermeté. Pour ce faire, les dramaturges se tournaient fréquemment vers le duel qui apparaissait dans les pièces comme un moyen de laver et venger l'offense. Les souillures à l'honneur féminin peuvent être groupées en trois grandes catégories : 1 – le viol, où le déshonneur et la souillure sont involontaires et forcés ; 2 – l'adultère, où la femme se fait elle-même l'accessoire de son déshonneur ; 3 – les propos et insultes qui menacent ou mettent en doute l'intégrité sexuelle de la femme.

3.3.2.1 Viol

Le viol de l'épouse ou de la fille n'est pas un phénomène qui survient particulièrement souvent au sein du corpus étudié, bien qu'il soit présent dans la dramaturgie de l'époque[107]. Nous avançons l'hypothèse que cela s'explique par le fait que la gravité de l'offense demandait, selon les dramaturges, une réponse beaucoup plus radicale que le duel, qui avait comme répercussion de propager le déshonneur subi par la femme en le rendant public. Cette piste de réflexion découle des travaux que fait Nassiet du déshonneur subi par une personne, mais qui n'a pas encore pris les proportions de « bruit public ». Les recherches de ce dernier démontrent qu'il ne

[106] Foyster, *The Concept of Male Honour*, p. 74.

[107] Shakespeare, *Titus Andronicus*, (1592), (II, iv).

faisait aucun doute qu' « [u]n mari vengeait aussi le viol de son épouse, mais si celui-ci était resté secret, il fallait éviter de le faire connaître et la vengeance ne pouvait être publique, ce qui cette fois justifiait le recours à l'assassinat en trahison.[108] » Comme nous le démontrons dans le chapitre suivant, l'assassinat en trahison n'était pas particulièrement bien perçu par la population anglaise et elle appartient au groupe plus sombre des vengeances à l'italienne, qui sont surtout l'objet de réflexion des dramaturges dans le contexte des *revenge tragedies.*

Ceci dit, la conséquence du viol sur l'honneur, tant de la femme que de l'homme, ne laisse aucun doute dans la dramaturgie. La pièce de Davenant, *The Cruel Brother* (1629), présente notamment la constupration de Corsa par le Duc. Comme le raconte la jeune victime :

> « [...] he,
> That came not to consider but to act,
> O'er-ruled my hands with his, and then made shipwreck
> Of mine honour.[109] »

Souillure subite de la chasteté, l'attenta à la pudeur signe le naufrage de l'honneur personnel de la victime. Ce n'est pas seulement l'honneur de la femme qui est entaché par l'assaut contre sa virginité, mais aussi celui de l'époux. Après avoir entendu le récit du viol de la bouche de sa sœur, Foreste prend la décision de la tuer afin d'éviter que le déshonneur ne contamine son époux Lucio. Le crime, selon le frère, n'est pas uniquement commis contre sa sœur, mais contre l'époux de celle-ci.

> « Can you
> Survive a wrong so eminent: a wrong
> Commited 'gainst your husband, and my patron?[110] »

---

[108] Nassiet, *La violence*, p. 134.

[109] Davenant, *The Cruel Brother,* (1629), (IV, i, 169-172).

Devant la réticence de sa sœur de payer de sa vie pour sauver l'honneur de Lucio, Foreste multiplie les arguments :

> « Could you endure to see your Lord, defil'd.
> Polluted as you are? That kind patron
> To all our family; whose constant love
> Is warranted by time, that best can be judge
> Of constancy.[111] »

Ultimement, Foreste réussit à convaincre Corsa qu'elle doit mourir afin d'éviter la disgrâce de Lucio. Corsa se fait alors « His humble sacrifice », ce qui, jusqu'à un certain point, protège l'honneur de l'époux et confirme l'affirmation de Kiernan voulant que toute femme honorable préférerait la mort au déshonneur de vivre souillée[112].

Le cas de *The Cruel Brother* contient une problématique additionnelle du fait que le violeur est de sang royal. Si Foreste est prêt à se faire « an executioner / To him, who was thy cruel ravisher », Lucio, l'époux, est déchiré entre les devoirs contradictoires que lui imposent l'honneur : venger la chasteté violée de sa femme ou faire preuve de loyauté envers le duc[113]. Lucio est éventuellement soustrait à l'obligation de choisir, quand, dans une manifestation de la vengeance divine, le duc

---

[110] Davenant, *The Cruel Brother,* (1629), (V, i, 43-45). Si la femme cherche à éviter de porter une part du blâme « it was rape i'th' Duke, / And no adultery in me », Foreste fait abstraction de la distinction « A crew of midwives [...] / Might warrant the distinction good », (V, i, 47-48 ; 51-52).

[111] Davenant, *The Cruel Brother,* (1629), (V, i, 92-96).

[112] Kiernan, *The Duel in European History*, p. 156.

[113] Bien que la justice considère que l'homicide de l'adultère est une *felony*, Green se réfère à Spelman, un commentateur de l'époque (*c.* 1530), qui considérait le meurtre de l'homme ayant couché avec l'épouse d'autrui comme justifiable : « Fitzherbert presented an indictment to the effect that one Parker found a man lying between his wife's legs committing adultery and he killed the man, and all justices held this to be felony, but I (Spelman, the reporter) put (the case) where a man wants to ravish my wife against her will and I kill him, it seems that I am able to do this in defense of my wife, as in the case where he wants to kill her. », *Spelmans Reports*, cité dans Thomas A. Green, « The Jury and the English Law of Homicide, 1200-1600 », *The Michigan Law Review*, 74, 03, (1976), p. 436.

est pris dans le piège qu'il avait lui-même tendu à Foreste. Faute de présenter un viol vengé par l'entremise du duel, le présent extrait démontre tout de même l'impact que le geste pouvait avoir sur l'honneur de l'homme et de la femme.

Des propos similaires sont tenus par les personnages de Philip Massinger qui présente le viol de Théocrine par Montrevile, personnage qui était censé la protéger des sentiments incestueux de son père Malefort Sr. Le viol est perçu par la principale intéressée comme un vol : « he rob'd me of / Mine honour »[114]. Le déshonneur et la violence du viol mènent Théocrine à sa mort. Cette pièce laisse pressentir que Malefort Sr était prêt à défendre l'honneur souillé de sa fille par l'entremise d'une altercation violente, mais, ultimement, toute réplique de la part du père est freinée par l'apparition de soldats sur la scène et par l'exaction de la vengeance divine; vengeance dans laquelle Malefort Sr meurt foudroyé pour ses crimes antérieurs[115].

3.3.2.2 Adultère

Lorsqu'il est question de l'adultère, contrairement au viol, les dramaturges n'hésitent pas à présenter des personnages qui ont recours au combat singulier afin de sauver leur honneur et de punir le libertin qui a pollué les liens du mariage. Même si, dans certaines pièces, l'adultère demeure parfois un geste qui n'est guère consommé, les dramaturges présentent l'homme prêt à risquer sa vie au combat avec beaucoup de sympathie.

Il ne fait aucun doute que Lelio, dans la pièce anonyme *A Knack to Know an Honest Man*, (1594), est justifié dans la défense de son honneur et celui de sa femme contre Sempronio qui a tenté de séduire son épouse. Dans ce texte dramaturgique, le

---

[114] Massinger, *The Unnatural Combat*, (1624), (V, ii, 187-188).

[115] Massinger, *The Unnatural Combat*, (1624), (V, ii, 306).

fait d'être cocufié est considéré comme une « mortal injurie ». Même si l'adultère n'est point consommé, la tentative suffit à entacher l'honneur :

> « And could thy impious heart so lewdly thinke,
> Dishonor to defile my wedding bed,
> Had Venus no other strumpet to content
> Sempronio's mind, but thou must choose my wife.[116] »

Lorsque le combat s'ensuit et que Sempronio reçoit une blessure en apparence mortelle, Lelio est poursuivi par le duc de Venise pour meurtre. Son châtiment, pour la défense de son honneur et de celui de son épouse, est la confiscation de ses biens et de ses terres et la peine capitale. De surcroît, un avertissement est lancé contre toute personne qui serait tentée de venir à l'aide de Lelio : tous ceux qui désobéiraient à la volonté ducale subiraient le même sort que le duelliste.

C'est en contrastant cette répression de la part de l'autorité à l'opinion exprimée par les personnages à l'égard de Lelio qu'il est possible de démontrer l'honneur de ses actions. Sempronio lui-même, qui a subi les morsures de la lame de Lelio, le décrit comme un homme méritant la vie « for vertue lives in him »[117]. Plus importante encore est l'attitude du père d'Annetta, l'épouse de Lelio, envers son gendre. Dans les paroles de Brisheo, les actes de Lelio, le duel et le « meurtre » de Sempronio, sont décrits comme des gestes de « true nobility ». Il va conséquemment lui venir en aide en dépit de la menace de représailles royales. Brisheo est prêt à aider Lelio parce que ce dernier a risqué sa vie pour défendre l'honneur de sa fille : « Next, to defend my daughter from defame, / He ventured life »[118]. La pièce dans son ensemble justifie et excuse la défense de l'honneur par l'entremise du duel en appelant le prince à

---

[116] Anonyme, *A Knack to Know an Honest Man*, (1594), (sc. i, 28-32).

[117] Anonyme, *A Knack to Know an Honest Man*, (1594), (sc. xvii, 1661).

[118] Anonyme, *A Knack to Know an Honest Man*, (1594), (sc. iv, 284), (sc. v, 579-580).

« moderate the Lawes » et en absolvant les personnages condamnés dans leur défense de l'honneur[119].

Dans sa pièce *The Just Italian* (1629), le dramaturge William Davenant présente lui aussi la nécessité de défendre l'honneur souillé par l'adultère. Se voyant cocufié par le jeune Florentin Sciolto, Altamont fait preuve d'un excès de patience et prouve ultimement qu'il est un homme honorable lorsqu'il l'affronte en duel[120]. Massinger présente une situation similaire dans sa pièce *The Fatal Dowry*, où le duel est perçu approbativement alors que Charalois venge l'adultère contre le coupable Novall Jr, une action finalement pardonnée par le système judiciaire qui considère justifiées les actions de l'époux[121].

Dans la pièce *The Honest Man's Fortune* (1613) de Field et Fletcher, la nécessité de défendre l'honneur d'une sœur ou d'une femme envers qui nous avons du respect est mise en évidence. Le duc d'Orléans, un homme orgueilleux, est jaloux du fait que Montague ait courtisé son épouse avant qu'ils ne soient unis par les liens du mariage. Il tente donc de se venger en accusant celle-ci d'adultère. Conformément à la culture de l'époque, Amien rejette toute accusation faisant de sa sœur une femme infidèle et s'apprête à affronter le duc en duel. Armée de bonnes intentions et ne souhaitant surtout pas voir son frère risquer sa vie pour son compte, la duchesse confirme l'accusation portée contre elle. Face à l'aveu de sa sœur, Amien fait volte-face et défie le prétendu amant, Montague, en combat singulier. Amien accuse donc Montague d'avoir fait de sa sœur une prostituée. Conscient de son innocence et de celle de la duchesse, Montague rétorque à toutes les accusations : « You lye, and shall

---

[119] Anonyme, *A Knack to Know an Honest Man*, (1594), (sc. xvii, 1524).

[120] Davenant, *The Just Italian*, (1629), (IV, i, 338-341).

[121] Massinger, *The Fatal Dowry*, (1619), (IV, ii 94-103), (V, iii, 325).

lie lower if you dare abuse her honour.[122] » Devant la menace de voir éclater un second duel, la duchesse avoue qu'elle ne fut jamais infidèle et qu'elle avait menti afin d'épargner la vie de son frère. C'est à ce moment qu'Amien, par un bref discours, illustre toute l'importance de sauvegarder l'honneur familial, qui peut être entaché par de telles accusations et la primauté de l'honneur sur la vie :

> « I had rather be expos'd
> To danger, than dishonour, th'ast betray'd
> The reputation of my familie
> More basely by the falsness of that word,
> That if thou hadst delivered me asleep
> Into the hand of the enemies.[123] »

La réaction de ces deux personnages honorables, prêts à risquer leur vie dans la défense de l'honneur familial ou simplement de l'honneur d'une dame respectée, cerne bien l'importance accordée par les dramaturges à la chasteté féminine et au rôle que joue le duel afin d'effacer tout doute concernant les mœurs sexuelles d'une femme.

Dans les pièces dont le récit se déroule dans un passé plus ou moins éloigné, à savoir le Moyen Âge, le duel est aussi employé dans des cas d'adultère afin de déterminer la culpabilité de la femme. Si l'idée que son amante Angelica lui fut infidèle entraîne dans un premier temps Orlando à sombrer dans la folie, dès qu'il est conscient que la pureté d'Angelica demeure insouillée, il défend son honneur et son innocence dans un combat judiciaire contre trois des douze pairs de France : Olivier, Turpin et Oger[124]. La pièce de Machin et Markham, *The Dumb Knight* (1607), présente une situation similaire où l'honneur d'une dame est défendu par l'entremise

---

[122] Field, Fletcher, *The Honest Man's Fortune*, (1613), (I, i, 601).

[123] Field, Fletcher, *The Honest Man's Fortune*, (1613), (I, i, 606-611).

[124] Greene, *Orlando Furioso*, (1591), (V, ii, 1291-1401).

d'un duel judiciaire. Manipulé par les insinuations mensongères du duc d'Épire, le roi s'imagine des offenses et accuse la reine d'adultère. Celle-ci demande alors au roi de lui accorder l'occasion de prouver son innocence par l'entremise d'un combat ordalique :

> « That in the case of slander, where proof
> Proceeds as much from envy as from truth,
> We are allow'd our champions to defend
> Our innocence with a well ordered sword.[125] »

Le roi acquiesce à la requête de son épouse et le duel judiciaire permet de démontrer l'innocence de l'accusé qui est acquitté. L'honneur de la dame, et concomitamment celle du roi qui n'est pas cocu, est encore une fois sauvegardé par l'entremise du combat singulier.

3.3.2.3 Propos et insultes à caractère sexuel

Nous avons démontré que, pour les dramaturges, l'adultère ou la suspicion d'adultère étaient perçus comme une attaque sur l'honneur qui justifiait le recours aux armes. L'examen de la dramaturgie démontre que la sensibilité des personnages sur les questions d'honneur féminin était aiguisée au point tel que l'adultère n'avait pas besoin d'être tenté pour que l'épée sorte du fourreau. Les insultes et les avancées à caractère charnel qui mettaient en doute l'intégrité sexuelle d'une dame suffisaient à déclencher une rafale de coups.

Les avancées à caractère sexuel sont violemment rejetées par les hommes, pères, frères et époux, dans les pièces analysées puisque, si elles demeurent incontestées, elles remettent en doute l'honneur de l'homme. Par son inaction, l'homme témoigne publiquement qu'il serait près à jouer le Pandare et à prostituer sa

---

[125] Machin, Markham, *The Dumb Knight*, (1607), (V, ii, 44-47).

fille ou son épouse. L'exemple le plus notable est présent dans la pièce d'histoire folklorique de Munday *The Downfall of Robert Earl of Huntington* (1598). Dans ce texte dramaturgique, John, le prince d'Angleterre, propose de faire de Mathilda/Marian sa concubine dans un exposé allégorique se référant à l'histoire d'Endymion qui est vulgarisé ainsi par le père de Mathilda, le vieux Fitzwater : « By this construction, she should be the moon, / And you would be the man within the moon.[126] » Offensé par les propos du prince, le vieillard l'invite à croiser le fer : « John, I defy thee, by my honour's hope / I will not bear this base indignity![127] » Lorsque le combat de Fiztwater et du prince est interrompu grâce à l'intervention de la reine mère, de Chester et de Salisbury, les personnages demandent au père d'expliquer ses actions qui frôlent le régicide. C'est à ce moment que Fitzwater démontre toute la puissance du devoir de défendre l'honneur de sa fille :

> « Chester, the devil tempted old Fitzwater
> To be a pandar to his only daughter;
> And my great heart, impatient, forc'd my hand,
> In my true honour's right to challenge him.[128] »

Dans cette pièce de Munday, le duel n'est pas uniquement présenté comme une obligation engendrée par l'honneur lésé d'une femme, mais aussi comme un droit que le père invoque pour châtier le prince débauché.

Il est possible d'observer une situation similaire dans la pièce *The Valiant Scot* (1625), composée par J. W. Dans cette pièce, la querelle menant au duel est déclenchée par des propos à connotation sexuelle à l'égard de la belle Peggie,

---

[126] Munday, *The Downfall of Robert Earl of Huntington*, (1598), (III, i, 192-193).

[127] Il est intéressant de remarquer ici que c'est non seulement l'audace de Fitzwater qui défie le régent du royaume, mais aussi le changement dans l'attitude de ce dernier qui passe du « you » poli et courtois au « thee » qui se veut une marque d'irrévérence signifiant que le personnage interpellé est son inférieur social. Munday, *The Downfall of Robert Earl of Huntington*, (1598), (III, i, 198-199).

[128] Munday, *The Downfall of Robert Earl of Huntington*, (1598), (III, i, 234-238).

l'amante de Wallace, par Young Selby. Ce dernier, alors que Peggie court rejoindre Wallace, s'écrie : « Unhand that beauteous prize, proud slave, 'tis mine.[129] » En revendiquant ainsi l'amante de Wallace pour lui-même, Selby ne laisse aucun choix au héros écossais autre que de répliquer par l'entremise d'un défi. Une joute verbale s'ensuit où Peggie est entre autres décrite comme « your whore ». Le combat tourne à l'avantage du jeune Anglais, mais celui-ci subit une blessure fatale lorsque, dans un rare élan d'honorabilité, il redonne l'épée à son adversaire. Wallace, par sa victoire, remplit ainsi l'obligation qu'il a envers son amante, un devoir qui est clairement explicité quelques vers plus tôt : « I'll die, / or in thy heart-blood wash this infamy.[130] »

Dans la pièce collaborative de Dekker et Middleton, c'est aussi la nécessité de défendre l'intégrité de sa réputation sexuelle qui pousse Moll à combattre Laxton en duel. En raison de son trasvestisme, Moll était régulièrement pris pour une fille de joie. Dans une scène humoristique, Laxton fixe un rendez-vous à la « roaring girl », la méprenant pour une prostituée. À sa grande surprise, lorsqu'il arrive sur les lieux fixés pour la rencontre, il est confronté à une Moll armée et prête pour un affrontement. Le duel dans cette pièce a une fonction profondément didactique, cherchant à réformer ces hommes qui n'ont point de respect pour le genre féminin.

> « Laxton : Draw upon a woman? Why, what dost mean, Moll?
> Moll : To teach thy base thoughts manners. Thou'rt one of those
> That thinks each woman thy fond flexible whore,
> If she but cast a liberal eye upon thee,
> Turn back her head, she's thine[131]. »

---

[129] J. W., *The Valiant Scot*, (1625), (I, ii, 40).

[130] J. W., *The Valiant Scot,* (1625), (I, ii, 92-93).

[131] Middleton, Dekker, *The Roaring Girl,* (1611), (sc. v, 66-70). Pour cette pièce, voir notamment le chapitre de Jennifer Low, « When Women Fight », dans Low, *Manhood and the Duel*, p. 135-168.

Dans cette pièce où l'héroïne est particulièrement masculine, le duel permet de confirmer l'honnêteté sexuelle de la femme et de répudier tout doute que des propos déplacés auraient pu engendrer quant aux mœurs de Moll.

La pièce de Middleton et Rowely, *A Fair Quarrel*, avec son héros scrupuleux refusant de combattre pour une cause dont il n'est pas convaincu de la justesse, ne s'éloigne cependant pas de la norme lorsqu'il présente la conséquence qu'une remise en question de la chasteté féminine peut avoir sur l'honneur d'un homme et de sa famille. Dans la fièvre d'une querelle, le colonel appelle le jeune Ager « son of a whore »[132]. Devant une telle insulte, le capitaine réplique avec véhémence et les deux antagonistes quittent la scène avec la promesse d'une rencontre imminente. Dans une courte réflexion, Ager nous révèle tout l'impact que cette insulte particulière pouvait avoir sur la réputation et sur l'honneur d'un homme et de sa famille. Se faire traiter de fils de pute était, selon lui, « The foulest stain that ever a man's fame blemished »[133]. Plus concrètement :

> « The son of a whore?
> There is not such another murd'ring piece
> In all the stock of calumny: it kills
> At one report two reputations,
> A mother's and a son's.[134] »

Ainsi, ce n'est pas seulement l'honneur de la mère que l'insulte met en jeu. Bien que, en accusant la mère de se prostituer, la réputation de chasteté de celle-ci soit grandement ébranlée, c'est surtout la légitimité de la naissance d'Ager qui est remise en question. Si l'insulte n'est pas dénoncée hors de tout doute et si la réputation de la mère est entachée, le capitaine perd lui aussi toute revendication à l'honneur,

---

[132] Middleton, *A Fair Quarrel*, (1616), (I, i, 346, 365).

[133] Middleton, *A Fair Quarrel*, (1616), (II, i, 69).

[134] Middleton, *A Fair Quarrel*, (1616), (II, i, 0-5).

sombrant dans la bâtardise. Les vers subséquents démontrent aussi que le père, heureusement défunt donc ne se voyant pas assujetti à une telle humiliation, est lésé par les errances de son épouse[135]. Bien que le duel ne se déroule pas sur cette cause, puisque la dame en question cherche à épargner la vie de son fils et confesse l'adultère fictif, ce qui pousse la capitaine à ravaler son orgueil et à ne pas combattre pour une cause juste, la volonté immédiate de combattre démontre l'effet néfaste qu'une insulte du genre pouvait avoir et la réplique attendue par les spectateurs.

Un dernier exemple parmi tant d'autres permettant de voir l'importance accordée à la nécessité de préserver l'honneur féminin, tant contre les infractions réelles telles que le viol ou l'adultère que contre tout propos ou insulte à caractère sexuel, est présente dans la comédie shakespearienne *Much Ado About Nothing* (1598). Benedict est considéré comme un personnage honorable et sage dans sa gestion du conflit. En raison de ses convictions religieuses, il évite les duels :

> « and in the managing
> of quarrels you may say he is wise, for either he avoids
> them with great discretion or undertakes them with a
> most Christian like fear.[136] »

En dépit de ceci, lorsque son amante lui apprend que sa cousine Hero « is wronged, she is slandered, she is undone » et qu'elle insiste pour qu'il protège son honneur contre l'auteur du déshonneur, Claudio, Benedict met de côté ses scrupules chrétiens. La menace de duel entraîne Claudio à témoigner de l'innocence de Hero et le combat n'a pas lieu. Les insultes à caractère sexuel suffisent dans cette pièce pour que Benedict délaisse ses considérations morales ainsi que son amitié et promette à Beatrice :

---

[135] Middleton, *A Fair Quarrel*, (1616), (II, i, 186-199).

[136] Shakespeare, *Much Ado About Nothing*, (1598), (III, i, 181-183).

> « Enough, I am engaged, I will challenge him. [...] By this hand Claudio shall render me a dear account. As you hear of me, so think of me. Go comfort your cousin.[137] »

Bien que les dramaturges présentent la sauvegarde de l'honneur féminin contre toute insinuation d'adultère et contre toute insulte qui fait peser le soupçon d'une moralité sexuelle questionnable, ce qui menace aussi l'honneur personnel de l'homme, ils exposent néanmoins une situation où l'homme n'est pas justifié dans son recours au combat, soit une jalousie paranoïaque qui mène à l'imagination de l'adultère. Les époux, jaloux et anxieux dans leur amour, ne sont pas célébrés pour leur défense de l'honneur, mais plutôt ridiculisés pour leur humeur.

Une telle critique est notamment présente dans la pièce de George Chapman *All Fools* (1604). Cornelio, qui est un jeune « start-up Gentleman », c'est-à-dire un parvenu, est excessivement jaloux et se croit cocufié. Durant le troisième acte de la pièce, il défie le supposé amant de sa femme, Dariotto, qui au grand plaisir des spectateurs, s'amuse à confirmer les suspicions de l'époux jaloux :

> « Tush; 'tis more honour still to make a knight
> Than 'tis to be a knight; to make a cuck-old
> Than 'tis to be a cuckold[138]. »

Contrairement aux autres pièces dans lesquelles le duelliste est célébré pour sa défense de la chasteté féminine, Chapman ridiculise plutôt Cornelio, qui manque de confiance dans sa virilité et dans la loyauté de sa femme.

3.3.3 Poltrons, couards et matamores

Nous avons jusqu'à présent démontré que dans l'ensemble des représentations

---

[137] Shakespeare, *Much Ado About Nothing*, (1598), (IV, i, 330-333).

[138] Chapman, *All Fools*, (1604), (III, i, 523-526).

que font les dramaturges du duel, l'affrontement transparaît comme un moyen de défendre l'honneur lésé, qu'il soit personnel ou collectif. Nous allons maintenant nous tourner vers le duel en tant que preuve de l'honorabilité d'une personne. Un tel duel n'est jamais plus évident que dans le cas du matamore et du couard. Ces personnages, en dépit de leurs prétentions à l'honneur, voient leur vraie nature mise à jour lorsqu'ils sont confrontés au duel ou à des situations où le duel serait la réponse honorable. Ces situations démasquant le matamore et le couard, le *miles gloriosus*, révèlent que ces personnages ne possèdent point les qualités dites estimables qui sont à la base même de l'honneur, à savoir principalement le courage. Ainsi, le duel, en mettant en évidence ces lacunes de personnages poltrons, est une épreuve permettant de distinguer les personnages véritablement honorables des faux semblants[139].

Soulignons de prime abord que les personnages souffrant de poltronnerie sont parmi les figures les plus dominantes de la dramaturgie anglaise moderne. Le corpus examiné regorge de personnages vantards et peureux[140]. Nous proposons donc

---

[139] Soulignons, avant d'entrer trop profondément dans la matière, que l'inverse est aussi vrai. Il arrive occasionnellement que des personnages humbles et d'origine obscure révèlent leur vraie nature par l'entremise du duel et par les exploits martiaux qui les présentent à la société comme des hommes d'honneur. Dans la pièce de John Suckling, *The Goblins* (1638), le duel et l'honneur prouvé par l'entremise du combat permettent de lever le voile sur l'origine obscure d'Orsabrin et de révéler qu'il est en réalité un prince de Francelia. Des exemples similaires sont aussi présents dans la comédie française, notamment dans la pièce de Corneille *Don Sanche d'Aragon* (1648).

[140] Voir entre autres : Shakespeare, *Twelfth Night* (Sir Andrew) ; *Henry IV Pt I* (Falstaff-Oldcastle) ; *Romeo and Juliet* (Peter) – Anonyme, *Swetnam the Woman Hater* (Swetnam) ; *The Honest Lawyer* (Bromely, Nice) – Field, *Amends for the Ladies* (Feesimple, Seldom) – Randolph, *The Jealous Lovers* (Baillo) – Jonson, *Every Man in His Humour* (Bobadilla) ; *Epicene* (La Foole, Daw) ; *The Magnetic Lady* (Interest, Rut, Bias) ; *Bartholomew Fair* (Little Wit) – Shirley, *The Contention for Riches and Honour* (Courtier) ; *The Example* (Vayne-Man) – Brome, *The Court Beggar* (Dainty, Cit-Wit) – Fletcher, [coll. Massinger], *Custom of the Country* (Capt. Leopold) ; [coll. Massinger], *The Elder Brother* (Egremont, Coursy) ; [coll. Massinger, Field], *The Honest Man's Fortune* (Longueville, La Poope, La Verdine) ; [coll. Beaumont], *A King no King* (Bessus) – Massinger, *The Fatal Dowry* (Novall Jr) – Davenant, *The Siege* (Lizaro, Ariotto) ; *The Just Italian* (Niente) ; *News from Plymouth* (Bumble) – Webster, *A Cure for a Cuckold* (Lionel, Eustace, Raymond, Grover) – Middelton, *The Witch* (Arbezane) – Mead, *The Combat of Love and Friendship* (Lamprius).

d'examiner quelques-unes des figures les plus marquantes : le soldat matamore, le *courtier*-galant et le roturier fréquemment ridiculisé pour ses lacunes en matière d'honneur. Il ressort de cette analyse que le courage était l'une des composantes clefs, l'une des qualités fondamentales, de l'honneur masculin, du moins en ce qui concerne les personnages dramaturgiques.

3.3.3.1 Le soldat matamore[141]

Le militaire, en raison de sa profession des armes qui le conduit sur les champs de bataille et qui l'amène à assurer la sécurité et la gloire du royaume, éprouve une pression accrue de faire preuve d'honneur. Jouanna explique, dans son article sur l'honneur, en s'appuyant sur les écrits de David Rivault de Fleurance, que l'honneur est de bien accomplir son travail et que, dans le cas du personnage militaire, « l'honneur du soldat est de valeureusement combattre »[142]. Poussés par les attentes de la société à leur égard, beaucoup de militaires sur la scène londonienne tiennent des propos conformes à l'idéal du soldat, brave et imperturbable face au danger et à l'adversité, afin de cacher des lacunes en matière de qualités nobiliaires. Ces personnages matamores, ces « faux brave[s] », profèrent une surenchère de prouesses afin de cacher leur nature couarde[143].

Cette pratique de ridiculiser un personnage exerçant la profession des armes, tels le soldat, le capitaine ou le chevalier, afin de démontrer des lacunes en matière d'honneur était très répandue. Le grand barde anglais de Stratford le fait de façon

---

[141] Il est possible de trouver des équivalents français au matamore de la littérature dramatique anglaise, notamment dans *Le véritable-capitaine matamore* (1640) de Mareschal, *Le pédant joué* (1654) de Bergerac et *l'Illusion comique* (1635) de Corneille.

[142] Jouanna, « Recherche sur la notion d'honneur », p. 603.

[143] Josette Rey-Debove, Alain Rey (dir.), « Matamore », *Le Nouveau Petit Robert,* Paris, Dictionnaires Le Robert, 1995, p. 1365.

exemplaire dans sa comédie du tournant du XVII[e] siècle, *Twelfth Night* (1601). Sir Andrew Aguecheek, ce personnage clownesque, est brave lorsque le danger est distant. Blessé dans son orgueil, voyant Olivia plus éprise du jeune serviteur du duc Cesario/Viola qu'envers sa personne, il prépare un combat pour discréditer le jeune homme[144]. En tant que soldat, il refuse tout pourparler « it must be with valour, for policy I hate » et envoie un défi à Cesario/Viola. Le « brave » perd cependant tout son courage lorsqu'il apprend, manipulé par Sir Toby, que son opposant n'est point un jeune homme sans expérience à la rapière, mais bien « a very devil », « a virago », en somme, un duelliste d'exception[145]. À la lumière de ces nouvelles informations, Sir Andrew cherche à éviter le combat à tout prix :

> « Plague on't, and I thought he had been valiant and so cunning in fence I'd have seen him damned ere I'd have challenged him. Let him let the matter slip and I'll give him my horse, grey Capulet[146]. »

En revenant sur sa promesse de se venger de son rival amoureux, qui n'est en réalité qu'une jeune fille travestie, Sir Andrew démontre toute sa poltronnerie et lève le masque de faux courage qu'il arborait jusqu'à ce point. Dans cette pièce, Ira Clark considère que le combat singulier démontre l'échec de Sir Andrew « to meet the standards of gentlemen by acting the coward.[147] »

Il serait facile de voir dans cette pièce une ridiculisation du duel et une parodie du combat d'honneur. Or, la réalité est tout autre. Si le personnage de Sir Andrew est ridiculisé pour son incapacité à agir en tant qu'homme d'honneur, les vrais *gentlemen*

---

[144] Shakespeare, *Twelfth Night*, (1601), (III, i, 29-30).

[145] Shakespeare, *Twelfth Night*, (1601), (III, iv, 266-271).

[146] Shakespeare, *Twelfth Night*, (1601), (III, iv, 275-278).

[147] Clark, « Writing and Duelling in the English Renaissance », p. 293.

n'hésitent pas à dégainer l'épée lorsqu'ils y sont appelés. L'accentuation du personnage couard par Shakespeare sert à illustrer plus efficacement l'écart entre le comportement d'une personne honorable et celui de l'individu qui, par faiblesse de caractère, n'arrive pas à atteindre ce seuil. Ainsi, il est possible de voir dans le personnage d'Antonio un homme honorable qui, par solidarité et amitié, est prêt à risquer sa vie lorsqu'il intervient dans le conflit entre Andrew et Cesario/Viola, méprenant celle-ci pour son frère jumeau Sebastian.

> « Put up your sword. If this young gentleman
> Have done offence, I take the fault on me.
> If you offend him, I for him defy you.[148]»

Il est de même pour Sir Toby qui, ne voulant pas voir de mal arriver à Sir Andrew, accepte le défi à sa place. Sebastian est lui aussi présenté comme un homme de courage qui, sans la moindre hésitation, donne une raclée à Sir Andrew lorsque ce dernier l'accoste.

Certains matamores ont plus d'influence sur la postérité et sur l'immédiat que d'autres. C'est notamment le cas du capitaine Bessus, de la pièce *A King and No King* (1611) de Beaumont et Fletcher, qui laisse une impression si durable sur la reine qu'elle le mentionne dans une lettre au roi Charles I[er], composée à Bridington en février 1642/43. Avant de discuter de son séjour en Hollande qui fut abruptement interrompu par une offensive parlementaire, la reine écrit : « il fault un peu que je fasse le capitaine bassies [sic] et parle de moy mesme ». Selon l'analyse de Toynbee, le personnage de Bessus, « an absurd cowardly braggart, always talking of himself and his own prowess[...] must have made an indelible impression and become a

---

[148] Shakespeare, *Twelfth Night*, (1601), (IV, ii, 302-305).

household word with them »[149].

Le caractère matamore de Bessus ne laisse aucune place au doute. Vantard, le capitaine s'invente des exploits, des faits d'armes et des blessures afin de témoigner de son courage[150]. À un moment, alors qu'il est défié en duel par un *gentleman*, il accepte la rencontre, mais y apporte un amendement :

> « *Bessus*: [...] Tis very well Sir, I doe accept it, but he must awaite an answere this thirteene weekes.
> *Gentleman:* Why Sir, he would be glad to wipe off his staine as soone as he can.
> *Bessus:* Sir upon my credit I am already ingag'd to two hundred and twelve, all which must have their staines wipt off, if that be the word, before him.[151] »

Ce délai de treize semaines s'explique, selon Bessus, par le volume immense d'invitations sur le champ qu'il a reçu depuis son retour dans la cité, et par le fait que son corps meurtri par la guerre lui impose des limitations physiques : « I cannot fight, I must be plaine with you, above three combates a day »[152].

La véritable raison du délai imposé par Bessus est cependant explicite dans cette pièce où les dramaturges révèlent sa nature profondément poltronne. Nulle part n'est-ce plus évident que lorsqu'il est défié par Bacurius pour les torts commis avant son départ à la guerre. Refusant de combattre son opposant, il se laisse malmener jusqu'à ce qu'il avoue la faiblesse de son tempérament :

> « *Bacurius:* When tou wert? confesse thy selfe a coward

---

[149] M.R. Toynbee, « Le Capitaine Bessus », *The Times Literary Supplement*, (14 juillet 1950), p. 43.

[150] Beaumont, Fletcher, *A King and No King*, (1611), (II, i, 72-140).

[151] Beaumont, Fletcher, *A King and No King*, (1611), (III, ii, 51-60).

[152] Beaumont, Fletcher, *A King and No King*, (1611), (III, ii, 63-65).

still, or by this light, Ile beate thee into a spunge.
Bessus: Why I am one.[153] »

Le capitaine, derrière ses discours d'exploits militaires, n'est nul autre qu'un homme faible auquel il manque les qualités nobiliaires, à savoir le courage, nécessaires pour assurer la défense de l'honneur.

Bobadill, de la pièce de Ben Jonson, *Every Man in His Humour* (1608), est un autre personnage matamore particulièrement notoire de la dramaturgie anglaise. Ce personnage vantard, mais ultimement très timide, laisse une impression si mémorable qu'il devient une sorte de synonyme de *matamore* à partir du XVIII[e] siècle. Le *Oxford English Dictionary* définit aujourd'hui *Bobadil* comme « A blustering braggart who pretends to prowess.[154] » En dépit de toutes ses prétentions de courage et d'honneur, le Bobadill de Jonson, confronté à l'adversité, s'avère être un personnage faible et peureux qui se laisse abuser par Downright. Le caractère du matamore, à savoir la vantardise et la couardise, est de surcroît opposé à celui de personnages honorables, tels que Downright, qui font preuve de modestie et de courage.

Les exemples de ce genre peuvent facilement se multiplier. Mise à part la pièce *Every Man in His Humour* (1608), Jonson présente aussi des soldats vantards mais poltrons dans sa pièce *Epicene* (1610). Dans ce texte théâtral, deux chevaliers, Daw et La Foole, sont poussés par des manigances à entrer dans une querelle déclenchée par les insultes imaginaires de « arrantest ass » et de « coward »[155]. Il s'avère que les insultes possédaient une part de vérité puisque l'un « cannot endure to shed my owne

---

[153] Beaumont, Fletcher, *A King and No King*, (1611), (II, i, 121-123).

[154] « Bobadil, n. », *OED Online*, Oxford University Press, 2016, [en ligne], http://www.oed.com.

[155] Jonson, *Epicene*, (1610), (IV, i, 63), (IV, v, 65).

blood » et l'autre préfère se faire battre que de risquer sa vie en duel[156].

De même, le personnage de Swetnam/Misogynous, dans la pièce anonyme *Swetnam the Woman Hater* (1618), se prétend un maître d'escrime et un duelliste d'exception. Son bras « unconquered » est cependant vaincu par une femme (un homme travesti). Swetnam/Misogynous n'est pas à la hauteur de sa vantardise et de ses prétentions. Prenant rapidement l'avantage lors de leur combat, Atlanta/Lorenzo s'en moque ouvertement :

> « Cowardly slave. A Fencer? you? a Fidler.
> He cannot hold his weapon,
> Gard his breast; no, nor defend a thrust.[157] »

Le duel et les capacités d'escrimeur étaient employés par ce faux maître d'armes afin de se faire valoriser au sein d'une société encore profondément martiale. L'incapacité de répondre aux attentes de la société le dépeint cependant comme un homme qui ne peut se prévaloir de l'honneur[158].

Chez Davenant, nous trouvons une situation similaire dans *The Siege* (1629), alors que deux volontaires prétendent avoir vaincu le grand duelliste Mervolle afin de croître dans l'opinion publique. Ces paroles ne sont que du vent puisque, quelques vers plus loin, les deux personnages se laissent abuser sans offrir la moindre réplique[159]. Dans *Custom of the Country* (1620), Fletcher, en collaboration avec Massinger, récidive dans sa moquerie du capitaine prétentieux, alors qu'il ridiculise, Leopold, un capitaine de navire qui est :

---

[156] Jonson, *Epicene*, (1610), (IV, i, 63) (IV, v, 201-314; 281).

[157] Anonyme, *Swetnam the Woman-Hater*, (1618), (V, ii, 113-114).

[158] Jonson, *Every Man in His Humour*, (1608), (IV, i, 135-151), (IV, v, 118). La vantardise est particulièrement évidente lors du dialogue de l'acte II, scène i, entre Kno'Well et Bobadill.

[159] Davenant, *The Siege*, (1629), (I, i, 236-244).

« more willing
To sit downe with the wrong, then to repaire
His honour by the sword [160] »

Il est donc évident que les dramaturges ont couramment recours à des matamores dans leur exploration de l'honneur. Nous stipulons que la multiplication de ce type de personnages sur la scène s'explique par un désir, de la part des dramaturges, de montrer l'écart qui pouvait exister entre le paraître et l'être, à savoir qu'une apparence honorable ou l'exercice d'un métier honorable ne se traduisaient pas nécessairement en une honorabilité de fait. Pourtant, ce n'est pas que chez le soldat ou le capitaine que se manifestait ce décalage entre la prétention de l'honneur et la possession de l'honneur. Dans la dramaturgie moderne, la figure du courtisan-galant était régulièrement la cible des railleries des compositeurs.

3.3.3.2 Le courtisan-galant et la fausse noblesse

Dans une sorte de ressac contre la nouvelle culture de la cour, nombre d'auteurs, dramaturgiques et polémiques, s'insurgeaient contre la figure du courtisan qui représentait, pour plusieurs, la décadence de l'idéal nobiliaire en un personnage efféminé et parasite. Le chef d'accusation le plus souvent porté contre le courtisan était, sans grande surprise, sa superficialité; le fait d'être plus intéressé par le lustre de la gloire et de la richesse que par l'honneur. Il arrive dans cette analyse que des nobles soient considérés aux côtés du courtisan. Ceci survient lorsque les nobles ne respectent pas les normes comportementales de leur classe. Cette décision s'explique par le fait que ces lacunes, aux yeux des personnages et selon la conception que se faisaient les dramaturges de l'honneur, arrachaient au noble leur sang bleu, faisant d'eux des faux nobles. Ils étaient conséquemment ridiculisés pour ces lacunes, au

---

[160] Massinger, Fletcher, *Custom of the Country*, (1620), (II, i, 71-73).

même titre que les courtisans.

La figure du courtisan parasite fut rapidement critiquée par les dramaturges. Nous n'avons qu'à nous tourner vers l'œuvre de Christopher Marlowe, plus précisément vers la pièce *Edward II* (*c.*1592), qui présente l'un des courtisans les plus détestables qui soient : Gaveston. En revanche, contrairement aux pièces qui seront composées dans les décennies suivantes, Gaveston n'est point pas employé dans le but de critiquer l'émergence d'une nouvelle tendance à la cour, mais bien afin de démontrer les risques que le royaume encourt lorsqu'un monarque se laisse influencer par ses mignons[161].

À partir des compositions de Fletcher et Beaumont cependant, la figure du courtisan et celle du faux noble, c'est-à-dire un personnage de sang bleu incapable d'agir selon les exigences de son rang et de sa naissance, sont plus spécifiquement ciblées par les dramaturges pour leurs lacunes en matière d'honneur.

L'une des premières véritables ridiculisations du courtisan se trouve dans la pièce de Ben Jonson *Every Man Out of His Humour* (1599). Le dramaturge y met en scène un personnage en plusieurs points analogues au soldat matamore. Personnage vantard, Fastidius Briske est un individu vain et superficiel qui s'enorgueillit de ses exploits précédents. Décrit par les autres personnages comme « an emptie Trunke », Briske aurait combattu en duel contre un autre gentilhomme. Toute la superficialité du personnage, plus intéressé par les éléments mondains, tels que les vêtements, que par les questions d'honneur, est évidente dans la narration qu'il offre de l'affrontement :

> « Faith sir, the same that sundred *Agamemnon* and

---

[161] Marlowe, *Edward II,* (*c.* 1592).

> great *Thetis* son; but let; but let the cause escape Sir; he sent me a challenge (mixt with sime few brauves which I restor'd, and in fine we met. Now indeed Sir (I must tell you) he did offer at first very desperately, but without judgment; for looke you sir. I cast my selfe into this figure: now he comes violently on, and with-all advancing his Rapier to strike, I thought to have tooke his arme (for he had left his whole bodie to my election, and I was sure hee could not recover his guard) Sir, I mist my purpose in his arme, rasht his doublet sleeve, ran him close by the left cheeke, and through his haire. He againe lights me here, I had a gold Cable hatband then new come up, (which I wore about a murrey French Hat I had) cuts my Hatband, (and yet it was Massie, gold-Smithe worke) cuts my brimmes, which by good fortune (being thicke embroded with gold twist, and Spangles) disappointed the force of the blow: Neverthelesse it gaz'd on my shoulders, takes me away sixe purles of an Italian cutworke Band I wore, cost me three pounds in the Exchange but three daies before[162]. »

Le récit se poursuit encore sur plusieurs vers, mais le ton mis en évidence par le présent extrait demeure le même. Bien que le duel fût déclenché pour une question de rivalité amoureuse, Briske considère cet élément comme une information secondaire et s'acharne à expliciter comment les habits des deux combattants furent les victimes des diverses bottes lancées par les pugilistes. La conséquence matérielle importe plus pour ce « frenchefied courtier » que toute considération de réputation, de courage et de respect[163]. Dans ce cas précis, c'est la priorisation que le courtier fait de ses valeurs qui est questionnable, ne respectant pas l'affirmation de Segar voulant que les vrais *gentlemen* placent l'honneur au-dessus de tout.

L'année suivante, Shakespeare compose une pièce, *As You Like It* (1600), dans

---

[162] Jonson, *Every Man Out of His Humour*, (1599), (IV, iii, 3211-3229).

[163] Jonson, *Every Man Out of His Humour*, (1599), (II, i, 943-944).

laquelle il critique le courtisan qui se cache derrière une sursophistication des règles du duel afin d'éviter les affrontements. Dans un premier temps, Touchestone définit ce qu'être un courtisan signifie : « I have trod a measure, I have flattered a lady, I have been politic with my friend, smooth with mine enemy, I have undone three tailors, I have had four quarrels, and like to have fought one.[164] » Nous voyons encore une association entre la figure du courtisan et l'attention portée à l'habillement (Touchestone ayant ruiné trois tailleurs), mais aussi l'hypocrisie, la danse et la pratique de séduire les demoiselles. Tous ces éléments seraient, pour plusieurs contemporains, des occupations plus ou moins acceptables pour l'homme d'honneur s'il était prêt à croiser le fer et à défendre sa réputation dès que l'ombre d'un doute était émis à son sujet. Pourtant, le courtisan, plutôt qu'être direct dans la défense de son honneur, prend le sentier sinueux qui lui permet habituellement d'éviter de mettre sa précieuse peau en péril :

> « O sir, we quarrel in print, by the book; as you have books for good manners: I will name you the degrees. The first, the Retort Courteous; the second, the Quip Modest; the third, the Reply Churlish; the fourth, the Reproof Valiant; the fifth, the Countercheck Quarrelsome; the sixth, the Lie with Circumstance; the seventh, the Lie Direct. All these you may avoid but the Lie Direct; and you may avoid that too, with an 'if'. I knew when seven justices could not take up a quarrel, but when the parties were met themselves, one of them thought but of an 'if', as, 'If you said so, then I said so;' and they shook hands and swore brothers. Your 'if' is the only peacemaker; much virtue in 'if'.[165] »

Dans cette composition shakespearienne, le courtisan est ridiculisé en grande partie en raison de son adhésion à un code de comportement sursophistiqué qui lui permet

---

[164] Shakespeare, *As You Like It*, (1600), (V, iv, 44-47).

[165] Shakespeare, *As You Like It*, (1600), (V, iv, 88-101).

d'éviter les affrontements, transformant ainsi des altercations physiques en joutes verbales.

Les moqueries à l'égard du courtisan sont particulièrement fréquentes à partir de l'époque de Fletcher et de ses collaborateurs. Dès 1611, dans une pièce qu'il composa avec Beaumont, *The Maid's Tragedy*, Fletcher nous présente l'un des plus grands couards de nature nobiliaire de la dramaturgie. De par sa naissance, les spectateurs s'attendent à ce que le vieux Calianax soit un personnage faisant preuve de courage et d'honneur. Toutefois, la réalité est tout autre. Dans un premier temps, en raison de son âge, Calianax est conscient qu'en dépit de la multiplication des provocations qu'il lance, il ne sera pas défié par Melantius puisque cela contreviendrait aux obligations de l'honneur. D'autre part, Calianax nous apprend de son propre aveu que, dans sa jeunesse, il s'était construit une réputation d'homme honorable sur l'illusion de courage :

> « How ever I may set a face and talke,
> I am not valiant: when I was a youth
> I kept my credit with a testie tricke
> I had, mongst cowards, but durst never fight.[166] »

Par le biais de cet aparté, il révèle aux spectateurs sa vraie nature. Point noble, Calianax est un poltron qui se cache derrière une fausse illusion de courage. À l'image des stéréotypes véhiculés à propos des courtisans, l'honneur de Calianax n'est qu'une façade qui dissimule un esprit faible et vain.

Quelques années plus tard, Fletcher, cette fois accompagné de Massinger et Field, ridiculise le courtisan Laverdine dans *The Honest Man's Fortune* (1613). Dans ce texte, la figure du courtisan est tournée en dérision en raison de son évitement du

---

[166] Beaumont, Fletcher, *The Maid's Tragedy*, (1611), (III, ii, 31-34).

combat. Alors que Laverdine est insulté par Longueville, il prétend avoir une ouïe déclinante qui fait en sorte qu'il ne comprend guère les commentaires désobligeants à son égard : « I am something thick of hearing; what said he?[167] ». Il s'ensuit que, plutôt que de confronter son offenseur et de défendre son honneur contre l'insinuation que lui et ses compagnons sont des « needfull accessary rascals », il cherche à éviter l'affrontement. Les dramaturges le présentent, en bref, comme ne possédant pas les qualités nécessaires pour être honorable.

De même, en 1621, Fletcher présente un autre courtisan qui brille par ses faiblesses et sa poltronnerie. Dans sa pièce individuelle *The Wild Goose Chase* (1621), il introduit sur la scène le personnage de Bellure, un courtisan prétentieux mais sans bravoure. Bien qu'il prétende être brave, « Yet I can fight with any man », il est un personnage comique, qui, de par son caractère lâche, a peur de se faire battre par des femmes. Lorsque confronté par des membres du sexe faible en colère, il avoue sa vraie nature : « Yes truly I do; I confess I feare ye »[168]. Il explicite quelques moments plus tard ses faiblesses de façon plus évidente encore lorsqu'il est sûr d'avoir évité la confrontation avec le sexe opposé :

> « [...] Heaven bless me:
> Sure if I had provok'd 'em they had quarter'd me.
> I am a most ridiculous Ass, now I perceive it:
> A Coward, and a Knave too[169]. »

Encore une fois, dans leurs compositions, les dramaturges font appel à la figure du courtisan afin de contraster le personnage prétendant à l'honneur au personnage véritablement honorable, Mirabel, qui ne souffre pas des mêmes faiblesses.

---

[167] Fletcher, Field, Massinger, *The Honest Man's Fortune*, (1613), (IV, i, 234).

[168] Fletcher, *The Wild Goose Chase*, (1621), (IV, ii, 110).

[169] Fletcher, *The Wild Goose Chase,* (1621), (IV, ii, 113-116).

Le courtisan est ciblé une fois encore pour sa superficialité et pour son refus de combattre dans la pièce collaborative de Field et de Massinger, *The Fatal Dowry* (1619). Novall Jr et ses compagnons, Aymer et Liladam (qui est décrit dans le *dramatis personae* comme un « parasite »), sont ridiculisés pour l'importance démesurée qu'ils accordent à leurs vêtements, pour leurs activités peu réputables dans les « bawdy-house[s] » et surtout pour leur peur de combattre. Malotin, abasourdi par le spectacle qui se présente devant lui – Novall Jr se faisant habiller par Liladam qui loue l'apparence exquise de son nouvel habit – demande à Pontalier, « Dare these men ever fight, on any cause? », ce à quoi Pontalier réplique d'un ton moqueur : « Oh'no, 'twould spoyle their cloathes, and put their bands out of order.[170] »

À la suite d'une altercation verbale au cours de laquelle Novall Jr est insulté par Romont, un soldat, le personnage honorable qu'est Pontalier cherche à l'inciter à défendre son honneur et sa réputation dans un long monologue :

> « [...] I am come to Wake
> Your reputation, from this lethargy
> You let it sleepe in, to perswade, importune,
> Nay, to provoke you, sir, to call to account
> This Collonell *Romont*, for the foule wrong
> Which like a burthen, he hath layd on you
> And like a drunken porter, you sleep under.
> 'Tis the townes talkes, and beleeve it, sir,
> If your sence persist thus, you are undone,
> Utterly lost, you will be scornd and baffled
> By every Lacquay; season now your youth,
> With one brave thing, and it shall keep the odour

[170] Massinger, Field, *The Fatal Dowry*, (1619), (II, ii, 100-101). Les personnages de Liladam et Aymer sont aussi ridiculisés à l'acte IV, scène i, alors qu'ils voient leur ami Novall Jr confronté par Romont. Sous prétexte d'être des hommes honorables, ils évitent l'affrontement afin de ne pas offrir d'avantage à Romont (IV, i, 130-154).

Even to your death, beyond, and on your Tombe[171]. »

En dépit de cet appel au combat et au courage, le jeune courtisan Novall Jr rejette la notion même de croiser le fer pour sauvegarder son honneur, sous prétexte que le statut de Romont, simple colonel, ne mérite point qu'il s'en préoccupe. Se positionnant ainsi, Novall Jr s'inscrit en opposition au conseil offert par John Selden dans son *Table-talk*, composé avant 1654, mais publié de manière posthume en 1689, que le « supérieur » devrait toujours accepter de combattre son « inférieur ». Selon lui :

> « A Duke ought to fight with a Gentleman, the Reason is this, the Gentleman will say to the Duke 'tis True, you hold a higher Place in the State than I, there's a great difference between you and me, but your Dignity does not Privilege you to do me an Injury, a soon as ever you do me an Injury you make your self my equal, and as my equal I Challenge you, and in sence the Duke is bound to Answer him.[172] »

En rejettant l'invitation au combat, Novall Jr rejette par le fait même l'importance de la « valour » dans la construction de l'identité du *gentleman*, une qualité qui était pourtant toujours centrale à l'image d'un homme dans l'opinion publique :

> « Do not mistake me (cooze) I am very valiant,
> But valour shall not make me an Asse.
> What use is valour (now a dayes?)
> 'Tis sure, or to be kill'd, or to be hang'd.
> Thou hast nothing else to doe; fight with *Romont*?
> No, i'le not fight under a Lord[173]. »

Derrière cette fausse éloquence et ce discours qui fait allusion au respect des lois interdisant le duel, la couardise de Novall Jr peine à se dissimuler. Il ne s'agit que

---

[171] Massinger, Field, *The Fatal Dowry*, (1616), (IV, i, 95-107).

[172] John Selden, Richard Milward. *Table-talk*, A. Murray & son, 1868, p. 45.

[173] Massinger, Field, *The Fatal Dowry*, (1616), (IV, i, 117-123).

d'un prétexte permettant d'éviter le combat, ce que Pontalier voit de façon cristalline :

> « Farwell, sir, I pitty you.
> Such loving Lords walke, their dead honours graves,
> For no companions fit, but fooles and knaves[174]. »

Plus tard dans la pièce, alors que Novall Jr est confronté par Charalois pour l'adultère commis avec son épouse, il cherche, par tous les moyens possibles, à éviter l'altercation, confirmant par le fait même les commentaires de Pontalier[175].

Encore une fois, les exemples se multiplent. Webster présente des courtisans qui, lorsque comparés au brave Bonvile, transparaissent comme des couards qui emploient des excuses médiocres pour éviter de seconder leur « ami » en duel. Eustace refuse de se battre parce qu'il ne pouvait soutenir la cause, Rover parce que l'arme ne lui convenait pas, Lionel parce qu'il avait juré de ne pas combattre sur les lieux du rendez-vous, et Raymond puisqu'il était occupé à l'heure à laquelle le combat était censé se dérouler[176]. Dans *The Contention for Riches and Honour* (1638), la figure de « Courtier » est ridiculisé par Honesty qui lui fait avouer « I ha[ve] no stomach / To fight, my blood is frozen in my veins »[177].

Le courtisan est aussi la proie des flèches lancées par Miramont dans *The Elder Brother.* Ce personnage, comble de la sagesse et de l'érudition, s'attaque au courtier qu'il décrit comme un être détestant la connaissance et préoccupé par la superficialité. Il est à nouveau mis à mal par Angelina et Brisac qui le considèrent comme vain et

---

[174] Massinger, Field, *The Fatal Dowry*, (1616), (V, i, 123-125).

[175] Massinger, Field, *The Fatal Dowry*, (1616), (IV, ii, 103-119).

[176] Webster, *A Cure for a Cuckold*, (1624), (I, ii, 80-103).

[177] Shirley, *The Contention for Honour and Riches,* (1631), (sc. ii, 199-200).

vide[178]. Les courtisans sont ultimement présentés comme des couards, des êtres superficiels et faibles d'esprit, quand Egremont, Eustace et Coursy arrivent chez Charles le menaçant de leur lame, et que Charles les défie. Face à la menace de violence, les courtiers cherchent à éviter l'affrontement : « pray Sir, / Take my submission and I disclaime forever.[179] »

À titre d'exemple final du stéréotype du courtisan comme un être peureux, nous souhaitons évoquer le personnage d'Arbezane de la pièce de Middleton, *The Witch*, qui présente un aspect jusqu'à présent négligé du courtisan, soit le port décoratif de l'arme blanche. Arbezane décrit dans la *dramatis personae*, comme « a gent[leman] neither honest, wise, nor valiant » est ridiculisé pour son port purement décoratif de l'épée. À une époque où le port de l'épée était considéré comme un symbole manifeste de la volonté et de la capacité à s'en servir, le port de l'épée à titre d'accessoire de mode était considéré avec dédain par nombre de dramaturges, dont Middleton. Il est donc possible de voir Arbezane être confronté à la menace d'un combat et répondre que l'épée qu'il arbore n'est point destinée à être dégainée, ce qui lui attire la moquerie de son antagoniste :

> « *Antonio:* [...] What blade have you got there?
> *Arbezanes*: Nay, I know not that, sir. I am not acquainted greatly with the blade. I am sure 'tis a good scabbard and that satisfies me.
> *Antonio*: 'Tis long enough indeed, if that be good
> *Arbezanes*: I love to wear a long weapon: 'tis a thing commendable.
> *Antonio*: I pray draw it, sir.
> *Arbezanes*: It is not to be drawn.

---

[178] Massinger, Fletcher, *The Elder Brother,* (1625), (II, ii) (III, v) et (III, v).

[179] Massinger, Fletcher, *The Elder Brother,* (1625), (IV, iii, 78-79)

Antonio: Not to be drawn?
Arbezanes: I do not care to see't. To tell you troth, sir,
'tis only a holiday thing, to wear by a man's side.[180] »

En bref, la figure du *courtier* est fréquemment la cible des parodies et de la satire des dramaturges qui l'emploient à titre de contre-exemple de l'homme honorable. La prétention, la vanité, voire même la superficialité, sont des défauts qui seraient pardonnables si les personnages avaient la moindre étincelle de courage et la moindre goutte d'audace leur permettant de défendre leur réputation à la pointe de leur lame.

3.3.3.3 Roturier

La dernière figure dramaturgique sur laquelle nous souhaitons nous attarder dans le cadre de cet examen de la relation entre l'honneur et le duel est celle du roturier qui, vu sa naissance, est majoritairement présenté comme ne possédant pas les qualités nécessaires afin de posséder et de défendre l'honneur. Bien qu'il soit en mesure d'être juste, charitable, et vertueux, toutes des qualités associées à l'honneur, le personnage de basse extraction est généralement handicapé par l'absence d'une qualité jugée primordiale par les dramaturges, soit le courage. Ce n'est pas que ces personnages soient considérés comme déshonorables, puisqu'ils ne commettent pas nécessairement des gestes qui compromettent leur réputation, c'est simplement qu'ils ne possèdent pas l'honneur et les qualités qui lui sont associées.

Bien que la figure générale du roturier soit, comme nous le démontrons plus loin, la cible des attaques fréquentes des dramaturges, un sous-groupe, celui des serviteurs, émerge comme particulièrement incapable de posséder l'honneur. À titre d'exemple, observons le cas de la pièce de Shakespeare, *Romeo and Juliet* (1595), qui

---

[180] Middleton, *The Witch*, (1616), (V, i, 4-13).

présente le spécimen très pertinent de Peter. Hormis le fait qu'il prétende être prêt à défendre la « Nurse » contre tous abus, il demeure impassible lorsque celle-ci est la cible des railleries de Mercutio. Au moment où il est confronté par Nurse pour son inaction, Peter rétorque sans grande conviction :

> « I saw no man use you at his pleasure. If I had, my weapon should quickly have been out; I warrant you, I dare draw as soon as another man if I see occasion in a good quarrel, and the law on my side[181]. »

Nous voyons ici un « servingman » des Capulet qui prétend être un homme capable de défendre une dame en duel, mais qui, par couardise, ne le fait pas ou qui, par imbécillité, ne comprend guère que la nourrice était ridiculisée.

Un scénario semblable est présent dans la composition dramaturgique *A King and No King* (1611), qui pousse la ridiculisation du serviteur encore plus loin. Dans cette pièce, Philip, le serviteur d'une « citizen-wife » est insulté et frappé sans qu'il ne lève le petit doigt. Docilement, il ne réplique point aux abus dont il souffre. Ce n'est que l'intervention de sa maîtresse qui lui apporte une trêve. L'un des hommes qui s'en était pris à Philip cerne adéquatement la nature du serviteur en se moquant de lui : « Philip will not fight, hee's afraid on's face. » Philip confirme toute la validité de cette observation en s'exprimant : « I marry am I, afraid of my face.[182] » Philip incarne ainsi le stéréotype du serviteur docile et couard.

En 1624, Massinger satirise à nouveau le personnage du serviteur dans sa pièce de *The Parliament of Love*. Personnage poltron, le serviteur tremble de peur à la vue d'une lame et demande à sa maîtresse d'intervenir. C'est à ce moment que Leonara,

---

[181] Shakespeare, *Romeo and Juliet*, (1595), (II, iii, 147-150).

[182] Beaumont, Fletcher, *A King and No King*, (1611), (II, ii, 146-147).

frustrée par sa couardise, s'exclame « Hence, you shaking coward! [183]».

William Davenant présente la même image du serviteur dans sa pièce *The Just Italian* (1629). Niente, le « usher » de la pièce dramaturgique, est ridiculisé et frappé sans conséquence. Le nom du serviteur, Niente, un terme italien signifiant *rien*, représente adéquatement la personnalité du personnage. Sans courage, sans bravoure, il se cache derrière une femme afin d'éviter d'être roué de coups. Personnage faible, il est le contre-exemple parfait de l'homme d'honneur, et conséquemment la cible des moqueries du dramaturge.

Nonobstant ce phénomène, il arrive exceptionnellement, dans des moments d'extrême injustice, que le serviteur fasse preuve de courage et qu'il brise le stéréotype en manifestant, par l'entremise de gestes concrets, sa bravoure. La pièce de Shakespeare, *King Lear* (1608Q et 1623F), est l'exception qui confirme la règle. Dégoûté par la cruauté que son maître inflige au duc de Gloucester, un serviteur sans nom en dépit de son courage, intervient :

> « *Servant:* Hold your hand, my lord.
> I have served you ever since I was a child,
> But better service have I never done you
> Than now to bid you hold.
> *Regan:* How now, you dog!
> *Servant:* If you did wear a beard upon your chin
> I'd shake it on this quarrel. [*To Cornwall*] What
> do you mean?

---

[183] Massinger, *The Parliament of Love*, (1624), (II, ii, 6-10). Une autre pièce de Massinger réserve un traitement similaire au serviteur : dans *The Parliament of Love* (1624), le serviteur de Leonara, à qui la maîtresse avait demandé de repousser Clermond, s'écrie :

> He comes: a sword!
> What would you have me do? Shall I cry murder
> Or raise de constable? (II, ii, 6-8)

L'impression que ces propos laissent, soit que le serviteur est un poltron, est confirmée par les paroles de Leonora, cette personnage appartenant au sexe faible : « Hence, you shaking coward ! », (II, ii, 9).

Cornwall: My villein!
Servant: Why then, come on, and take the chance of anger.
They draw and fight[184] »

Ce serviteur sans nom fait preuve de noblesse en dépit de son origine humble, et son attitude face à la torture du duc ne peut qu'être considéré honorable. L'exception de *King Lear* (1608Q et 1623F) illustre toute l'importance d'un stéréotype profondément Menraciné dans la dramaturgie. En conséquence de ce comportement hors norme, le serviteur surprend le duc de Cornwall et son épouse qui le considéraient comme mou et docile. La surprise est particulièrement évidente dans les paroles de Regan, abasourdi par le comportement du roturier : « A peasant stand up thus![185] » L'incrédulité de Regan démontre toute la puissance du stéréotype du serviteur peureux qui ne possède pas les qualités dites estimables qui lui permettraient de tenir tête à la tyrannie et qui pourraient faire de lui un homme d'honneur.

Si la figure du serviteur est l'une des cibles les plus fréquentes de la plume acerbe des dramaturges, il n'en demeure pas moins que les roturiers, dans leur ensemble, sont fréquemment ridiculisés pour leurs lacunes en matière d'honneur. Les dramaturges présentent de deux façons différentes les lacunes des roturiers. Dans la première instance, ils leur importaient surtout de démontrer, comme ce fut le cas pour la figure du serviteur, qu'ils étaient craintifs et incapables d'affronter le danger avec cœur. La deuxième alternative consistait à dépeindre la conception qu'avait le roturier de l'honneur comme inexacte et incorrecte.

Les exemples du premier processus, celui de mettre en évidence les lacunes des personnages, sont particulièrement nombreux. Chez Shakespeare, le personnage de la deuxième partie de *Henry VI* (1590), Peter, est extrêmement réticent à combattre.

---

[184] Shakespeare, *King Lear*, (1608Q), (sc. xiv, 70-77), (1623F), (III, vii, 70-77).

[185] Shakespeare, *King Lear*, (1608Q), (sc. xiv, 78), (1623F), (III, vii, 78).

Confronté à l'éventualité d'un duel judiciaire, le jeune apprenti s'exclame :

> « Alas, my lord, I cannot fight; for God's sake, pity my case!
> The spite of man prevaileth against me. O Lord, have mercy
> upon me – I shall never be able to fight a blow![186] »

Cette peur de combattre transparaît aussi quelques scènes plus loin alors qu'avant l'affrontement fatidique, il lègue toutes ses possessions à ses amis dans l'éventualité où le duel lui serait fatal[187]. Bien qu'il remporte le combat, ce n'est ni son courage ni ses habiletés martiales qui lui assurent la victoire, mais bien l'ivresse de son opposant.

Pour sa part, la pièce anonyme *The Honest Lawyer* (1614) présente sur les planches le personnage de Bromely qui n'est point honorable et qui, plutôt que de risquer sa vie en combat singulier, préfère « meet him at th'advantage », voire même « kill him ere he wakes.[188] » De même, le marchand Malicorn dans *The Honest Man's Fortune* (1613) est tout aussi couard, se laissant insulter par Longueville sans exiger de réparation[189]. Dans la composition de Mead, *The Combat of Love and Friendship* (1638), c'est le poète Lamprias qui est ridiculisé pour son incapacité d'amasser le courage nécessaire pour combattre[190]. Enfin, Ben Jonson se moque lui aussi du roturier à plusieurs occasions. Nous avons retenu ici le cas de Little-wit de la pièce

---

[186] Shakespeare, *Henry VI Pt II*, (1590), (I, iii, 219-222).

[187] Shakespeare, *Henry VI Pt II*, (1590), (II, iii, 75). Aussi le duc de York témoigne de cette peur de Peter avant l'affrontement :

> « I never saw a fellow worse bestead
> Or more afraid to fight, than is the appellant,
> The servant of this armourer, my lords » (II, iii, 56-59).

[188] Anonyme, *The Honest Lawyer*, (1614), (III, i, 401, 409).

[189] Fletcher, Field, Massinger, *The Honest Man's Fortune*, (1613), (IV, i, 220-239).

[190] À un certain moment, l'attitude du poète est décrite comme : « That's base and cowardly » alors qu'il cherche à pratiquer l'escrime contre sa « landlady ». Mead, *The Combat of Love and Friendship*, (1638), (IV, iv, 28).

Bartholomew's Fair (1614) qui laisse sa femme et sa famille être insultées par Wasp sans rien faire d'autre que dire : « O! Be civil, Master Numps »[191]. Dans une autre pièce, *The Magnetic Lady* (1632), il ridiculise encore le roturier en présentant trois personnages couards : 1 – Interest, l'usurier, 2 – Rut, le médecin et 3 – Bias, le sous-secrétaire[192].

Dans une scène particulièrement burlesque de la pièce *The Wedding* (1626) de James Shirley, le capitaine Landby éclate de rire lorsqu'il apprend que le *citizen* Rawbone est censé affronter le *gentleman* Lodam en duel. Le premier est un roturier couard tandis que le second est l'incarnation même du chevalier shakespearien Oldcastle/Falstaff. Derrière le masque de fausse bravoure de ce gras gentilhomme qui ne dupe point le capitaine se cache un être profondément poltron :

> « They fight? a doublet stuff'd with straw advancing
> A bull-rush, were able to fright them both
> Out o'their senses; they have not soul enough
> To skirmish with a field mouse: they point a duel![193] »

La réaction du soldat face à l'éventualité d'un combat entre ces deux personnages révèle toute la couardise de Rawbone et de Lodam. Par l'entremise de ses propos moqueurs, Shirley darde le *citizen* sans honneur et le faux noble qui prétendent le posséder.

Dans l'ensemble des exemples mentionnés ci-haut, le roturier, par sa naissance et par sa couardise, est présenté comme incapable de posséder l'honneur puisqu'il ne possède point les qualités nobiliaires requises. De surcroît, même si nous acceptons qu'à l'origine le roturier pouvait posséder l'honneur, son attitude face aux insultes et

---

[191]Jonson, *Bartholomew's Fair*, (1614), (I, iv, 53).

[192] Jonson, *The Magnetic Lady*, (1632), notamment (III, v, 5-15; IV, iii, 0-50).

[193] Shirley, *The Wedding*, (1626), (IV, i, 96-99).

aux injures fait en sorte que l'honneur ne survit jamais longtemps dans les pièces de théâtre.

La deuxième façon de ridiculiser les roturiers, celle de présenter comme erronée leur conception de l'honneur, est en soi beaucoup plus intéressante à examiner. Elle permet de voir les divergences idéologiques, et non seulement comportementales, qui distinguent la noblesse de la roture. Le premier exemple sur lequel nous souhaitons nous arrêter est le cas de Seldom, mis en scène dans la pièce de Field, *Amends for Ladies* (1610). Simple citoyen, Seldom est la caricature du roturier qui ne possède pas une conception « juste » de l'honneur. Cherchant à éviter que la querelle opposant Proudly et Ingen ne culmine en un affrontement, il s'efforce de redéfinir l'honneur de façon à ce qu'il n'y ait nul besoin de le défendre. Pour ce faire, il se réfère à un célèbre monologue contre l'honneur que nous avons déjà évoqué précédemment, soit celui de Sir John Oldcastle/Falstaff :

> « Good morrow to your honour. I do hear
> Your lordship this fair morning is to fight,
> And for your honour: did you never see
> The play, where the fat knight, high Old-Castle,
> Did tell you truly what this honour was?[194] »

Pourtant, comme nous l'avons démontré auparavant, le cathéchisme de Oldcastle/Falstaff avait comme objectif principal de ridiculiser ce chevalier vantard qui, par couardise, rationalise son inaction par l'entremise d'une critique de l'honneur. Remise en contexte, la critique de l'honneur ressort comme parodiant et définissant la personnalité faible de Oldcastle/Falstaff. C'est pourquoi Seldom se voit discrédité par le fait qu'il considère qu'Old-Castle avait exposé « truly what honour was ». La méconception de Seldom, qui considère l'honneur comme de l'air, comme

---

[194] Field, *Amends for Ladies*, (1610), (IV, iii, 17-21)

un mot qui mène les hommes à leur mort, est employée dans le but de démontrer que les personnages d'origine roturière sont incapables de comprendre la valeur de conserver une réputation insouillée et un honneur immaculé. C'est dans ce contexte que Seldom, préférant la richesse à l'honneur, fait arrêter Proudly pour cause de dettes et menace l'intégrité de l'honneur de ce dernier.

Une autre pièce qui ridiculise le roturier en s'attaquant à sa conception de l'honneur est celle de Massinger et Fletcher, *The Little French Lawyer* (1619). Pour résumer le récit secondaire de la pièce, qui est central dans l'analyse de l'honneur et du duel, l'histoire mise en scène raconte les péripéties d'un avocat français du nom de La Writt auquel le gentilhomme Clermont demande de le seconder. Ce duel, le premier auquel La Writt participe, provoque, à la suite d'une victoire inattendue, une transformation radicale dans le comportement de l'avocat. Tandis que, d'entrée de jeu, il s'avoue volontiers poltron – « I am an arrant coward » – la victoire dans le pré suscite un sentiment d'invincibilité chez l'avocat[195]. Plein de confiance, il se met dorénavant à chercher toutes les occasions de croiser le fer. Le comportement de La Writt est décrit comme suit par l'un de ses clients : « Run mad, and quarrels with the dog he meets »[196]. Selon Barber, la pièce critique cette détestable habitude que les roturiers avaient de combattre en duel comme s'ils étaient des hommes d'honneur. Par conséquent, Clermont, pour guérir La Writt de ce qui est présenté comme un vice, l'humilie dans un combat truqué qui lui enlève une fois pour toutes le goût du ferraillement. La pièce ne s'attaque pas au duel en général, mais à la prétention des roturiers de pratiquer le combat d'honneur. Le burlesque de cette pièce provient du

---

[195] Massinger, Fletcher, *The Little French Lawyer*, (1619), (II, i, 91).

[196] Massinger, Fletcher, *The Little French Lawyer*, (1619), (III, i, 19).

fait qu'un simple avocat puisse prétendre combattre en duel comme le ferait un *gentleman*[197].

Bien que la pièce présente un personnage prêt à combattre en combat singulier, et qui conséquemment fait preuve de la qualité nobiliaire qu'est le courage qui, selon la dramaturgie, était absente des gens de sa classe, La Writt n'est pas pour autant un homme d'honneur. La pièce attaque une conception erronée de l'honneur et démontre que la volonté de combattre en duel n'est pas nécessairement synonyme d'honorabilité. Ceci s'explique par le rôle que joue le duel dans cette conception de l'honneur du principal intéressé. Pour l'avocat La Writt, le duel est un moyen d'amasser l'honneur, de croître en réputation et de briller dans l'opinion publique. Dans la réalité, le duel était considéré plus comme une manifestation de l'honneur qu'un moyen d'obtenir l'honneur. Il s'agissait d'un « outil » permettant de défendre cette qualité plus précieuse que toute richesse temporelle. Ainsi, le duel mené sans juste cause et sans sagesse est considéré comme aussi éloigné du comportement honorable que le fait de ne pas combattre. Sur ce point, la conception que se fait La Writt de l'honneur rejoint celle de personnages tels que Kestrel de Ben Jonson, qui incarne le stéréotype du parvenu. Dans *The Alchemist*, Ben Jonson présente « a gentleman, newly warm in his land » souhaitant apprendre à mener une querelle, non pas dans la défense de son honneur, mais dans l'espoir de le gagner. Conséquemment, en dépit de leur volonté de combattre et de leur courage face à l'adversité, ils demeurent malgré tout des personnages incapables d'honneur en raison de la conception erronée qu'ils s'en font.

---

[197] Barber, *The Idea of Honour*, p. 123.

3.3.4 Le duel et la réhabilitation du couard

L'analyse de la relation entre le duel et l'honneur démontre que le courage est présenté, dans la dramaturgie, comme l'un des piliers centraux de l'honneur. Par conséquent, une lacune en matière de bravoure entraîne, pour le personnage honorable, le déshonneur. Or, le couard n'est pas nécessairement condamné à l'abjection perpétuelle pour ses actions lâches. À vrai dire, les dramaturges semblent considérer que la tache qui noircit l'honneur, que l'honneur qui est perdu par un acte de poltronnerie, peut être lavé si le couard ou le matamore retrouve son courage. Il peut se réhabiliter dans l'opinion publique s'il exerce un geste de bravoure incontestable tel que le duel. En ce sens, le duel est dans la dramaturgie, autant une preuve de l'honneur qu'une épreuve permettant de rétablir l'honneur perdu.

Ceci est entre autres évident dans la pièce de Chapman, *The Revenge of Bussy d'Ambois* (1610). La pièce présente Clermont, frère du défunt Bussy, dont l'honneur l'oblige à venger la mort de son frère. Poussé par les considérations du code de l'honneur, il le fait par l'entremise du duel. Ce qui nous intéresse particulièrement dans le contexte présent, c'est l'influence que le combat a sur le couard Montsurry. Bien qu'il soit un personnage abject, lâche au point qu'il refuse de lire le cartel reçu et qu'il cherche par tous les moyens possibles d'éviter de faire face à Clermont, le combat, tel que présenté par Chapman, transforme l'opinion de l'auditoire à son égard[198]. En acceptant finalement de croiser le fer, Montsurry réussit à se débarrasser de sa réputation de couard et meurt en homme honorable. Clermont, en parlant de son opposant, confirme cette affirmation : « And thus we see (where valour most doth vent) / What t'is to make a coward valiant.[199] »

---

[198] Chapman, *The Revenge of Bussy d'Ambois*, (1610), (I, ii, 133-135), (V, v, 10-60).

[199] Chapman, *The Revenge of Bussy d'Ambois*, (1610), (V, v, 71-72)

3.4 Conclusion

En guise de conclusion, rappelons que la question de l'honneur et celle du duel ne peuvent être étudiées de façon indépendante, en raison de leur imbrication presque complète. Soulignant fréquemment le rôle important que joue le duel à titre de rempart contre les insultes diverses qui menacent de faire s'écrouler l'honneur, les dramaturges ridiculisent habituellement les personnages qui s'éloignent des normes comportementales prescrites par le code de l'honneur.

Les auteurs prennent plaisir à démasquer les faux personnages d'honneur. Puisque l'honneur ne peut qu'être perdu par l'entremise d'un dialogue entre la société et l'individu, nombre de personnages dramatiques sont en mesure de prétendre posséder l'honneur puisque celui-ci ne fut jamais mis à l'épreuve. Confrontés à des situations périlleuses faisant appel aux qualités nobiliaires que sont le courage et la hardiesse, ces mêmes personnages sont révélés comme étant des poltrons, des couards et des vantards. Dans leurs veines, aucune once de bravoure ne coule, aucune trace de courage ne se cache. Le refus de se battre en duel est présenté comme une preuve manifeste des faiblesses ainsi que des lacunes morales et idéologiques des personnages. Si, chez les personnages d'origine aristocratique, le refus de croiser le fer ressort occasionnellement comme une marque de sagesse et de modération, il est presque constamment la manifestation de lacunes chez la figure roturière.

L'honneur paraît, à la lumière de cet examen, conforme au portrait qu'en dressait Barber il y a déjà plus d'un demi-siècle. Qualité proprement nobiliaire, l'honneur est une qualité enviable, mais inatteignable à l'extérieur des rangs de l'aristocratie. Le roturier, dans sa représentation, ne possède guère les qualités dites estimables faisant de lui un homme d'honneur. Se laissant régulièrement abuser, verbalement et physiquement, le roturier, par sa passivité, se rapproche plus de la femme ou de l'enfant que de l'idéal masculin.

Lorsque la dramaturgie met en scène un personnage non noble prétendant posséder l'honneur, elle le présente comme un imposteur qui ne revendique que l'aspect de l'honneur apparenté à la réputation. Les dramaturges s'efforcent ainsi de discréditer le roturier et le courtisan en démontrant que des gens de basse extraction ne peuvent posséder les vertus, mérites et qualités dits « honourable »[200]. En ce qui concerne le parvenu, le théâtre lui réserve un sort similaire[201]. L'honneur, dans la dramaturgie anglaise, est donc une qualité, un code de comportement et une réputation auxquels seule l'aristocrate peut aspirer.

À la lumière de ceci, il importe de ne pas lire les extraits présentés ci-haut comme une attaque contre la pratique du duel exercée par l'entremise de la satire et de la parodie. Au contraire, le duel dramaturgique continue de célébrer le personnage honorable, prêt à mourir pour sa réputation et pour sa renommée et ridiculisant les personnages vantards et couards qui n'arrivent pas, dans les moments les plus importants, à s'élever au rang des hommes d'honneur.

---

[200] Barber, *The Theme of Honour's* Tongue, p. 18.

[201] Barber, *The Theme of Honour's Tongue*, p. 19. De telles caricatures et satires de la roture « honorable » forment le thème central des pièces suivantes : Davenant, *The Man's the Master*, (1668); Behn, *The False Count*, (1681); Shadwell, *Bury Friar*, (1689).

CHAPITRE IV

LE DUEL ET LA VIOLENCE VINDICATOIRE : « THE NOBLEST AND MOST MANLY COURSE »

4.1 Concepts et terminologie

4.1.1 Violence vindicatoire

Le terme « violence vindicatoire » est employé par Stuart Carroll pour définir l'ensemble des violences de réparation.

Il explique que :

> « Vindicatory violence is a term I adopt to encompass acts of violence, such as revenge killing and the duel, which repair an honour or injury and which are suggestive of a reciprocal relationship between the parties, such as one finds in the feud. While recognizing that there are overlaps, they are distinguished, on the one hand, from atomized and aimless acts of violence, domestic violence, and brawls, and on the other from state violence,

> particularly war, or violence against the state in the form of a revolt.[1]»

Nassiet emploie également le concept de violence vindicatoire, « homicide vindicatoire » et « système vindicatoire » dans son ouvrage *La violence, une histoire sociale*, alors qu'il discute de la relation entre la vengeance, l'honneur et l'homicide[2]. Au cœur du concept de violence vindicatoire se trouvent les notions de rétablissement et de réparation. L'acte vindicatoire n'est nul autre qu'un rééquilibre de la balance sociale rompue par l'offense initiale, que ce soit une injure, un soufflet, un viol ou un homicide.

Karl Härter utilise quant à lui le terme analogue de *retaliation*, qui se traduit approximativement par *représailles*. Plus large que la terminologie de Carroll, *retaliation* inclut, mais ne se limite pas, aux violences vindicatoires. Selon Härter, le concept se définit par une réaction mesurée dans laquelle l'offense est punie par un acte équivalent, « repayment in kind », régi par des préceptes sociaux et politico-religieux d'une époque[3]. Ainsi, ce phénomène inclut à la fois les pratiques extrajudiciaires, telles que la faide et la bagarre, et le processus légal par l'entremise duquel l'État punit un crime par un châtiment considéré approprié.

---

[1] Stuart Carroll, *Blood and Violence in Early Modern France,* Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 5.

[2] Nassiet, *La violence, une histoire sociale, France, XVI^e^-XVIII^e^ siècles,* Seyssel, Champ Vallon, 2011, p. 154, 177.

[3] Karl Härter, « Violent Crimes and Retaliation in the European Criminal Justice System between the Seventeenth and Nineteenth Century », *Max Plank Institute for Legal History Paper Series*, 01, (2013), p. 4.

Dans le cadre de la présente recherche, où le duel est principalement examiné dans son contexte extrajudiciaire, le concept de violence vindicatoire élaboré par Stuart Carroll semble être le plus apte pour explorer le phénomène.

4.1.2 Revenge et vengeance

La première notion liée au concept de violence vindicatoire qu'il importe de définir et d'explorer est celle de *revenge* ou de *vengeance.* Il est important de souligner, avec Ronald Broude, le caractère changeant du concept de *vengeance* au fil des siècles. Le *Oxford English Dictionary* definit *revenge* comme : « The action of hurting, harming, or otherwise obtaining satisfaction from someone in return for an injury or wrong suffered at his or her hands; satisfaction obtained by repaying an injury or wrong.[4] » Au-delà de cette définition relativement neutre, c'est le caractère litigieux, passionnel et violent qui caractérise aujourd'hui le concept de vengeance[5].

Or, il importe d'éviter l'anachronisme en cherchant à comprendre les mentalités du XVI[e] siècle par le biais des présupposés du XXI[e] siècle. Comme l'explique Broude, à l'époque de Shakespeare, les termes de *vengeance* et de *revenge,* employés comme synonymes, avaient un sens qui se rapprochait de celui de justice et de *retribution,* soit d'une « just and deserved punishment, often without personal motives »[6]. Pour les contemporains du barde anglais, les termes *revenge* et *vengeance* revêtaient presque la même signification que punition ou châtiment.

---

[4] s.a., « revenge, n. ». *Oxford English Dictionary Online,* Oxford University Press, 2016, [en ligne], http://www.oed.com/view/Entry/164716.

[5] Ronald Broude, « Revenge and Revenge Tragedy in Renaissance England », *Renaissance Quarterly,* 28, 01, (1975), p. 38.

[6] Broude, « Revenge and Revenge Tragedy », p. 38-39.

Ce phénomène ressort clairement à la lecture des dictionnaires de l'époque. Broude, s'appuyant sur le dictionnaire anglais-italien de John Florio, explique que :

> « Elizabethans might regard revenge and punishment as being: 'Vindice: ... a revenger of wrongs, a redresser of things, and abuses, a defender, one that restoreth and setteth at liberty or out of danger, a punisher of things done amisse.' [7] »

De même, les termes de *punishment* et de *revengement* sont employés comme des synonymes par Thomas Cooper dans son *Thresaurus Linguae Romanae et Britannicae* (1584) afin de définir le mot latin *vindicta.* Quelques années plus tard, dans *A Dictionary in Spanish and English* (1599), Richard Perceval définit, le terme espagnol *punír* comme suit : « to punish, to chastise, to correct, to take vengeance of ». Dans ces deux extraits des dictionnaires de contemporains, les notions de justice et d'un châtiment mérité sont clairement associées à la vengeance. Thomas Wilson ne diffère point lorsqu'il compose son ouvrage *A Christian Dictionary* (1612) et qu'il définit la vengeance comme : « Punishment inflicted and taken uppon the wicked for their wickedness.[8] »

C'est dans ce contexte que les magistrats sont considérés comme des « common revengers » et que le châtiment ou l'exécution publique sont qualifiés de « public revenge. [9]» La relation entre la justice et la vengeance demeure présente durant une bonne partie du XVIII[e] siècle. En 1773, le dictionnaire de Johnson témoigne que « revenge is an act of passion; vengeance is justice », une différence

---

[7] Broudė, « Revenge and Revenge Tragedy », p. 40.

[8] Thomas Cooper, « Vindicta », *Thesarus Linguae Romanae et Britannicae*, (1584) ; Richard Perceval, « Punír », *A Dictionary in Spanish and English,* (1599) ; Thomas Wilson, « Vengeance », *A Christian Dictionary*, (1612), [en ligne], http://leme.library.utoronto.ca.

[9] Thomas Cramner, *A Sermon Concerning the Time of the Rebellion*, et Hugh Latimer, *Miscellaneous Writings and Letters*, cité dans Broude, « Revenge and Revenge Tragedy », p. 41.

« not always observed.[10] » Aucunement limité à l'Angleterre, ce phénomène est aussi observable en Europe, notamment en France, où Michel Nassiet conclut, dans son ouvrage sur la place de la violence dans la patrie de Corneille, que : « La vengeance fut longtemps considérée comme une sorte de justice.[11] » Alors que de nos jours, la vengeance est éminemment personnelle et que la justice est étatique, aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles la vengeance privée et la vengeance publique possédaient, dans une certaine mesure, la connotation même de justice. Entre vengeance privée et publique, c'est surtout dans le statut du vengeur que la distinction est perceptible.

4.1.3 Faide

Un autre concept sur lequel il est important de s'arrêter quelques instants dans le cadre de notre réflexion sur la place du duel dans le système de violence vindicatoire est celui de *feud.* Bien que la langue française moderne n'ait pas d'équivalent pour ce terme, Michel Nassiet opte pour l'emploi du terme *faide* utilisé par les auteurs français jusqu'au XIII^{e} siècle, avant que le mot ne disparaisse du vocabulaire. La meilleure description du sens du mot *faide* peut être trouvée chez Stuart Carroll qui élabora une première définition dans son article de 2003, « The Peace in the Feud in Sixteenth- and Seventeenth-Century France », avant de la parfaire dans son ouvrage qui redéfinit la façon d'aborder la violence vindicatoire, *Blood and Violence in Early Modern France,* paru en 2006. S'appuyant sur les travaux de William Miller sur les sagas islandaises, Carroll élabore une définition de la *feud* traduite et reprise presque intégralement par Michel Nassiet dans son ouvrage *La violence, une histoire sociale,* qui accorde cependant une importance à l'honneur qui est absente de la définition de son collègue anglophone :

---

[10] Broude, « Revenge and Revenge Tragedy », p. 42.

[11] Nassiet, *La violence, une histoire sociale*, p. 127.

> une faide (*feud*) est une relation hostile entre deux groupes, généralement deux groupes de parenté, *liée à des enjeux d'honneur.* À la différence de la guerre, une faide n'impulse que des affrontements occasionnels et limités. Le fait qu'il s'agisse d'hostilité entre des groupes implique l'idée de responsabilité collective : le vengeur n'est pas nécessairement celui qui a subi le pire outrage, et l'on se venge aussi bien sur un parent du meurtrier que sur ce dernier. La lutte consiste en un échange, en une réciprocité de coups dont on garde la mémoire. Enfin des normes sociales permettent d'aboutir à des règlements, temporaires ou permanents. [12]

Outre l'accent placé sur l'honneur par Nassiet, puisque les motifs de la faide incluent mais ne se limitent pas à celui-ci, cette définition de la pratique culturelle qu'était la faide semble faire consensus auprès des historiens de la violence. En somme, la faide est un échange d'actes violents considérés comme réciproques, ou équivalents à l'offense, entre deux groupes en situation d'inimitié. Fondamentale dans le système de violence vindicatoire moderne, la faide avait comme objectif le rétablissement de l'équilibre social rompu par l'un des deux partis. La faide ne peut être appréhendée sans le concept de vengeance qui dicte le comportement des différents groupes. L'élément intéressant de la faide est la notion d'une responsabilité collective : le groupe dans son ensemble porte la responsabilité de venger le crime, et collectivement, porte le blâme. Ainsi, le vengeur et la victime ne sont pas nécessairement les principaux impliqués dans l'affaire, mais possiblement des cousins ou des serviteurs de ceux-ci.

Dire que la faide fut éradiquée par la centralisation du pouvoir sous les Tudors et par la monopolisation de la justice serait une large exagération. L'ensemble des historiens s'entend, à des degrés divers, pour affirmer que la pratique de la *feud*

---

[12] C'est nous qui accentuons. Nassiet, *La violence*, p. 128; Carroll, *Blood and Violence*, p. 7 ; Stuart Carroll, « Peace in the Feud in Sixteenth- and Seventeenth Century France », *Past and Present*, 178, 2003, p. 75.

subsistait toujours sous le règne d'Élisabeth[13]. Lawrence Stone, qui voit l'évolution de la *feud* d'un point de vue éliassien, concède néanmoins que :

> « Given that keeping of retainers, the stocking of arms, even the fortification of castles continued into the late sixteenth century, it is hardly surprising that the true story of the Tudor struggle to monopolize violence is far more long-drawn, far more complicated, and far less triumphant than is generally supposed.[14] »

Dans ce contexte d'une violence nobiliaire toujours fréquente, la faide subsistait en Angleterre, bien que dans une forme légèrement différente. Roger Manning explique à ce sujet que, bien que la faide n'ait guère disparu du royaume insulaire au tournant du XVII[e] siècle, elle prenait la forme de perturbations moins brutales qui encouraient des conséquences légales moins importantes et qui ne menaçaient pas les participants d'être traduits en justice à titre de traître ou pour des cas de *« felony »*[15].

L'une des faides les plus notoires de l'Angleterre moderne fut indubitablement celle qui opposait les Lisle et les Berkeley. Cette dispute, qui perdura plus de 190 ans, était centrée sur une affaire de patrimoine et fut déclenchée pendant la guerre des Deux-Roses, pour ne se clôturer qu'en 1610[16]. Stone relève quant à lui l'histoire de la querelle se déroulant sous le règne de la reine Élisabeth et opposant l'Earl d'Oxford au parlementaire Thomas Knyvett, dont les nombreuses péripéties

---

[13] Broude, « Revenge and Revenge Tragedy », p. 46.

[14] Lawrence Stone, *The Crisis of the Aristocracy, 1558-1641*, Londres, Oxford University Press, 1965, p. 223.

[15] Manning, *Swordsmen. The Martial Ethos in the Three Kingdoms,* Oxford, Oxford University Press, 20033, p. 169

[16] Manning, *Swordsmen*, p. 169 ; Andrew Warmington, « Berkeley, George, eight Baron Berkeley (1601-1658) », *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004, [en ligne], http://www.oxforddnb.com/view/article/2208.

incluent un duel, de nombreuses tentatives d'assassinats, des batailles entre les deux factions et toute une série de meurtres, dont l'une des victimes ne fut nul autre qu'Oxford lui-même[17].

Au sein des îles britanniques, c'est le royaume septentrional d'Écosse qui était particulièrement connu pour ses *feuds* sanglantes et prolongées[18]. Le commentateur de l'époque Peter Heylyn définit les Écossais comme étant des barbares qui ne dépendaient point de la loi pour régler leurs conflits, préférant mettre un terme aux différends par l'entremise de conflits armés appelés *Feides*[19]. Selon Fredson Thayer Bowers, l'arrivée en 1603 d'un monarque écossais sur le trône anglais et l'affluence massive de courtiers originaires d'Écosse aura une influence considérable sur la culture de vengeance londonienne[20].

4.2 Opinion anglaise à l'égard de la vengeance

L'historiographie de la vengeance en Angleterre, qui est principalement le fruit de chercheurs en littérature comme Ronald Broude, Fredson Bowers et Lyly B. Campbell, se dispute sur la légitimité de celle-ci dans la culture anglaise moderne et particulièrement sur l'attitude des auditoires face à la question de la vengeance. La position traditionnelle, défendue par Joseph Quincy Adams en 1929, qui considérait la vengeance comme un « sacred duty » fut remise en question, ou à tout le moins

---

[17] Stone, *The Crisis of the Aristocracy*, p. 229.

[18] Manning, *Swordsmen,* p. 143.

[19] Peter Heylyn, *The Autobiography and Correspondence of Sir Simonds D'Ewes*, dans Fredson Thayer Bowers, *Elizabethan Revenge Tragedy*, Gloucester, Peter Smith, 1959[1940], p. 58.

[20] Bowers considère que le « virus » de la faide s'est transféré à Londres et que l'arrivée d'Écossais dans la capitale anglaise a contribué à l'augmentation des violences interpersonnelles dans le royaume. Bowers, *Elizabethan Revenge Tragedy*, p. 19.

nuancée, par de nombreux chercheurs depuis près d'un demi-siècle.[21] La première à le faire fut Lyly B. Campbell qui, dans son article « Theories of Revenge in Renaissance England », argumenta qu'au contraire les proscriptions morales et religieuses de la Renaissance faisaient en sorte qu'il était impossible pour les Élisabéthains de voir la vengeance sous une lumière positive.[22] Dans la décennie suivante, Fredson Thayer Bowers procéda à un retour du balancier en nuançant à la fois l'interprétation d'Adams et celle de Campbell en illustrant qu'en dépit d'une condamnation officielle de la vengeance, celle-ci jouissait toujours, à l'extérieur des sphères religieuses et légales, d'un certain degré d'approbation de la part de la population anglaise[23]. Ultérieurement, les chercheurs vont généralement se ranger du côté de Bowers, tout en apportant des précisions à sa conception de la violence vindicatoire aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles.

4.2.1 Positions légales et religieuses [24]

Dans les sphères légales et religieuses, la condamnation de la vengeance est sans équivoque. Sur ce point, l'affirmation de Lyly B. Campbell : « there was a persistent condemnation of revenge in the ethical teaching of Shakespeare's England », n'est point fausse.

---

[21] Joseph Adams Quincy, *Hamlet, Prince of Denmark*, Boston, Houghton Mifflin, 1929, p. 221.

[22] Lyly B. Campbell, « Theories of Revenge in Renaissance England », *Modern Philology*, 28, 3, (1931), p. 281-296.

[23] Bowers, *Elizabethan Revenge Tragedy*, p. 19 ; Fredson Thayer Bowers, « The Audience and the Revenger of Elizabethan Tragedy », *Studies in Philology*, 31, 02, (1934), p. 160-175.

[24] Toutes les références bibliques sont tirées de l'édition de 1611 de la *King James Bible*, [en ligne], http://www.kingjamesbibleonline.org/1611. Nous avons opté pour cette édition puisqu'il s'agit de la forme la plus rapprochée de la Bible telle que lue et comprise par les Londoniens vivant à l'époque élisabéthaine et Stuart.

L'ensemble des prédicateurs, prêcheurs et moralistes citaient le verset 19 du douzième chapitre de l'*Épître aux Romains*, qui instruit le chrétien à résister à la tentation de se faire justice soi-même. Il est écrit : « Dearely beloved, avenge not your selves, but rather give place unto wrath: for it is written, Vengeance is mine, I will repay, saith the Lord.[25] » S'appuyant ainsi sur les Écritures, les moralistes condamnaient tour à tour la notion de justice personnelle. Dans *Felicitie of Man,* Barckley inclut la vengeance dans la liste des péchés capitaux au même titre que l'orgueil, l'envie et la haine. De la même manière, Timothy Bright considère la vengeance comme une tentation du diable.[26] Centrale dans cette condamnation de la vengeance était l'idée que le vengeur mettait en péril le salut de son âme[27]. Ainsi, c'est largement en engendrant une angoisse eschatologique que les théoriciens et les prêcheurs cherchaient à limiter les actes de justice privée.

Fredson T. Bowers souligne que, du point de vue légal, la vengeance n'était nullement acceptable. Puisque la malice est centrale dans la conception du crime, la vengeance, par son caractère prémédité, n'était aucunement justifiable[28]. C'est dans ce contexte que la vengeance se trouve condamnée dans les discours officiels à la fois de Jacques I^er^ et de son procureur général, Francis Bacon[29]. Bien que Bacon qualifie de « most tolerable sort » les vengeances contre les crimes pour lesquels la loi ne

---

[25] *Romans*, (12, 19) ; Campbell, « Theories of Revenge in Renaissance England », p. 282 ; Eleanor Prosser, *Hamlet and Revenge*, Stanford, Stanford University Press, 1971[1967], p. 6.

[26] Prosser, *Hamlet and Revenge*, p. 6-7.

[27] Prosser, *Hamlet and Revenge,* p. 7 ; Curtis Brown Watson, *Shakespeare and the Renaissance Concept of Honour*, Princeton, Princeton University Press, 2015, p. 130.

[28] Thomas Green explique l'évolution de la conception légale de l'homicide, surtout la distinction grandissante au XVI^e^ siècle entre *murder*, prémédité et donc irrémissible, et le *manslaughter*, moins grave, où l'offenseur pouvait plaider le bénéfice du clergé ce qui lui permettait d'échapper à la peine capitale. Thomas Green, « The Jury and the English Law of Homicide », *Michigan Law Review*, 74, 413, (1976).

[29] Bowers, *The Elizabethan Revenge Tragedy*, p. 9-12.

prévoyait pas de peine, sa condamnation de l'acte vindicatoire demeure sans équivoque. Prosser souligne qu'il faut à tout prix éviter de prendre ce passage de Bacon comme un endossement de la vengeance, puisqu'en dépit de la sympathie que peuvent attirer certaines circonstances, le geste demeure illégitime, illégal et immoral. Pour reprendre les mots de Prosser : « The law was absolute: murder, as such, was never justified.[30] ».

Concomitamment à cette condamnation de l'homicide vindicatoire comme un crime prémédité, et par conséquent inexcusable, l'Angleterre, comme la France du reste, traversait une période de centralisation du pouvoir dans la personne royale. La quête d'un monopole du pouvoir et de la justice passait par la restriction des pouvoirs et des privilèges nobiliaires. Lawrence Stone, dans son ouvrage *The Crisis of the Aristocracy*, illustre comment les dynasties Tudors et Stuarts s'afférèrent à limiter le pouvoir de l'aristocratie, notamment en restreignant la taille des troupes armées et l'armement des châteaux, mais aussi en assurant un meilleur contrôle des *peers*. Ceci a entraîné, selon Stone, une réduction progressive de la violence nobiliaire, puisque dorénavant la violence était une prérogative royale. Cette conception éliassienne de la pacification de la société anglaise fut largement remise en question, mais il n'en demeure pas moins que la couronne anglaise cherchait réellement à concentrer le pouvoir judiciaire et militaire en sa personne[31].

En somme, il existait un consensus au sein des sphères légales et religieuses, voulant que la vengeance soit la prérogative de Dieu ou de l'autorité judiciaire qui, consacrée par Dieu, punit l'offense. Même si l'affirmation de Lyly Campbell se doit d'être nuancée en ce qui a trait à la place de la vengeance sur la scène, elle a tout de

---

[30] Prosser, *Hamlet and Revenge*, 18.

[31] Stone, *The Crisis of the Aristocracy*, p. 199-269 ; Broude, « Revenge and Revenge Tragedy », p. 43-45 ;

même le mérite de cerner la position des moralistes et des prêcheurs sur la question : « a man might undertake his private revenge, but in the end God was seen to be the true avenger, and God did not permit one who seized his perogative to go himself unpunished.[32] »

4.2.2 Position populaire

En dépit du fait que les moralistes, les prêcheurs et l'autorité judiciaire considéraient la vengeance comme « illegal, blasphemous, immoral, irrational, unatural, unhealthy – not to mention unsafe », il n'en demeure pas moins qu'une partie non négligeable de la population estimait toujours que la vengeance était un droit et souvent même un devoir et une obligation[33].

La majorité des chercheurs qui ont succédé à Lyly Campbell ont abordé la question de la vengeance approximativement de la même façon que Fredson T. Bowers, c'est-à-dire en acquiesçant à la fois à la présence d'un discours anti-vengeance officiel et en nuançant les propos d'Adams qui considère la vengeance comme un devoir sacré. Dans son article fondateur sur la relation entre l'auditoire et le vengeur dramaturgique, Bowers explicite cette position médiane :

> « It would be too much to assert that Elizabethans believed every murder should be privately revenged with blood by the son as a sacred duty, as Professor Adams implies; or that, as Professor Campbell seems to believe, every private revenger of blood was

---

[32] Campbell, « Theories of Revenge », p. 294 ; Philip J. Ayres souligne lui aussi que l'Angleterre condamnait officiellement les actes de vengeance personnelle. Voir : Ayres, « Degrees of Heresy: Justified Revenge in Elizabethan Narrative », *Studies in Philology*, 69, 04, (1972), p. 464.

[33] Prosser, *Hamlet and Revenge*, p. 10.

> automatically considered by the man on the street as a criminal who must receive his own reward in death[34]. »

Comme l'expliquent Prosser et Eisamen Maus, la population élisabéthaine et Stuart ne pouvait conséquemment qu'être aux prises avec un dilemme éthique, opposant d'un côté les lois et la morale chrétienne et de l'autre une coutume et une culture profondément enracinées[35].

C'est donc dire qu'en dépit de la condamnation officielle, la pratique de prendre la justice en main subsistait toujours. Bowers stipule qu'afin de cerner la conception générale de la vengeance, le chercheur doit examiner « the writings of men who, by their positions in life, were not forced into attitudes of condemnation.[36] » Brown commente qu'il arrivait même fréquemment que les tracts réfléchissant sur l'acte vindicatoire se contredisent, présentant à la fois des arguments favorables et défavorables à l'endroit de la vengeance[37]. De la même façon, même les auteurs gravitant dans l'influence immédiate de la monarchie, tels que Philip Sidney et Edmund Spenser, présentaient occasionnellement la vengeance comme légitime.

Il importe de souligner avec Bowers qu'en dépit de la condamnation officielle de deux piliers de la société moderne, la monarchie et l'Église, la vengeance personnelle demeurait pratique courante chez les contemporains de Shakespeare.

> « There can be little questions that many Elizabethan gentlemen disregarded without a qualm the ethical and religious opinion of his day which condemned private

---

[34] Bowers, « The Audience and the Revenger », p. 174.

[35] Prosser, *Hamlet and Revenge*, p. 4 ; Katherine Eisaman Maus, *Four Revenge Tragedies*, Oxford, Oxford University Press, 2008[1995], p. ix-x.

[36] Bowers, « The Audience and the Revenger », p. 161.

[37] Watson, *Shakespeare and the Renaissance Concept of Honor*, p. 131.

> revenge, and felt obligated by the more powerful code of honour to revenge personally any injury offered him.[38] »

Une partie de l'explication pour la sympathie des Élisabéthains à l'endroit de la vengeance se trouve possiblement dans la survivance de pratiques d'autogouvernances communes aux sociétés multicentriques. De telles pratiques demeuraient profondément enracinées dans la matrice de la culture anglaise moderne[39]. Dans les sociétés où le pouvoir judiciaire était décentralisé, ces pratiques d'autogouvernance, telles que la vengeance, la faide et la loi du talion, permettaient d'assurer une certaine harmonie et un équilibre sociétal[40]. Cette culture de la violence vindicatoire propre aux sociétés multicentriques, où le devoir de punir un offenseur revenait à la famille, au clan ou à un autre groupe possédant des liens de solidarité avec la victime, entre à la Renaissance dans une relation conflictuelle avec un système judiciaire revendiquant le monopole de la justice, et conséquemment de l'utilisation de la violence[41].

Malgré cette revendication du monopole de la vengeance par la monarchie Tudor et d'un désir manifeste d'une plus grande centralisation, les pratiques d'autogouvernance continuèrent de subsister en Angleterre, puisqu'en dépit des prétentions des théoriciens, la justice royale ne réussit pas à se présenter aux peuples comme une alternative fiable. Les cours seigneuriales et monarchiques ne parvinrent donc pas à gagner la confiance de la population « in part because of their inability

---

[38] Bowers, *The Elizabethan Revenge Tragedy,* p. 37.

[39] Broude, « Revenge and Revenge Tragedy », p. 43 ; Bowers, *Elizabethan Revenge Tragedy*, p. 2-5.

[40] Broude, « Revenge and Revenge Tragedy », p. 43.

[41] Broude, « Revenge and Revenge Tragedy », p. 43.

consistently to safeguard life and property, and in part because of their integrity was often suspect.[42] »

Qui plus est, malgré les prétentions centralisatrices de la justice élisabéthaine et Stuart, la réalité est que le système judiciaire demeurait extrêmement diffus. Les chercheurs s'entendent tous pour souligner le rôle actif que le système judiciaire anglais appelait la population à jouer. Tous les *householders* pouvaient servir à titre de constables, les *watches* étaient composées de *citizen*, et le *hue and cry* donnait à tout homme l'obligation de poursuivre les criminels à l'intérieur de l'enceinte de la paroisse[43]. Dans ce système judiciaire fragmenté, le devoir de punir et de châtier ainsi que celui de maintenir l'ordre appartenait au roi, aux conseils de village, aux *justices of peace*, et aux chefs de famille[44].

Non seulement le système judiciaire était largement décentralisé, mais le pouvoir royal dépendait largement de la noblesse et de la *gentry* pour exercer ses fonctions. Comme le raconte Manning, puisque les monarques Tudor et Stuart n'avaient pas de service policier ni d'armée permanente, c'est aux nobles que revenait la tâche de mater les rébellions et d'appliquer les diverses formes de violences nécessaires pour le bon fonctionnement du gouvernement. Ainsi :

> « On such occasions, royal authority was used to legitimate their exercise of force. The peer or magnate who deployed that force probably did not think it was more legitimate when he assisted the king than when he took it upon himself to

---

[42] Broude, « Revenge and Revenge Tragedy ». p. 45.

[43] Cynthia B. Herrup, « Law and Morality in Seventeenth-Century England », *Past and Present*, 106, (1985), p. 106 ; Broude, « Revenge and Revenge Tragedy », p. 47-48.

[44] Susan Dwyer Amussen, « Punishment, Discipline, and Power: The Social Meanings of Violence in Early Modern England », *Journal of British Studies*, 34, 01, (1995), p. 5.

> punish someone whose behaviour he regarded as insulting or inappropriate.[45] »

Dans la croyance comme dans les faits, le recours légitime à la violence n'était nullement centralisé[46]. Le caractère diffus du système judiciaire avait comme conséquence de perpétuer la croyance populaire dans le droit de venger affronts, offenses et crimes de toutes sortes.

Bref, en dépit des revendications royales du monopole de la violence et du droit de juger, la justice élisabéthaine continuait d'être fragmentaire et coexistait avec les traditions plus anciennes d'autogouvernance autorisant la vengeance. C'est dans ce contexte que, faisant fi du discours officiel s'opposant à la violence vindicatoire sous toutes ses formes, les discours pro-vengeance subsistaient.

Il est important de souligner avec Broude, Bowers et Ayres que le concept de vengeance n'était pas nécessairement en opposition directe avec la morale chrétienne. L'adéquation chez le contemporain de Shakespeare entre vengeance et justice continuait de subsister et, pour certains, elle était préférable à la miséricorde. Sir William Cromwallis fils considérait comme une « received tradition » la croyance voulant que le pardon entraînait la multiplication du pêché et, conséquemment, que la vengeance lui était préférable[47].

La vengeance, la punition d'une offense par un châtiment commensurable, trouvait une certaine justification dans la morale chrétienne. Broude argumente que vengeance et religion étaient plus facilement conciliables que ne le prétend l'opinion des chercheurs antérieurs. Ainsi, selon les dogmes, le chrétien était censé souffrir en

---

[45] Manning, *Swordsmen*, p. 143.

[46] Amussen, « Punishment, Discipline, and Power », p. 5.

[47] Cromwallis, *Essays*, (1601) dans Bowers, « The Audience and the Revenger », p. 162.

silence et demeurer immuable devant l'insulte personnelle. Cependant, si l'offense est dirigée contre Dieu ou contre autrui, la vengeance est justifiable et excusable. Le père de la Réforme, Martin Luther, stipulait en matière de vengeance que : « On behalf of others [...] he (the good Christian) can and should seek vengeance and protection, and help and do as much as he can to achieve it. » Broude précise que, dans ce cas particulier comme dans de nombreux textes contemporains, la vengeance prend le sens moderne de justice plutôt que celui de représailles passionnelles qui lui fut attribué dans les siècles suivants[48]. De même, Ayres souligne que pour certains commentateurs de l'époque, dont Saviolo, si la cause est juste et si le vengeur agit sans aucune motivation personnelle, il peut alors être considéré comme l'instrument de Dieu[49].

Toujours selon Ronald Broude, le protestantisme de la Renaissance ne s'opposait pas aussi farouchement à la notion de justice privée que ne le laisse entendre la majorité des historiens. Loin de rejeter la conséquence prévue dans l'*Exode,* les contemporains accordaient toujours une part d'autorité à ce livre de l'Ancien Testament prévoyant:

> « And if any mischiefe follow, then thou shalt give life for life,
> eye for eye, tooth for tooth, hand for hand, foote for foote,
> burning for burning, wound for wound, stripe for stripe[50]. »

Le protestantisme élisabéthain, plutôt que de rejeter cette conception d'une justice centrée sur le concept de réciprocité, pouvait au contraire s'appuyer sur d'autres passages bibliques afin de légitimer l'acte de vengeance. Le chapitre 35 du livre *Les*

---

[48] Broude, « Revenge and Revenge Tragedy », p. 51 ; Broude, « George Chapman's Stoic-Christian Revenger », *Studies in Philology*, 70, 01, (1973), p. 51; 55-56.

[49] Ayres, « Degrees of Heresy », p. 468.

[50] *Exodus*, (21, 23-25)

Nombres prévoit à plusieurs reprises la vengeance d'un crime de sang par l'héritier de sang[51]. Dans la même veine d'idées, la *Genèse* instruit le lectorat chrétien que quiconque fait couler le sang d'un homme verra son sang répandu de la main d'un homme[52].

Les contemporains concevaient aussi la possibilité que Dieu agisse comme justicier par l'entremise de l'intervention humaine. « Renaissance Englishmen, écrit Broude, were likely to regard all vengeance as divine vengeance, visited by God either directly or through human agents[53]. » Évidemment, cet agent humain était habituellement le roi ou le magistrat qui, selon Saint Paul, étaient les ordonnés de Dieu ayant la charge de faire régner la justice sur terre.[54] Or si le coupable file entre les mailles de la justice, par sa ruse ou par la négligence des députés de Dieu, l'homme peut devenir le vengeur divin. C'est dans cette conception de l'intercession divine que William Perkins commente dans *Case of Conscience* (1606) que « when violence is offered, and the Magistrate absent; either for a time and his stay be dangerous; or altogether, so as no helpe can be had of him, nor any hope of his comming. In this case, Gods puts the sword into the private mans hands.[55] » Dans les cas où justice n'est pas rendue, Dieu peut faire de l'homme l'instrument de son dessein[56].

---

[51] *Numbers*, (35, 19 et 35, 21).

[52] *Genesis*, (9,6).

[53] Broude, « George Chapman's Stoic-Christian Revenger », *Studies in Philology*, 70, 01, (1973), p. 55.

[54] L'épitre de Saint Paul aux Romains décrit le monarque ainsi : « For hee is the minister of God to thee for good: but if thou do that which is evill, be afraid: for he beareth not the sword in vaine: for he is the minister of God, a revenger to execute wrath upon him that doeth evill. »

[55] Perkins, *Case of Conscience,* cité dans Bowers, « The Audience and the Revenger », p. 163.

[56] Broude, « George Chapman's Stoic-Christian Revenger », p. 54.

Certains motifs et certaines formes de vengeance étaient jugés plus justifiables et acceptables que d'autres. Fredson T. Bowers souligne, une première fois dans son article de 1934 puis plus en profondeur quelques années plus tard dans son livre sur la vengeance sur les planches londoniennes, qu'il existait trois grandes catégories de situations où le recours à la violence par un « private man » était justifiable. D'abord la vengeance était dite acceptable pour les « base offences », c'est-à-dire, des offenses qualifiées de « cowardlie and beastiall ». Ensuite, la prise en main de la justice par une personne privée était tolérée dans les situations où le magistrat était absent. Troisièmement, la vengeance pour des actes très graves, principalement l'homicide, était perçue comme légitime. Saviolo stipule qu'outre le crime de sang, le viol est un affront qui se doit d'être vengé[57].

C'est cette dernière justification, celle qui concerne les offenses graves et surtout les meurtres, qui semble recevoir le plus de sympathie de la part des commentateurs contemporains. La vengeance contre un meurtrier par un vengeur de sang, c'est-à-dire le premier héritier mâle, recevait une part de sa justification du livre saint chrétien. La Bible, plus précisément le chapitre du livre les *Nombres* mentionné plus haut stipule que : « The revenger of blood himselfe shall slay the murtherer: when meeteth him, he shall slay him. [58]» Dans l'ensemble, les chercheurs semblent reconnaître la souscription ou à tout le moins la tolérance des élisabéthains à l'endroit de cet enseignement[59].

---

[57] Bowers, *Elizabethan Revenge Tragedy*, p. 36-38 ; Bowers, « The Audience and The Revenger of Elizabethan Tragedy », p. 163-165.

[58] *Numbers*, (35, 19).

[59] Voir entre autres : Broude, « George Champman's Stoic-Christian Revenger », p. 55 et Ayres, « Degrees of Heresy », p. 465-467.

Si certains motifs et certaines causes de vengeance étaient perçus comme plus légitimes que d'autres, il en va de même pour la méthode employée. Pour les concitoyens de Shakespeare, le fond importait autant que la forme. Le conseil qu'offre Artosogon à son fils dans le roman de Thomas Lodge *Margarite of America* (1596), soit « be [...] in thy revenges bold, but not too bloody », incarne bien la vision anglaise de la vengeance. Pour reprendre les mots d'un autre contemporain, William Painter, « Temperaunce, and Modesty is necessary in all occurentes, bee they wyth us or against us.[60] » Dans la conception anglaise de la vengeance, l'acte vindicatoire est uniquement acceptable lorsque le concept de réciprocité, d' « equity » pour reprendre l'expression de De Chickera, est respecté. Si, au contraire, « revenge is out of all proportion to the offence », la vengeance perd toute sa légitimité[61]. Cette vision de la vengeance peut s'expliquer par la conception que l'Anglais avait de lui-même. Les traits de caractère qui entraînent le mépris des maîtres d'armes à l'endroit de la rapière, critiquée pour son caractère ostentatoire et décoratif, amènent les Anglais à voir de façon négative les vengeances sophistiquées ou exacerbées.

Il faut d'abord comprendre que la société anglaise s'enorgueillissait de sa simplicité et de son caractère direct. La *straightforwardness* soulignée par Low et ce que Bowers décrit comme « the typically English notions of straightforward fair play » sont à la base de la perception que l'Anglais se fait de lui-même[62]. Afin de respecter les critères de la vengeance honorable, l'acte devait observer scrupuleusement les prescriptions bibliques d' « Eye for eye, tooth for tooth, hand for

---

[60] William Painter, *The Palace of Pleasure*, cité dans Ernst de Chickera, « Palaces of Pleasure: The Theme of Revenge in Elizabethan Translation of Novelle », *The Review of English Studies*, 11, 41, (1960), p. 5.

[61] De Chickera, « Palaces of Pleasure », p. 7 ; Ayres, « Degress of Heresy », p. 474.

[62] Jennifer Low, *Manhood and the Duel: Masculinity in Early Modern Drama and Culture*, Houndsmill, Palgrave-MacMillan, 2003, p. 56 ; Bowers, *Elizabethan Revenge Tragedy*, p. 40 ; Bowers, « The Audience and the Revenger », p. 174.

hand, foot for foot, / Burning for burning, wound for wound, stripe for stripe.[63] » Dans sa quête de justice personnelle, l'Anglais devait éviter l'excès, la cruauté et la dissimulation[64].

La vengeance devient moralement ambiguë lorsqu'elle est trop retardée. Les commentaires de l'un des vengeurs théâtraux les plus antipathiques, Vindince, « now nine years vengeance crowd into a minute », illustre ce cas[65]. Ce que Bowers appelle « nursing of revenge » était l'un des éléments qui pouvait rendre la vengeance déshonorable, dans sa forme du moins. L'excès et le fait de verser le sang d'innocents étaient une seconde condition qui noircissait la réputation du vengeur et délégitimait par le fait même la vengeance. En discutant d'une *novelle* qu'il traduit de l'italien, Painter commente que l'acte aurait été acceptable si le personnage n'avait pas mis à contribution « the Cruelty wherewith afterwardes he bolted his renoume, and soyled his hands by Bedlam rage in the innocent blood of those that were not privye to the folly and lesse guitly of the wronge don unto him[66] ». Il faut donc que le vengeur évite à tout prix de repayer l'offense avec intérêts s'il veut conserver l'aura de justice associée à l'acte vindicatoire.

Aussi et ultimement, il importait d'éviter d'assouvir sa vengeance par l'entremise de moyens lâches, cruels, ou déshonnêtes. Le poison, en raison de la préméditation inhérente qui lui est associée et de son caractère sournois, était particulièrement abhorré par les Anglais. Dans « The Audience and the Poisoner of Elizabethan Tragedy », Bowers soutient que les Élisabéthains considéraient les

---

[63] *Exodus*, (21, 24-25).

[64] Ayres, « Degrees of Heresy », p. 174.

[65] Alan Urquhart, « *Hamlet* and Revenge Tragedy: A Reappraisal », *Sydney Studies in English*, 22, (1996), p. 62.

[66] William Painter, *The Palace of Pleasure*, cité dans De Chickera, « Palaces of Pleasure », p. 4.

empoisonneurs comme étant des plus détestables. Les témoignages contemporains abondent en commentaires à cet égard. Sir Edward Coke décrit le poison dans *Third Part of the Institute of the Lawes of England* (1602), comme étant « the most horrible, and fearful to the nature of men[67] ». L'empoisonnement était donc « the most detestable » forme de meurtre, et conséquemment un moyen jugé inacceptable pour le vengeur[68]. L'utilisation de tueurs à gages est perçue de façon très similaire[69].

Dans sa quête de vengeance, l'Anglais se devait d'être juste, honorable et équitable. La perception élisabéthaine et Stuart de l'homicide vindicatoire était ainsi définissable par sa haine de la dissimulation et de la supercherie. En ce royaume où l'homicide était régulièrement pardonnable et justifiable : « Premeditated, secret, unnatural murder, however, struck a chord of horror.[70] »

Si la vengeance anglaise, acceptable et légitime, est caractérisée par son caractère direct et équitable, l'antithèse de la vengeance honorable est incarnée par les actes vindicatoire à l'italienne. Machiavélique, cruel, empoisonneur et excessif, l'Italien représentait le summum de la vengeance exacerbée et déshonorable[71]. Le royaume insulaire percevait presque toujours d'un mauvais œil les habitants de la péninsule méditerranéenne. Bowers nous brosse un portrait de l'Italien tel que perçu

---

[67] Sir Edward Coke cité dans Fredson Thayer Bowers, « The Audience and the Poisoner of Elizabethan Tragedy », *Journal of English and Germanic Philology*, 36, 04, p. 497.

[68] Bowers, « The Audience and the Poisoner of Elizabethan Tragedy », p. 497.

[69] Bowers, *Elizabethan Revenge Tragedy*, p. 29-30; 17.

[70] Bowers, *Elizabethan Revenge Tragedy*, p. 16.

[71] Soulignons que depuis le massacre de la Saint-Barthélemy et même avant, le nom de Machiavel et l'adjectif machiavélique sont considérés comme des synonymes de méchant, diabolique et cruel. En raison du rôle supposément joué par le *Prince* dans l'organisation du massacre parisien de 1572, les termes sont associés à massacre, dissimulation et cruauté. Voir entre autres Alain Jr Plamondon, « La légende noire de Machiavel », dans *La Dramaturgie élisabéthaine, une fenêtre sur l'influence de la Saint-Barthélemy en Angleterre*, Thèse M.A., Écoles des études supérieures, Université Laurentienne, 2013, p. 104-121.

par les Anglais : « Italian was almost always regarded as a villain of the particularly jealous and revengeful nature[72] ».

Cette conception anglaise de l'Italien prend en partie ses origines dans le traitement que ce peuple méditerranéen réservait à la vengeance. Discutant des mœurs italiennes, Forsyth explique que :

> la vengeance est presque toujours excessive par rapport à l'injure qu'elle est destinée à effacer, et le vengeur n'hésite pas à recourir à la trahison et à la duplicité pour tirer satisfaction de son ennemi ; le poison, les guets-apens et les intermédiaires stipendiés sont considérés comme normaux ; les principes de Machiavel sont également ceux de la noblesse, de la bourgeoisie et du peuple, et les fausses réconciliations sont utilisées comme des pièges en vue de s'assurer d'une vengeance plus « douce » ou plus avantageuse.[73]

L'association avec le poison fut exacerbée par le pontificat d'Alexandre VI et la prédilection notoire des Borgia d'éliminer leurs opposants par l'entremise de substances toxiques[74]. La relation entre les deux est tellement importante qu'en 1589, lorsque Marlowe rédige sa pièce *The Jew of Malta*, « Borgia-wine » est synonyme de poison[75].

Cette conception de la vengeance italienne reçoit un écho dans la vision qu'a Thomas Nashe de l'Italie. Il écrit :

---

[72] Bowers, *Elizabethan Revenge Tragedy*, p. 47.

[73] Elliott Forsyth, *La tragédie Française de Jodelle à Corneille (1553-1640): Le thème de la vengeance*. Paris, A. G. Nizet. 1962, p. 119-120.

[74] A. J. Hoenselaars, *Image of Englishness and Foreigners in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries: A Study of Stage Characters and National Identity in English Renaissance Drama, 1338-1642*, Rutherford, Associated University Press, 1992, p. 52; Bowers, « The Audience and the Poisoner of Elizabethan Tragedy », p. 495; Bowers, *Elizabethan Revenge Tragedy*, p. 53.

[75] Marlowe, *The Jew of Malta*, (1589), (III, iv, 99).

> « O Italie, the Academie of manslaughter, the sporting place of murther, the Apothecary-shop of pyson for all Nations: how many kind of weapons hast thou invented for malice ?[76] »

La mauvaise réputation de l'Italien en Angleterre en matière de vengeance, ce stéréotype de l'homme jaloux, cruel, machiavélique et susceptible de tirer une vengeance exacerbée, était alimentée par les *novelles*, qui regorgeaient de récits tous plus sanglants les uns que les autres[77]. Les *novelles* des auteurs italiens tels que Boccaccio et Bandello, ou encore les traductions et adaptations françaises de Belleforest, Rosset et Boaistuau, qui rejoignaient le lecteur anglais sous une forme originale ou traduite présentaient fréquemment l'Italien comme un vengeur susceptible d'être l'héritier de Médée et d'Atrée. À titre d'exemples, retenons le récit cité par Bowers de la *novelle* de Boccaccio où l'époux sert à sa femme adultère le cœur de l'amant de celle-ci. Encore y a-t-il le récit de Rosset où une jeune Italienne obtient sa vengeance en coupant les oreilles et le nez de sa victime, en plus de lui arracher ongles et dents[78].

Il ne faut pas minimiser l'importance des *novelles* et des histoires tragiques sur l'imaginaire anglais, puisqu'il s'agissait d'un genre extrêmement populaire. Le puritain Ascham critique notamment le fait que les histoires, les « precepts of fonde

---

[76] Thomas Nashe, *Pierce Penilesse His Svpplication to the Deuill*, dans Alexander B. Grosart (éd.) *The Complete Works of Thomas Nashe*, vol. II, imprimé pour circulation privée, 1884, p. 52, [en ligne], https://books.google.ca/books?id=ZyFAAAAAYAAJ&hl=fr&source=gbs_navlinks_s. De surcroît, en marge du texte, Nashe accentue la mauvaise réputation de l'Italie, la qualifiant de « store-house of all murderous inventions ».

[77] Selon Ernst De Chickera, il existait quatre recueils principaux de *novelles* traduites ou d'inspiration italienne en Angleterre : William Painter, *The Palace of Pleasure*, vol. I (1566), réimprimé en 1569 ; William Painter, *The Palace of Pleasure*, vol. (1567), les deux volumes seront réimprimés ensemble en 1575 ; Geoffrey Fenton, *Certain Tragical Discourse of Bandello,* (1576) ; George Pettie, *A Petite Palace of Pettie his Pleasure*, (1576).

[78] Bowers, *Elizabethan Revenge Tragedy*, p. 58.

bookes of late translated out of Italian into English, sold in every shop in London[79] ». Ces textes étaient tellement répandus en Angleterre que R. L. Douglas, l'éditeur de la traduction de Fenton des *novelles* de Bandello, estime que les récits pouvaient être trouvés dans toutes les maisons[80].

Avant d'examiner la relation entre la vengeance et le duel sur la scène, il importe d'abord de souligner deux acceptions du duel au sein du système de violence vindicatoire. La conception traditionnelle, définie par Lawrence Stone dans *The Crisis of the Aristocracy*, voit une corrélation directe entre la montée du duel et la diminution des actes de vengeance en groupe tels que la faide et les guets-apens[81]. Interprétation historique s'insérant dans le discours de la civilisation des mœurs, la thèse voulant que le duel civilise les échanges vindicatoires en les limitant aux principaux intéressés est remise en question par Stuart Carroll et François Billacois qui considèrent plutôt que le duel ne peut s'expliquer que dans le contexte plus large des violences de vengeance. Stuart Carroll considère que l'un des plus grands mythes du duel est de le considérer comme étant « primarily a civilizer, canalizing and controlling violence through elaborate ritual.[82] » Le duel ne peut, selon cette compréhension du phénomène, être défini qu'à l'intérieur même du système plus large de violence vindicatoire. Plutôt que de voir le duel comme se substituant à la

---

[79] R. Ascham, *English Works*, cité dans De Chickera, « Palaces of Pleasure », p. 1.

[80] De Chickera, « Palaces of Pleasure », p. 30.

[81] Stone, *The Crisis of the Aristocracy*, p. 242-250. Il avance entre autres que « A powerful cause of the decline of casual and unregulated violence involving the clash of groups of retainers, servants and tenants, was the development in the minds of the landed classes of a new ethical code – the code of the duel. », p. 243.

[82] Carroll, *Blood and Violence*, p. 9.

faide, il doit plutôt être compris comme une extension de celle-ci, comme le prolongement de querelles entre groupes familiaux[83].

Ce deuxième point de vue, que nous nous proposons d'explorer plus en profondeur dans les pièces de théâtre, est remarqué par l'historien du duel François Billacois selon qui le duel « ne supprime pas la chaîne des vengeances et de contre-vengeances »[84]. Ainsi, l'interprétation de Carroll est conforme à la lecture que Billacois avait faite du duel deux décennies auparavant :

> Si, dans l'immédiat, on se bat sans haine et sans esprit de vengeance "sur peu de sujet", "pour un sujet fort léger", ou "pour un verre de limonade", le duel réactive en fait souvent de longues et graves rivalités qui, au-delà des individus, impliquent des familles, des coteries, des partis, sinon des patries[85].

Il faut donc voir que, dans la pratique du moins, le duel apparaît comme une extension de la faide et des querelles entre groupes de solidarité divers.

4.3 La vengeance et le duel sur les planches

Le thème de la vengeance au théâtre fut, comme nous l'avons déjà mentionné, l'objet de recherches littéraires, plus précisément dans le contexte d'examen de la perception anglaise de la violence vindicatoire dans les *revenge*

---

[83] Carroll, *Blood and Violence,* p. 9-10 ; Carroll, « Peace in the Feud in France », p. 75. Dans cet article, il affirme que plutôt que de rompre avec la tradition de la faide, le duel donne plutôt un deuxième souffle à la pratique culturelle, p. 175.

[84] Billacois, *Le duel dans la société française des XVI^e^-XVII^e^ siècles. Essai de psychologie historique.* Paris, Édition de l'école des hautes études en sciences sociales, 1986, p. 397.

[85] Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 127-128.

tragedies[86]. Or, il importe de souligner avec Ronald Broude l'artificialité du genre de la *revenge tragedy* élaboré au tournant du XX[e] siècle par les critiques littéraires afin de rassembler un groupe de pièces possédant des caractéristiques et une construction similaires. C'est donc dire que les contemporains ne distinguaient point la tragédie de vengeance de la tragédie proprement dite. Le premier à faire cette distinction et à grouper ses pièces sous l'étiquette de *revenge tragedy* fut Asheley H. Thorndike en 1902[87]. Une trentaine d'années plus tard, Fredson Bowers fournit une définition plus concrète et complète du genre, adoptée par l'ensemble des chercheurs ultérieurs. Les tragédies de vengeance étaient, selon Bowers, des pièces ayant la vengeance comme thème central. Cette quête de vengeance apparaît comme le moteur derrière les péripéties de la pièce et mène ultimement à la catastrophe. La *revenge tragedy* inclut habituellement, mais pas obligatoirement : le fantôme d'un personnage mort de façon cruelle et prématurée qui incite le héros de la pièce à la vengeance ; une hésitation de la part du vengeur ; et finalement la folie ou un semblant de folie chez celui-ci[88]. Plus récemment, dans le cadre de la série sur la dramaturgie anglaise des presses universitaires d'Oxford, Katherine Eisaman Maus définit clairement un autre aspect caractéristique du genre, soit l'incapacité des systèmes en place d'assurer la justice :

> « Revenge tragedies feature someone who prosecutes a crime in a private capacity, taking matters into his own hands

---

[86] Voir entre autres : Asheley H. Thorndike, « The Relations of *Hamlet* to Contemporary Revenge Plays », *PMLA,* 17, 2, (1902), p. 125-220 ; Bowers, *Elizabethan Revenge Tragedy*, (1940); Bowers, « The Audience and the Revenger », (1934), p. 160-175 ; Campbell, « Theories of Revenge », (1931) ; Broude, « Revenge and Revenge Tragedy », (1975) ; Broude, « George Chapman's Stoic-Christian Revenger », (1973) ; Ayres, « Degrees of Heresy », (1972) ; Prosser, *Hamlet and Revenge*, (1967).

[87] Ce dernier définit largement les *revenge plays* comme étant « a tragedy whose leading motive is revenge and whose main action deals with the progress of this revenge, leading to the death of the murderers and often the death of the avenger himself. », Thorndike, « The Relations of *Hamlet* », p. 125.

[88] Bowers, *Elizabethan Revenge Tragedy*, p. 62-65.

> because the institutions by which criminals are made to pay for their offences are either systematically defective or unable to cope with some particularly difficult situation.[89] »

Si, dans son analyse de la vengeance sur la scène anglaise, Bowers voit un déplacement graduel de l'attitude des dramaturges de l'acceptation à la désapprobation, voire à la condamnation, il est possible de stipuler que sa conclusion est en partie influencée par son choix d'examiner la vengeance à l'intérieur de cette démarcation littéraire artificielle et restreinte qu'est la *revenge tragedy*[90]. Par sa définition, le genre est composé de pièces présentant des vengeances exacerbées, à l'image de celles des pièces sénéquéennes mettant en scène Médée et Atrée[91].

La présentation d'une vengeance honorable, à savoir d'un duel, est en contradiction avec l'esthétique de la *revenge tragedy*, qui regorge habituellement de sang et qui s'épanouit dans le macabre, d'où son inclusion par Thorndike dans le genre plus large des *tragedy of blood*[92]. La vengeance honorable dans ces pièces est si peu fréquente que la pièce de George Chapman, *The Revenge of Bussy d'Ambois* (1610), qui présente un vengeur héroïque, noble et se conformant aux prescriptions morales stoïques et chrétiennes est l'exception confirmant la règle.

---

[89] Maus, *Four Revenge Tragedies*, p. ix.

[90] Bowers distingue quatre grandes phases dans l'évolution du traitement dramatique de la vengeance : 1587-1607, l'époque de Kyd est caractérisée par le vengeur héroïque ; 1607-1620 les vengeurs sur la scène sont majoritairement des antagonistes ; 1620-1630 ressort comme une période de désapprobation de la vengeance; 1630-1642 est considérée comme la période où la *revenge tragedy* tombe en décadence, où les dramaturges sont plus intéressés par la mise en scène de pièces macabres que par la présentation des réflexions morales et éthiques qui caractérisaient les pièces de Kyd et de Shakespeare. Voir Bowers, *Elizabethan Revenge Tragedy*, p. 278-280.

[91] Médée commet l'infanticide afin de se venger de Jason tandis qu'Atrée, voulant se venger de l'adultère de son frère, tue les enfants illégitimes de ce dernier puis les lui fait manger.

[92] Thorndike, « The Relations of *Hamlet* », p. 125.

Afin de voir l'attitude des dramaturges vis-à-vis de la vengeance honorable qu'était le duel, il importe d'examiner la place de la vengeance dans des pièces qui ne cadrent pas dans la définition de la *revenge tragedy*. Il est de notre avis que l'examen des pièces présentant des vengeances, limitées et dites honorables, telles *Le Cid* et *The Revenge of Bussy d'Ambois* ou même *Romeo and Juliet*, démontrent que, contrairement aux conclusions de Bowers, la vengeance continuait d'être perçue de façon sympathique par les dramaturges, dès lors qu'elle évitait les excès de cruauté des représailles à l'italienne.

Soulignons, avant de poursuivre, qu'à la base presque tous les duels peuvent être considérés comme étant des actes vindicatoires. Dans sa conception contemporaine, la vengeance était comprise comme l'action de punir un offenseur pour rétablir un équilibre social rompu. Ainsi, le duel avait le double rôle de restaurer l'honneur et de punir l'offenseur. Que l'offense soit un crime grave tel que le viol ou l'homicide, ou une transgression moins grave telle que l'injure et le soufflet, le duel offrait une solution honorable afin de punir l'agresseur. Ceci étant dit, nous proposons dans le cadre de cette section d'examiner la relation entre le duel et la faide dans la conception que pouvaient avoir les dramaturges du système de violence vindicatoire. Ensuite nous démontrons non seulement que la vengeance continuait d'être considérée comme légitime mais que, lorsqu'elle prend la forme du duel, elle est dans sa manifestation la plus louable et honorable.

4.3.1 Le duel et la faide

Le premier élément sur lequel nous souhaitons nous arrêter est le fait que, dans la conception que se font les dramaturges de la violence vindicatoire, le duel et la faide ne sont pas antithétiques. Au contraire, le combat singulier s'inscrit plutôt dans la continuité des relations d'inimitié plus large. C'est la raison pour laquelle nous tournons d'abord notre attention vers *Romeo and Juliet* (1595), une composition

où la vengeance constitue un moteur important de l'action. Dans ce texte où la relation entre le duel et la faide est évidente, Shakespeare met en scène la vengeance de l'honneur familial, la vengeance de la mort d'un ami et une série de vengeances et de contre-vengeances.

De prime abord, il n'y a aucun doute quant au fait que les péripéties du récit de Shakespeare se déroulent dans un contexte véronais de faide entre deux familles : les Capulet et les Montague. Cette situation d'inimitié prolongée est soulignée dès l'ouverture de la pièce alors que le chœur du prologue informe l'auditoire que la pièce raconte l'histoire de :

> « Two households, both alike in dignity
> In fair Verona, where we lay our scene,
> From ancient grudge break to new mutiny,
> Where civil blood makes civil hands unclean.[93] »

Il est aussi mention dans les vers subséquents de « two foes », de « parents' strife » et de « parents' rage »[94]. Dans un prologue qui n'est long que de quatorze vers, nous trouvons cinq références à cette relation de faide entre les deux familles véronaises. Le vieux Montague qualifie lui-même cette relation d' « ancient grudge[95] ».

Ainsi, l'altercation déclenchée dès la première scène du premier acte, opposant Abraham et un serviteur des Montague à Samson et Gregory des Capulet, est un duel qui se doit d'être appréhendé comme étant l'extension de la faide entre les deux grandes familles de Vérone. Ce combat, présenté à peine une soixantaine de vers après l'ouverture de la pièce, de même que celui entre Tybalt et Benvolio, se déroulant dans la même scène, doivent être compris comme s'intégrant dans un

---

[93] Shakespeare, *Romeo and Juliet*, (1595), (Prologue, 1-4).

[94] Shakespeare, *Romeo and Juliet*, (1595), (Prologue, 5, 8, 9).

[95] Shakespeare, *Romeo and Juliet*, (1595), (I, i, 101).

échange de vengeances et de contre-vengeances. Dans ce contexte shakespearien, le combat singulier n'apparaît pas comme un pacificateur des violences entre factions ennemies, mais plutôt comme étant ce que Stone qualifie de « casual and unregulated violence involving clash of groups of retainers, servant and tenants.[96] » Dans *Romeo and Juliet* (1595), plutôt que de limiter les éclats de violence, le duel transparaît comme un moyen parmi tant d'autres d'échanger des actes de violence vindicatoire dans un contexte de faide.

La relation entre les deux factions est tellement tendue que, dès l'entrée sur scène des Montague, Gregory est prêt à sortir l'épée du fourreau[97]. Donc, point de provocation n'est nécessaire, autre qu'une querelle préexistante entre leur maître, pour déclencher l'échange qui mène ultimement à leurs combats. Les liens de solidarité entre groupes familiaux, dont l'importance est démontrée par Michel Nassiet dans son analyse durkheimienne de la violence en France, jouent ici un rôle fondamental. La querelle des maîtres, par percolation, est aussi celle des cousins, des parents, des amis et des serviteurs. Conformément au concept de faide, l'échange de vengeances n'est point limité aux principaux intéressés, mais est bien une responsabilité collective des deux côtés de l'équation.

L'échange entre Samson et Gregory témoigne de la pertinence du concept pour comprendre la pièce et illustre l'importance des liens de solidarité dans une telle situation d'inimitié. Samson indique « The quarrel is between our master and us their men », ce à quoi Gregory répond « 'Tis all one.[98]» À la lumière de cet échange, il est

---

[96] Stone, *The Crisis of the Aristocracy*, p. 235.

[97] Shakespeare, *Romeo and Juliet*, (1595), (I, i, 31).

[98] Shakespeare, *Romeo and Juliet*, (1595), (I, i, 19-20). Il est possible de trouver un contexte similaire dans la pièce Stuart de John Ford, *'Tis A Pity She's a Whore* (1632) ou Vasques défend les intérêts de son maître dans une question de rivalité amoureuse. La cause du maître est ainsi celle du serviteur (I, ii, 1-50).

explicite que la querelle de l'un est la querelle de tous. L'aspect collectif de la vengeance à l'époque d'Élisabeth transforme une querelle entre deux individus en une querelle entre deux factions.

Qui plus est, cette perturbation de la paix occasionnée par le combat entre les serviteurs des deux familles ennemies n'est guère le premier débordement violent découlant de la faide. Au contraire, il s'inscrit dans une succession d'affrontements entre les Capulet et les Montague. Alors qu'il châtie les fautifs, Escalus, prince de Vérone, raconte que la faide avait déjà « thrices disturbed the quiet of our streets »[99].

Une fois cette démonstration initiale d'inimitié démontrée, il est possible de lire le reste de la pièce au travers du filtre de la violence vindicatoire et, conséquemment, de voir les duels subséquents comme cadrant dans un contexte de faide. R.A. Foakes peut peut-être prétendre que les personnages de *Romeo and Juliet* s'affrontent sans cause et sans motif, que les altercations mettant Tybalt en scène sont des « spontaneous eruptions of [...] violence » et que « His hatred and lust to kill required no provocation for him to act, and override the imperative of his religion, so that he can easily dismiss the notion that murder is a sin. 'Honour', credit or reputation is merely an excuse for giving way to a primitive urge to violence », mais ces affirmations témoignent d'une méconnaissance de la culture de la violence au crépuscule du XVI^{e} siècle[100].

Quiconque ayant lu Carroll, Muchembled ou même Davis doit se rendre à l'évidence qu'il s'agit là d'une incompréhension des motifs de la violence de Tybalt, dont l'ire est provoquée par la présence de Romeo au banquet des Capulet, ce qui résulte ultimement en la mort de Mercutio en duel. La faide à elle seule est une

---

[99] Shakespeare, *Romeo and Juliet*, (I, i, 88).

[100] R.A. Foakes, *Shakespeare and Violence*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 73.

puissante instigatrice de violence, comme le démontre Nassiet. Dans de telles circonstances, la vengeance est un devoir inhérent à la parenté, dont la « dimension collective lui donnait un caractère absolu[101] ». Encore plus importante était la dimension provocatrice de la présence d'une personne non invitée à un mariage ou toute autre forme de célébration. La présence d'invités inopportuns, pour ne pas dire d'ennemis mortels, à une fête, était en soi une provocation qui menait régulièrement au combat durant la Renaissance. Dans son ouvrage sur les lettres de rémission en France, *Fiction in the Archives*, Davis souligne que les perturbations occasionnées par l'arrivée d'individus non voulues à un mariage étaient un contexte qui menait fréquemment à des homicides[102].

À la lumière de ces précisions, le débordement de Tybalt lors du banquet, dont la violence n'est freinée que par l'intervention de son oncle, est plus facile à comprendre. La présence de Romeo à une festivité organisée par l'ennemi de sa famille est en soi une provocation qui ne pouvait rester impunie. Puisque Capulet demande à Tybalt de préserver la paix en sa maison, ce dernier envoie un cartel à Romeo le défiant au combat[103]. C'est donc le devoir collectif de la vengeance qui mène au combat entre Tybalt et Mercutio, dans lequel ce dernier trépasse[104].

Le prochain duel de la pièce s'inscrit de la même manière dans le cadre d'échange de vengeances et de contre-vengeances. Alors que Romeo avait initialement refusé de croiser le fer avec Tybalt, puisque celui-ci était dorénavant un

---

[101] Nassiet, *La violence*, p. 138.

[102] Natalie Zeamon Davis, *Fiction in the Archives. Pardon Tales and their Tellers in Sixteenth-Century France,* Stanford, Stanford University Press, 1987, p. 38, 42, 73.

[103] Shakespeare, *Romeo and Juliet*, (1595), (II, iii, 6-7).

[104] Shakespeare, *Romeo and Juliet*, (1595), (III, i, 72-83).

membre de sa famille étant le cousin de sa nouvelle épouse, la mort de Mercutio rend l'affrontement inévitable.

> « He gad in triumph, and Mercutio slain?
> Away to heaven, respective lenity,
> And fire-eyed fury be my conduct now.
> Now, Tybalt, take the 'villain' back again
> That late thou gav'st me, for Mercutio's soul
> Is but little way above our heads,
> Staying to thine to keep him company.[105] »

Bien que Benvolio, décrivant le combat au prince, présente l'action de Romeo comme étant « but newly entertained revenge », il n'en demeure pas moins que les duels, qui s'enchaînent les uns après les autres depuis le début de la pièce, doivent tous être remis dans le contexte plus large de la faide qui oppose les Montague aux Capulet. Cette lecture de *Romeo and Juliet* (1595) permet de voir les excès de violence comme plus complexes que la « primitive urge » décrite par R.A. Foakes. La violence de Tybalt est directement issue des obligations d'une société où l'honneur et le devoir de vengeance étaient collectifs et où il était impératif de venger l'intrusion des Montague.

Le cas de *Romeo and Juliet* ne fait point figure d'exception. Il est possible de trouver diverses pièces où les duels sont le résultat d'une relation d'inimitié préexistante entre deux groupes ou encore des textes où les duels s'inscrivent dans un contexte de faide. La pièce de Robert Mead, *The Combat of Love and Friendship* (1638), similairement à celle de Shakespeare, présente une histoire d'amour entre deux jeunes gens issus de familles ennemies. Ici encore, la relation d'inimitié ne laisse aucun doute. Alors qu'Artemone discute avec sa famille de son amant Lysander, sa servante Hyperia et son oncle s'insurgent :

---

[105] Shakespeare, *Romeo and Juliet*, (1595), (III, i, 122-127).

« Hyp. [...] *Lysander* enemie:
Yet hath no reason for't, but that he is
His fathers son.
Diar.
I met *Lysander* here,
Now coming from you; Neece, I wonder much
You will give entertainement to a man
You know descends from the ancient enemie
To all our familie[106]. »

Bien que, dans cette pièce, le combat soit centré sur une question amoureuse et sur la colère d'un amour perdu et que le duel n'a ni comme objectif le rétablissement d'un équilibre social rompu par un crime, ni la poursuite des échanges de vengeances et de contre-vengeances, il est tout de même possible de comprendre le combat singulier dans le contexte de la faide. Si Lysander frustré dans son ambition d'épouser Artemone affronte Theocles, la réaction de la famille de ce dernier démontre que le duel menace de revivifier la querelle opposant les deux clans. Ainsi, Melesippus plaint le sort de son fils, ce à quoi Diarchus répond qu'il est trop *mild* et que la loi doit rétablir la justice. Philonax quant à lui prône une action plus immédiate et violente « Let us strait tear a Satisfaction / Out of his Inmost bowels.[107] » À ce point, ce n'est que l'intervention de Melesippus, qui apparaît dans la pièce comme le comble de la sagesse et de la modération, qui permet de désamorcer un nouveau cycle de vengeance. Melesippus calme les ardeurs en répondant aux incitations à la violence :

« Noble Sir,
We must not heal one quarrel with a new one,
Here's too much blood already[108]. »

---

[106] Mead, *The Combat of Love and Friendship*, (1638), (I, iii, 136-143). La pièce anonyme *The Honest Lawyer*, (1616) présente un discours similaire « Aske no more. The State / Of ou strife is, thou art his Sonne, I hate. », (I, i, 203).

[107] Mead, *The Combat of Love and Friendship*, (1638), (IV, vi, 11-12) ; (IV, vi, 13-14).

[108] Mead, *The Combat of Love and Friendship*, (1638), (IV, vi, 15-17).

Donc, dans le texte de Robert Mead, bien que le duel ne se déroule pas dans la perpétuation d'une querelle ancienne et clanique, l'avènement de violence entre les deux familles menace de ranimer une flamme vindicatoire mourante.

Dans le même ordre d'idées, la pièce collaborative de Beaumont et Fletcher, *Love's Cure or The Martial Maid* (1612), présente une série d'affrontements et ultimement un duel, interrompu, afin de mettre un terme à l'échange de vengeances entre deux familles. La relation entre la famille de Vitelli et celle d'Alvarez est décrite comme suit :

> « *deadly and uncurable hatred, sprung up betwixt the two ancient and most honourably discended Houses [...] many of his chiefe Gentry (no lesse tender to his Royall Majesty then the very branches of his own sacred blood), spoyld, lost, and submerged, in the impious inundation and torrent of their still-growing malice*[109]. »

La faide qui régit les relations entre ces deux grandes familles de Séville occasionne « debates, quarrels, and outrages daily, arousing, » et au moins un combat à l'épée, qui se rapproche considérablement au duel, dans les premières scènes de la pièce[110].

Cette pièce illustre aussi la responsabilité collective de la vengeance. L'amitié qu'entretenait Sayavedra avec Alvarez faisait en sorte que, lors du premier affrontement, Vitelli considérait qu'il incarnait une cible adéquate pour assouvir une partie de sa vengeance. Vitelli lui-même obéissait alors aux responsabilités collectives de la vengeance en cherchant à faire payer Alvarez pour le meurtre de son oncle qui s'était déroulé plus de seize ans auparavant.

---

[109] Beaumont, Fletcher, *Love's Cure or The Martial Maid*, (1612), (V, iii, 9-19). (Les éditeurs italisent.)

[110] Beaumont, Fletcher, *Love's Cure or The Martial Maid*, (1612), (V, iii, 13-14) ; pour le duel (I, iii).

Ce devoir, ces obligations ou ces responsabilités collectives du système de violence vindicatoire à l'époque de Shakespeare transparaissent aussi clairement dans le texte de Robert Green, *Friar Bacon and Friar Bungay* (1589) ainsi que dans la traduction que fait Joseph Rutter de la très célèbre pièce de Pierre Corneille, *Le Cid* (1637). Dans la première composition, alors que deux pères s'apprêtent à s'affronter, ils soulignent que leur fils répondront à l'appel de la vengeance et que, par devoir, ils puniront leur mort s'ils trépassent au combat. Serlsby prévient ainsi Lambert que :

> « And if thou kill me, thinke I have a sonne
> That lives in *Oxford* in the Broadgates hall,
> Who will revenge his fathers bloud with bloud. »

Ce à quoi Lambert rétorque :

> And, *Serlsby*, I have there a lusty boy,
> That dares at weapon buckle with thy sonne[111]

L'affrontement de ces deux pères, auquel aucun ne survit, est suivi d'un combat entre les fils qui fait lui aussi deux victimes. Bien que l'échange de vengeances dans cette pièce ne prend pas les dimensions d'une faide, ces quelques vers illustrent clairement le devoir filial de la vengeance et comment une querelle, en apparence limitée à deux individus, se transforme rapidement en un conflit entre deux factions ennemies.

De même, Roderigo et Cimena dans *The Cid* sont forcés par les obligations filiales à aller à l'encontre de leur passion amoureuse et de tenter d'exercer une vengeance. Roderigo venge le soufflet que le comte a impétueusement donné à son père par l'entremise du duel. Cimena, quant à elle, réussit à obtenir un duel judiciaire

---

[111]Greene, *Friar Bacon and Friar Bungay*, (1589), (sc. xiii, 49-53).

pour venger la mort de son père[112]. L'amante de Roderigo explicite clairement l'obligation de vengeance que la perte de son père entraîne :

> « I cannot blame thee
> And whatsoever face my grief put on,
> I not accuse thee, but my own misfortune.
> I know what honour, after such an outrage
> Demands of my brave and generous spirit.
> Thou did'st thy duty, but in doing it
> Thou taught'st me mine. The same regard thou had'st
> To vindicate thine own, and fathers honor,
> Fall's now on me [...].[113] »

En dépit du fait que ces deux dernières pièces ne présentent pas exactement de duel dans un contexte de faide, le devoir de vengeance collectif laisse entrevoir que la querelle s'impose obligatoirement à la famille et que la perpétuation de vengeances et de contre-vengeances est une vraie possibilité.

Il est évident, du moins pour ce qui est du théâtre, que les contemporains de Shakespeare et de Marlowe considéraient le duel non pas comme une substitution de la faide, mais plutôt comme un moyen parmi tant d'autres d'assouvir sa vengeance et de se procurer justice. Ainsi, conformément à l'analyse de Carroll sur les violences vindicatoires françaises, le duel ne ressort pas comme une pratique pacificatrice, mais bien comme une extension de querelles familiales imposant aux divers clans une responsabilité collective de vengeance.

---

[112] Rutter, *The Cid*, (1637), (II, ii), (IV, iii).

[113] Rutter, *The Cid*, (1637), (III, iv, 60-68).

4.3.2 Absence de loi, négligence ou tyrannie

Comme l'avouait lui-même Francis Bacon, procureur-général de la Couronne, « [t]he most tolerable sort of revenge is for those wrongs which there is no law to punish »[114]. Il est possible de voir la relation entre la vengeance et le duel dans de nombreuses pièces de théâtre à la lumière de cette affirmation. De nombreux auteurs ont recours aux duels afin de permettre à leurs personnages de venger une offense pour laquelle la loi ne prévoit point de châtiment ou de conséquence. Dans la même veine d'idées, les contemporains de Marlowe présentaient régulièrement des duels comblant des lacunes judiciaires, à savoir parce que l'autorité judiciaire, par négligence ou par corruption, n'a pas rendu justice.

La pièce de George Chapman, *Bussy d'Ambois* (1604), présente un duel qui sert la vengeance privée dans le contexte d'une offense pour laquelle il n'y a guère de loi en place afin de la punir. À la suite d'une attaque contre son honneur, soit qu'il se fait traiter de « perfum'd asse, that being disguise'd in a lions case imagin'd himself a lion », le héros éponyme s'embarque dans un duel à trois contre trois. Un duel duquel il sera le seul survivant[115]. En réaction à ce tragique événement qui laisse cinq personnes sans vie, le roi cherche à réprimander sévèrement ces « wilfull murthers » commis par Bussy. Ultimement, Bussy sera pardonné, en grande partie grâce à l'intervention de Monsieur qui considère la vengeance privée comme « a spice of justice » quand le crime est « [o]ffending past law »[116]. Sur la scène, le duel dans le contexte d'une vengeance privée pour un crime sans loi est donc excusable et est,

---

[114] Francis Bacon, « Of Revenge », dans Sidney Warhaft (éd.), *Francis Bacon. A selection of his Works*, Toronto, MacMillan of Canada, p. 56.

[115] Chapman, *Bussy d'Ambois*, (1604), (I, iii, 234-236).

[116] Chapman, *Bussy d'Ambois*, (1604), (II, ii, 149, 152).

selon Bussy, un choix qu'il referait sans la moindre hésitation puisque, dans l'incapacité de la loi de lui rendre justice, l'homme doit se faire lui-même justicier :

> « When I am wrong'd, and that Law failes to right me,
> Let me be King my selfe (as man was made)
> And doe a justice that exceeds the Law [...].[117] »

Conséquemment, si l'offense est à l'extérieur de la loi, le châtiment doit lui aussi être extrajudiciaire. Selon Bussy, l'homme fut créé maître de lui-même, capable de venger personnellement les crimes commis envers sa personne.

Toujours chez Chapman, la pièce *The Revenge of Bussy d'Ambois* (1610) présente un duel qui permet de venger un crime resté impuni en raison de l'inertie de la justice royale. C'est la négligence du roi de France, selon Ronald Broude, dans l'exercice de son pouvoir et dans son devoir de rendre justice, qui agit comme moteur pour les actions de la pièce[118]. L'absence de justice dans la décision royale de ne pas poursuivre les assassins selon les prescriptions de la loi est évidente dans l'interjection d'un Baligny s'insurgeant contre « this / Stupide permission of brave d'Ambois Murther.[119] » Cette négligence de la justice royale est accentuée lorsque, dans son incitation à la vengeance, le fantôme du défunt Bussy fulmine, auprès de son frère Clermont, contre l'inaction et la dégénérescence du système légal français :

> « Away, then ! use the meanes thou hast to right
> The wrong I suffer'd. When corrupted law
> Leaves unperform'd in Kings, doe thou supply,
> And be above them all in dignitie[120]. »

---

[117] Chapman, *Bussy d'Ambois*, (1604), (II, ii, 197-199).

[118] Broude, « George Champman's Stoic-Christian Revenger », p. 58.

[119] Chapman, *The Revenge of Bussy d'Ambois*, (1610), (I, i, 3).

[120] Chapman, *The Revenge of Bussy d'Ambois*, (1610), (V, i, 96-98).

Dans cette pièce où la cour française se complaît dans sa décadence au point tel que le roi refuse de rendre justice, la seule alternative offerte à la famille est de venger personnellement le crime, une décision, il faut le souligner, qui ne se prend pas sans hésitation de la part de Clermont.

De son côté, Philip Massinger met en scène un duel qui répond au critère élaboré par William Segar dans son *Book of Honour and Armes*, où il stipule que la cour et la loi se doivent d'être le recours pour les offenses commises en public, mais que, dans les occasions où le crime n'a pas de témoin et conséquemment pas de preuve, il revient à chacun de venger lui-même l'offense[121]. Au début de la pièce *The Unnatural Combat* (1624), Massinger présente un combat entre un père et un fils pour un homicide qui ne fut jamais mis à jour. Malefort Jr défie donc son père en duel pour le meurtre par empoisonnement de sa mère. L'affrontement, bien qu'ultimement inefficace et subordonné à la vengeance providentielle, est présenté à l'auditoire comme un affrontement juste et acceptable en dépit de son caractère « unnatural ».

L'abstraction du monarque de son devoir d'intercesseur de la vengeance divine peut parfois être occasionnée par la corruption et par la négligence, comme c'est le cas dans la pièce de Chapman. Il arrive aussi, sur la scène, qu'elle soit occasionnée par une usurpation du pouvoir par un tyran. Dans de telles circonstances, l'obtention de justice contre un monarque cruel ne peut suivre son cours que par l'intermédiaire de l'homme privé ou provenir d'une intervention directe de Dieu.

Dans le cadre d'une vengeance contre un tyran, il importe de souligner brièvement l'impact des théories monarchomaques élaborées en France au lendemain du massacre de la Saint-Barthélemy. Meurtrie par les événements, la faction

---

[121] Bowers, « The Audiece and the Revenge », p. 164.

protestante se devait de redéfinir sa relation avec la couronne française. Les théories monarchomaques, telles qu'élaborées dans *Francogallia* (1573) de Hotman, dans *Du droit des magistrats* (1574) de De Bèse et dans le traité anonyme *Vindiciae Contra Tyrannos* (1579), stipulaient que le roi avait des devoirs et des obligations envers son peuple et que l'incompétence ou le refus d'un monarque de remplir ses devoirs donnait au peuple le droit de le déposer[122]. Cette nouvelle conception du pouvoir royal s'inscrivait dans une relation dichotomique avec la théorie traditionnelle d'une monarchie providentielle. Selon cette théorie qui, en Angleterre, fut consolidée et précisée sous le règne des Tudors, le roi était l'élu de Dieu sur terre et, conséquemment, « Only God could dispose of an evil yet legitimately established monarch[123] ». Dans cette optique, la dramaturgie anglaise, avant l'élaboration des théories monarchomaques, ne présentait aucune vengeance contre un tyran qui n'était pas directement engendrée par l'intercession de Dieu[124]. Les théories monarchomaques offrent ainsi une possibilité de se venger, au sens contemporain de justice, personnellement contre un roi au comportement tyrannique, sans pour autant

---

[122] Catherine Buchanan, *The Massacre of St. Bartholomew's (24-27 August 1572) and the Sack of Antwerps (4-7 November 1576): Print and Political Response in Elizabethan England*, Thèse PhD., Department of International History, London School of Economics and Political Science, 2011, p. 114 ; William Carroll, « Theories of Kingship in Shakespeare's England », dans Richard Dutton, Jean E. Howard (éd.), *A Companion to Shakespeare's Works,* Oxford, Blackwell Publishing, 2005, p. 133-137 ; Robert M. Kingdon, « Reactions to the St. Bartholomew Massacres in Geneva and Rome », dans Alfred Soman (éd.), *The Massacre of St. Bartholomew's Reappraisal and Documents,* Le Harve, Martinus Nijhoff, 1974, p. 27-39. Pour un traitement plus complet des théories monarchomaques, voir : Paul-Alexis Mellet, *Les Traités monarchomaques. Confusion des temps, résistance armée et monarchie parfaite (1560-1600),* Genève, Droz, 2007.

[123] David Bevington, *Tudor Drama and Politics: A Critical Approach to Topical Meaning*, Cambridge, Harvard University Press, 1968, p. 157.

[124] Voir entre autres la pièce *Cambise* qui présente une mort accidentelle, mais jugée comme divine par Bevington, d'un tyran qui se blesse lui-même avec son épée. Bevington, *Tudor Drama and Politics*, p. 158.

s'attirer l'opprobre ou vivre dans la crainte d'une rétribution divine et dans une angoisse eschatologique perpétuelle.[125].

Shakespeare met à contribution cette conception du pouvoir royal dans sa pièce sur le tyran écossais Macbeth. Le récit de Macbeth est bien connu. Le caractère tyrannique du successeur et meurtrier de Duncan est décrit comme :

> « [...] Not in the legions
> Of horrid hell can come a devil more damned
> In evils to top Macbeth.[126] »

Ambitieux et obéissant aux prémisses d'une prophétie offerte par des sorcières, Macbeth assassine le roi Duncan, s'empare de la couronne et, en tant que tyran se conformant aux règles machiavéliques de la rétention du pouvoir, tue les personnages qui menacent son hégémonie sur l'Écosse. C'est alors que MacDuff, dont toute la famille fut massacrée par Macbeth, venge, dans le cadre d'une rébellion, la mort de ses proches en combat singulier. Cette vengeance, loin d'être présentée négativement, est perçue comme « medecine [...] / To cure this deadly curse.[127] » La corruption de la loi, dans les mains d'un tyran, fait en sorte qu'aucun personnage ne peut espérer recevoir une vindicte publique. La vengeance privée de MacDuff se doit donc d'être comprise comme une des instances où « God puts the sword into the private mans hands.[128] »

---

[125] Pour une analyse plus approfondie, voir le chapitre « La délégitimation de la tyrannie : une influence monarchomaque », dans Plamondon, *La dramaturgie élisabéthaine, une fenêtre sur l'influence de la Saint-Barthélemy en Angleterre*, p. 122-139.

[126] Shakespeare, *Macbeth*, (1606), (IV, iii, 56-58).

[127] Shakespeare, *Macbeth*, (1606), (V, i, 215-216).

[128] Perkins, *Case of Conscience,* cité dans Bowers, « The Audience and the Revenger », p. 163.

4.3.3 Le duel – la vengeance la plus honorable

Comme nous l'avons observé précédemment, le duel, du moins dans la conception que s'en faisaient les dramaturges du XVII[e] siècle, appartenaient à l'ensemble des coutumes de violences vindicatoires. Ce qui ressort du traitement que font les dramaturges du duel est qu'en plus de ressortir comme une partie intégrale du système de violence vindicatoire, il se distingue surtout comme étant le moyen le plus honorable d'assurer sa vengeance. De par sa simplicité, son caractère direct et réciproque, le duel fait appel à l'image que se faisait l'Anglais de lui-même et, par le fait même, permet de contraster la justice à la vengeance archétypique italienne, traîtresse et cruelle. Au cours du règne d'Élisabeth et de Jacques I[er], « This private duel, though interdicted, became the most honorable and popular Elizabethan method of revenging injuries.[129] »

Ce constat n'est nulle part plus évident que dans la pièce *The Revenge de Bussy d'Ambois* (1610) de George Chapman. Le duel est présenté comme un acte justicier lorsque la loi n'est pas mise en application, mais il est d'abord et avant tout mis en scène comme étant l'outil de vengeance le plus noble et le plus acceptable. Ronald Broude considère même que Chapman réussit à mettre en scène un vengeur qui répond aux prescriptions morales et éthiques de la foi chrétienne et de la philosophie stoïque[130].

La droiture de la voie empruntée par Clermont pour venger la mort de Bussy est évidente dès la première scène de la pièce alors que Baligny commente :

> « But Clermont D'Ambois (Bussy's second Brother)
> [...]

---

[129] Bowers, *Elizabethan Revenge Tragedy*, p. 30.

[130] Broude, « George Chapman's Stoic-Christian Revenger », p. 51-61.

Yet loathing any way to give it act,
But in the noblest and most manly course,
If th'Earle dares take it, he resolves to send
A challenge to him, and my selfe must beare it;[131]»

Le caractère honorable de la vengeance de Clermont est accentué par la nature atroce du geste qu'il venge, soit la mort de son frère aux mains de tueurs à gages qui, de surcroît, en lâches, employèrent un pistolet[132]. La confrontation de Clermont et de Montsurry témoigne en ce sens :

« With what bloud charge you her? it may be mine
As well as yours; there shall not any else
Enter or touch you: I conferre no guards,
Nor imitate the murtherous course you tooke
But single here will have my former challenge
Now answer'd single; not a minute more
My Brothers bloud shall stay for his revenge[133] »

La justesse de la vengeance entreprise par Clermont peut aussi être contrastée à celle proposée par sa sœur Charlotte, qui s'offusque de voir une telle courtoisie être offerte au meurtrier de son frère[134]. Elle croit entre autres qu'il est juste de venger un mal par un mal et prie son époux d'employer tous les moyens à sa disposition afin d'assurer que la mort de Bussy soit vengée.

En opposition, l'attitude de Clermont, qui met de l'avant la patience et l'honneur, est courtoise presque à l'excès. Il ne se contente pas d'accorder un combat d'égal à égal au meurtrier de son frère, mais il lui accorde aussi un instant de répit pendant le combat, refusant ainsi de prendre tout avantage sur son opposant[135]. Les

---

[131] Chapman, *The Revenge of Bussy D'Ambois*, (1610), (I, i, 83-92).

[132] Chapman, *Bussy d'Ambois,* (1604), (V, iv)

[133] Chapman, *The Revenge of Bussy d'Ambois,* (1610), (V, v, 9-15).

[134] Chapman, *The Revenge of Bussy d'Ambois,* (1610), (III, ii, 92-100).

[135] Chapman, *The Revenge of Bussy d'Ambois*, (1610), (V, v, 68).

largesses de Clermont émeuvent Montsurry au point tel qu'avant de trépasser, il absout son bourreau : « Farewell! I hartily forgive thee »[136].

Outre *The Revenge of Bussy d'Ambois*, nombreuses sont les pièces qui présentent le duel non seulement comme un moyen de se procurer vengeance, mais comme le moyen le plus honorable de venger un crime ou une offense. Dans *Love's Cure, or the Martial Maid* (1612) de Fletcher et Beaumont, le duel est contrasté à l'embuscade ou à l'attaque à nombre inégal, perçue comme lâche. Se voyant pressé par des opposants supérieurs en nombre, Sayaverda s'écrie : « If you are noble Enemies / Oppresse me not with odds, but kill me fairely.[137] » À la lumière des propos de Sayaverda, le duel, ou l'affrontement singulier, ressort comme le plus équitable.

De même, dans *'Tis a Pity She's a Whore* (1632) de Ford, le duel, ce combat noble, est contrasté avec les moyens sournois et immoraux, tels que l'empoisonnement, employés par les personnages désireux d'assouvir leur soif de vengeance[138]. Les personnages sont braves dans leur duel et honorables dans leur combat mais, lorsqu'il est temps de venger l'offense grave, ils abandonnent l'approche directe du combat singulier au profit de la vengeance insidieuse et passionnée, qui en est une caractérisée par l'usage de poison et de *banditti.*

---

[136] Chapman, *The Revenge of Bussy d'Ambois*, (1610), (V, v, 111).

De tels pardons, soit lorsque la victime exempte son meurtrier de toute culpabilité, apparaissent notamment dans les récits d'homicides décrits dans des lettres de rémission. À ce propos : Robert Muchembled, *La violence au village (XV^e^-XVII^e^ siècle). Comportements populaires et mentalité en Artois,* Turnhout, Brépols, 1989 et Davis, *Fiction in the Archives,* 1987. Voir particulièrement le cas cité par Davis d'un parricide en 1565 en Orléanais où le père pardonne son fils : « Flee, flee, my son! I forgive you my death. », p. 20.

[137] Beaumont, Fletcher, *Love's Cure, or The Martial Maid*, (1612), (I, iii, 75).

[138] Ford, *'Tis a Pity She's a Whore*, (1632), L'usage du poison est notamment décrit par Grimaldi comme « an unoble act, and not becomes / A soldier's valour », (III, v, 2-4).

Ainsi, dans *The Cardinal* (1640), de Shirley, l'une des pièces les plus tardives de notre corpus, le duel, cette vengeance honorable et respectueuse, est présenté comme un geste vindicatoire qui ne souille pas le vengeur de déshonneur. Alors qu'Hernando s'apprête à venger son honneur et la mort d'Alvarez, il explique à la duchesse comment il se propose de l'accomplir :

> « How? With a sword, and if I undertake it,
> I wo'not lose so much of my own honour,
> To kill him basely[139]. »

La supériorité de la vengeance par le duel sur les autres actes vindicatoires est surtout mise en évidence lorsqu'elle est mise en contraste avec le meurtre d'Alvarez par Columbo ou encore avec le sort que réserve le cardinal à Rosaura. Contrairement à la proposition d'Hernando, les représailles du cardinal s'inscrivent dans la lignée des vengeances à l'italienne, telles que véhiculées par les *novelles.* Désireux de venger la mort de son neveu Columbo, le cardinal fomente le viol et l'empoisonnement de la duchesse[140]. Ainsi, contrairement aux autres options qui s'offrent à lui, le combat permet au vengeur d'éviter de subir des contrecoups et de ressortir honorable d'un homicide.

Des propos similaires se trouvent dans la pièce de Massinger, *The Fatal Dowry*, composée en 1619. Comme l'explique Maxwell, en dépit d'une critique à l'endroit de la vengeance privée à la toute fin de la pièce, le duel est présenté comme un geste honorable. Si les paroles qui clôturent la pièce appellent à laisser libre cours à la justice et à ne pas intervenir personnellement pour tirer vengeance, le duel apparaît néanmoins dans cette pièce comme la vengeance à son état le plus honorable.

---

[139] Shirley, *The Cardinal*, (1640), (IV, ii, 173-175).

[140] Shirley, *The Cardi*nal, (1640). Columbo assassine Alvarez à son insu pendant un masque (III, ii, 90-95), dans une scène qui rappelle les représailles de l'un des plus notoires vengeurs dramatiques, à savoir Heronimo de *The Spanish Tragedy* (c. 1589) de Kyd. Pour la vengeance du cardinal voir (V, iii).

Pour en avoir la preuve, il suffit de se tourner vers la deuxième scène de l'acte quatre, où Charalois venge l'adultère de sa femme prise en flagrant délit. Explicitant sa cause à Novall Jr, Charalois indique :

> « Hold yet a little – Doe not hope to scape
> By flight, it is impossible: though I might
> On all advantages take thy life, and justly;
> This sword, my fathers sword, that nere was drawne,
> But to a noble purpose, shall not now
> Doe th'office of a hangman, I reserve it
> To right mine honour »[141].

L'inférence de Charalois est claire. L'offense de Novall Jr, celle de souiller le lien matrimonial, est grave au point tel que Charalois peut le tuer en trahison sans pour autant encourir de déshonneur. Charalois cependant « a man near perfect in every way », opte pour le dénouement le plus honorable, soit le duel[142]. Dans cette pièce de

---

[141] Massinger, Field, *The Fatal Dowry*, (1619), (IV, ii, 93-99).

[142] Baldwin Maxwell « The attitude Toward the Duello in Later Jacobean Drama – A Postscript », *Philological Quarterly,* 54, 01, (1975), p. 106. En Angleterre, Jeremy Horder stipule que le chef d'accusation de *murder* pouvait être minoré à celui de *manslaughter* dans quatre grandes circonstances. Le procès de Manning (1617) serait la première instance où l'homicide de l'homme pris en flagrant délit de situation d'adultère par l'époux lésé représentait l'une de ces circonstances atténuantes. Cela dit, dès le XIV[e] siècle, la loi était sympathique à l'endroit de l'époux cocufié. Horder rapporte le procès de Robert Bousserman (1341) où le jury manipule les faits pour transformer l'homicide de l'amant adultère (*felonious homicide*) en un homicide justifiable (*non-felonious homicide*). En ce royaume, c'est la notion de provocation raisonnable qui est à l'origine d'une conception différente d'homicide volontaire (*murder*) et d'homicide volontaire justifiable (*chance-medley manslaughter*). Lorsqu'il est question de provocation justifiable, l'adultère est considéré comme l'une des plus graves. C'est dans ce contexte que le procès de Manning révèle que la mort de l'amant adultère « was but manslaughter, the provocation being exceeding great* ». Sir Thomas Raymond précise que, dans un cas où un homme est trouvé coupable de *manslaughter* après avoir été insulté de « cocu », « the court directed the executioner to burn him gently because there could not be a greater provocation** ».

* Jeremy Horder, *Provocation and Responsibility*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 6, p. 28-29.

** Keith Thomas, « The Puritains and Adultery: The Act of 1650 Reconsidered », dans Donald Pennington, Keith Thomas (éd.), *Puritains and Revolutionaries*, Oxford, Clarendon Press, 1978, p. 268; K. J. Kesselring, « No Greater Provocation? Adultery and the Mitigation of Murder in English Law », *Law and History Review*, 34, 01, (2016), p. 207.

Massinger et Field, la vengeance sous toutes ses formes est acceptable, comme réponse à l'offense de Novall Jr, mais la voie choisie par Charalois le rend irréprochable, comme en témoigne le jugement de la cour en sa faveur :

> « Lord Charalois,
> The injuries you have sustain'd, appeare
> So worthy of the mercy of the Court,
> That notwithstanding you have gone beyond
> The letter of the Law, they yet acquit you. [143]»

Le vocabulaire même que Charalois emploie, se faisant le « hangman » de Novall Jr, donne une certaine structure judiciaire à sa vengeance. Même si, quelques vers plus loin, la vengeance privée dans son ensemble est critiquée par le juge Charmi, les actions de Charalois demeurent un exemple de vengeance à l'anglaise : limitée, juste et honorable.

Un dernier texte présentant une position similaire sur lequel nous souhaitons nous attarder est la pièce du poète lauréat et successeur de Ben Jonson, William Davenant. Sa composition *The Just Italian* fait figure d'oxymore en présentant un personnage, Altamont, juste et honorable, en opposition directe avec le stéréotype du vengeur italien. L'argument d'Ira Clark, voulant que les vertus du duel et la célébration du combat comme preuve de courage sont dépréciées par le regret exprimé à la suite du combat, n'est pas complètement convaincante[144].

Altamont, le « just italian », se voyant cocufier par Sciolto, venge la souillure de son lit nuptial par le moyen le plus honorable possible :

> « Sciolto! Though, thou merit treachery,
> And opposition that, by darkest stealth,

---

[143] Massinger, Field, *The Fatal Dowry*, (1619), (V, ii, 321-325).

[144] Ira Clark, « Writing and Duelling in the English Renaissance », *Medieval and Renaissance Drama in England,* 07, (1995), p. 297-298.

May cozen thee of thy luxurious soul,
Yet I will give thee fair and equal game[145]. »

Comme c'était le cas dans *The Fatal Dowry* (1619), il est possible de conclure de l'affirmation d'Altamont que tous les moyens étaient permis pour venger l'abomination qu'était l'adultère, mais que, poussé par l'honneur, ce dernier choisit d'offrir à Sciolto l'opportunité de se défendre. Ce geste ne fait qu'accroître sa réputation et lui attire les louanges des témoins. Mervolle loue Altamont alors qu'il raconte le combat :

« Great Altamont, your Lord, who still was prompt
To curb th'incitments of your wrath, threw Wise
Advantage from his reach, and struggle with
The bold Sciolto, in an equal war[146]. »

Il est de notre avis que le soutien général que reçoit Altamont dans la pièce est beaucoup plus important que le remord exprimé par le vengeur et qu'encore une fois, le duel, lorsqu'il se déroule dans le cadre d'une vengeance, est comme le moyen le plus acceptable de se faire justicier.

4.3.4 Le duel vengeur : ses critiques et les vengeances ignobles

Nous nous sommes, jusqu'à présent, attardé sur les situations dramaturgiques présentant le duel comme un moyen de vengeance honorable. Il ne faut pas pour autant prétendre que tous les récits de vengeance qui mettent en scène un duel étaient perçus comme honorables ni que le duel recevait l'aval universel des dramaturges élisabéthains et Stuart. Deux pièces en particulier présentent des vengeances, dans lesquelles le duel est employé, qui ne sont pas perçues comme justes et acceptables :

---

[145] Davenant, *The Just Italian* (1629), (IV, i, 338-341).

[146] Davenant, *The Just Italian* (1629), (V, i, 35-38).

Dutch Courtezan (1604) et *The Jew of Malta* (1589). Certaines pièces présentent quant à elles des personnages qui critiquent l'utilisation du duel pour venger une offense ou un crime, mais, comme nous allons le démontrer, cette critique se fait principalement par des représentants de la justice royale.

4.3.4.1 Le duel et la manipulation

Christopher Marlowe présente, dans sa pièce *The Jew of Malta* (1589), un duel s'insérant dans une vengeance que le public élisabéthain ne peut que condamner. De prime abord, soulignons que le duel dans cette pièce marlovienne est dépeint comme le résultat des plans vicieux et machiavéliques de Barabas. Furieux de la perte de son patrimoine, le riche Maltais prépare sa vengeance, confirmant les dires du Florentin notoire : « men more quickly forget the death of their father than the loss of their patrimony.[147] » À l'aide de mensonges, de manipulations et de faux semblants, le juif de Malte transforme une relation d'amitié en une relation d'hostilité. Ithamore, l'esclave maure de Barabas, commente les actions de son maître qui ont mené au duel entre Lodowick et Mathias:

> « Why was there ever seen such villany,
> So neatly plotted and so well performed?
> Both in hand, and flatly both beguiled?[148] »

La méchanceté et la manipulation de Barabas ne font aucun doute dans ces paroles d'Ithamore. Toujours en relation avec sa manipulation, Barabas est appelé un

---

[147] Niccolò Machiavelli, « CHAPTER XVII : Concerning cruelty and clemency, and whether it is better to be feared than loved », *The Prince*, (1513), Anne Rooney (éd.), Londres, Arcturus, 2010, p. 81.

[148] Marlowe, *The Jew of Malta*, (1589), (III, iii, 1-3).

« devil » par Ithamore et ses gestes sont considérés comme une « extreme revenge » par Abigall[149].

Tout au long de la pièce, la responsabilité de la mort de Mathias et de Lodowick n'est que très rarement attribuée aux duellistes qui se sont mutuellement occis. C'est plutôt envers Barabas que sont tournées la majorité des accusations de meurtre, et c'est lui qui est tenu comme principal responsable du duel. Ceci est évident lorsque la courtisane Bellamira confie à Ferneze que son fils n'est pas responsable de la mort de Mathias et qu'il ne fut pas la victime de ce dernier. La courtisane s'exclame : « I bring news by whom thy son was slain :/ Mathias did it not it was the Jew.[150] » Selon elle, c'est bien Barabas qui tua Lodowick. Ithamore soutient ce fait à la première scène de l'acte cinq, puis Ferneze est convaincu par l'argument de Bellamira puisqu'il raconte à la mère de Mathias, Katherine, que leurs deux fils sont innocents[151]. Dans le discours du gouverneur, le blâme revient encore à Barabas : « it was he. / He forged the daring challenge made them fight.[152] »

Le duel dans cette pièce est donc employé par Marlowe afin de définir la nature diabolique du juif. Barabas, ce disciple de Machiavel, n'est nul autre qu'une mise en scène de la *jewishness* stéréotypée et une personnification de *Vice*, personnage allégorique des moralités du Moyen Âge[153]. Pour les auteurs qui

---

[149] Marlowe, *The Jew of Malta*, (1589), (III, iii, 19), (III, iii, 45).

[150] Marlowe, *The Jew of Malta*, (1589), (V, i, 10-11).

[151] Marlowe, *The Jew of Malta*, (1589), (V, i, 27-30).

[152] Marlowe, *The Jew of Malta*, (1589), (V, i, 46-47).

[153] Cynthia Graham Eland, *The Rhetoric of Revenge*: *The Use of Forensic in* The Spanish Tragedy, Titus Andronicus, *and* The Jew of Malta, Thèse de Ph.D. McMaster University, School of Graduate Studies, 1983, p. 214 ; Julia Reinhard Lupton, « The Jew of Malta », dans Patrick Cheney (éd.), *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 146-147 ; David Riggs, « Marlowe's Life », dans Cheney, *The Cambridge Companion*, p. 34.

succèdent à Marlowe, Barabas s'érige en tant qu'archétype du vilain machiavélique[154]. Le duel agit ici comme un élément contribuant à la diabolisation du personnage. Selon cette lecture que nous proposons de la pièce, Marlowe ne critique pas le duel en tant que tel, mais l'emploie pour noircir l'image de son personnage principal. La pièce présente ainsi une vengeance exacerbée qui s'exerce sur des innocents, ce qui va à l'encontre de la conception anglaise moderne d'une vengeance honorable. Si le duel est employé dans une vengeance considérée abjecte, c'est principalement lié au fait qu'il est le fruit des manipulations de Barabas.

Il en va de même pour la pièce *The Dutch Courtezan* (1604), où John Marston reprend un procédé dramaturgique similaire. Dans cette pièce, comme dans *The Jew of Malta* (1589), ce n'est point le duel qui est critiqué, mais la manipulation de Franceschina qui pousse Malheureux à provoquer Freevill en duel. Le désir de vengeance de celle-ci est nourri par la colère de se voir abandonnée par son amant Freevill qui s'apprête à épouser Beatrice. Contrairement à la pièce marlovienne, le duel ne culmine jamais puisque l'un des personnages, Malheureux, sait qu'il est manipulé par la courtisane et, trop honorable pour accomplir l'acte atroce, il avoue le tout à son ami Freevill. Le motif et l'objectif du duel de cette vengeresse, dont la passion est enflammée par la jalousie, sont les mêmes que dans la pièce de Marlowe. Franceschina, jubilante de voir son plan mis à exécution, soliloque :

> « Now does my heart swell High, for my revenge
> Has birth and formal first friend shall kill his friend,
> He dat survives I'll hang; beside de chaste
> Beatrice I'll vex. Only the ring;
> Dat got, the world shall know the worst of evils:
> Woman corrupted is the worst of devils.[155] »

---

[154] Plamondon, *La dramaturgie élisabéthaine,* p. 113-114.

[155] Marston, *The Dutch Courtezan*, (1604), (II, ii, 207-212).

Ici encore, ce n'est pas le duel qui est critiqué, bien qu'il soit impliqué dans une vengeance indubitablement condamnable et exécrable, mais bien Franceschina qui élabore une vengeance hors de toute proportion.

Dans ces deux pièces, *The Jew of Malta* (1589) et *The Dutch Courtezan* (1604), nous voyons des duels présentés dans des vengeances qui ne recevraient pas l'approbation des spectateurs anglais. En dépit de ce fait, c'est le contexte qui mène au duel, soit la manipulation qui mène des personnages innocents à croiser le fer, qui est critiqué et non le combat, comme geste vindicatoire, qui est condamné. Il est aussi intéressant de noter que ces deux personnages qui font usage du duel dans une vengeance déshonorable sont des représentants de l'altérité, de l'Autre. Barabas, un Juif maltais, et Franceschina, une courtisane néerlandaise, représentent l'inverse de l'*Englishness* typique.

Outre ces deux textes, il est possible de trouver des pièces qui présentent des réactions de personnages à l'endroit du duel, qui, bien que principalement positives, ne sont pas sans équivoque. Les deux critiques les plus sévères de la vengeance se trouvent dans des textes composés par Philip Massinger, seul ou en collaboration avec Nathan Field, soit *The Fatal Dowry* (1619) et *The Unnatural Combat* (1624).

En dépit du fait que le duel soit présenté comme le moyen de vengeance le plus honorable dans *The Fatal Dowry* (1619), il n'en demeure pas moins que la pièce présente aussi une critique de la vengeance privée dans les propos de Charmi. La critique de la vengeance, et conséquemment du duel, survient alors que ce dernier agit à titre de juge dans le procès de Charalois. Comme nous l'avons démontré précédemment, le duel et les gestes de Charalois sont considérés comme justifiés et conséquemment pardonnés par l'autorité judiciaire. L'acquittement de Charalois est cependant succédé d'un double meurtre. Le premier, commis par Pontalier à l'endroit de Charalois, a à sa source l'insatisfaction du soldat à l'endroit du verdict de non-

culpabilité. Le second, celui de Pontalier occis par Romont, est un acte impulsif de vengeance pour la mort de Charalois[156].

À la suite de cet échange saccadé de meurtres, Pontalier tuant Charalois et Romont tuant Pontalier, Charmi sermonne le reste des personnages qui s'étaient assemblés pour le procès :

> « We are taught
> By this sad president, how just soever
> Our reasons are to remedy our wrongs,
> We are yet to leave them to their will and power
> That to that purpose have authority.[157] »

Le discours du magistrat, qui agit presque à titre d'épilogue de la pièce, reflète ainsi le discours officiel de la monarchie qui cherchait à s'assurer le monopole de la violence et à asseoir son autorité sur la prérogative de juger et de venger les crimes commis dans l'enceinte de son territoire.

Dans la seconde pièce de Massinger, *The Unnatural Combat* (1624), il est possible de trouver les traces d'une intertextualité alors que les propos clôturant la pièce se rapprochent de ceux tenus par Charmi. Cette pièce, dont l'intrigue est centrée sur la quête de vengeance d'un fils à la suite de l'empoisonnement de sa mère et sur les désirs incestueux d'un père, se termine par une vengeance incontestablement céleste. Malefort Sr, meurtrier et père incestueux, subit les foudres de la colère divine et meurt après avoir été frappé par un éclair. Ici encore, la mort a une fonction didactique que Beaufort Sr, gouverneur de Marseille, s'assure de livrer à l'auditoire :

> « [...] may we, make use of

---

[156] Massinger, Field, *The Fatal Dowry*, (1619), (V, ii, 326 et 328). Le tout se déroule à un rythme effréné : en l'espace de trois vers, Charalois est acquitté, puis tué par Pontalier, qui sera lui-même tué par Romont.

[157] Massinger, Field, *The Fatal Dowry*, (1619), (V, ii, 338-342).

This great example, and learne from it, that
There cannot be a want of power above
To punish murther and, and unlawfull love.[158] »

Alors que, dans le premier extrait de *The Fatal Dowry* (1619), l'appel est lancé de laisser les autorités temporelles en place juger les offenses, les propos de Beaufort Sr préviennent que la majesté divine est l'ultime juge des actions humaines. La vengeance appartient à Dieu, qui remplit ses obligations envers la race humaine selon un agenda insaisissable pour le commun des mortels.

Dans ces deux pièces de théâtre, il est possible de voir une critique de la vengeance privée et, par le fait même, du duel, qui n'est en réalité qu'une manifestation parmi tant d'autres de la violence vindicatoire. Cette lecture de la dramaturgie présentée mène Ira Clark à considérer Massinger comme étant « the most consistant opponent to duelling on the stage[159] ». Or, il est possible de faire une autre interprétation des propos exprimés par le dramaturge, une lecture qui amoindrit la constance de la condamnation de Massinger. Si, dans la pièce présentée, les représentants de l'autorité judiciaire expriment de la désapprobation à l'endroit de l'homicide vindicatoire et par extension du duel, les pièces dans leur ensemble approuvent à la fois le duel et l'acte vengeur. Le soldat Pontalier, victime de la vengeance de Romont, considère qu'il mérite ce qui lui advient :

« I receive
The vengeance, which my love, not built on verute,
Has made me worthy, worthy of.[160] »

---

[158] Massinger, *The Unnatural Combat*, (V, ii, 340-343).

[159] Ira Clark, « Writing and Duelling in the English Renaissance », p. 301.

[160] Massinger, Field, *The Fatal Dowry*, (1619), (V, ii, 336-338).

En ce qui concerne la vengeance de Romont, en dépit d'une condamnation généralisée de la part de Charmi, ce dernier lui accorde tout de même une part de justification :

> « For you Romont, although in your excuse
> You may plead, what you did, was in revenge
> Of the dishonour done unto the Court [...].[161] »

Les actions de Romont sont partiellement justifiables, mais, selon Charmi, répréhensibles, puisqu'il agit sans l'autorisation de la cour. Cette sympathie de Charmi envers le vengeur transparaît dans une sentence réduite d'exil, une peine considérablement moins funeste que la condamnation au gibet prévue dans les cas d'homicide[162].

De même, la critique du duel que fait Massinger n'est pas sans ambiguïté. Dans les pièces, le duel est célébré, l'acte justicier de Charalois est pardonné et la tentative de Malefort Jr d'obtenir justice est admirable. Les vers qui concluent les pièces laissent quant à eux pressentir une désapprobation de la vengeance dans son ensemble. Pour reprendre la conclusion de Baldwin Maxwell dans son analyse de l'attitude des dramaturges à l'endroit du duel à l'époque des Stuarts : « In none of the plays so far discussed can there be said to be a clear attack upon the custom of duelling.[163] » Ce n'est que lorsque les discours sont pris hors contexte que les condamnations sont sans équivoque. Lorsqu'ils sont replacés dans leur contexte, les propos de Massinger et Field oscillent entre la position populaire, sympathique envers le vengeur, et la position officielle condamnant la pratique.

---

[161] Massinger, Field, *The Fatal Dowry*, (1619), (V, ii, 3343-345).

[162] Massinger, Field, *The Fatal Dowry*, (1619), (V, ii, 347).

[163] Maxwell, « The attitude Toward the Duello in Later Jacobean Drama – A Postscript », p. 115.

4.4 Conclusion

Alors que ce chapitre s'achève, il est évident que vengeance, duel, faide et justice sont étroitement interreliés et peuvent être compris comme étant différentes facettes d'une même pratique. Loin d'agir comme la pratique pacificatrice de Stone diminuant les éclats de violence entre factions ennemies, le duel est plutôt une composante de la faide qu'un substitut à celle-ci. Conformément à la position défendue par Stuart Carroll, le duel dramaturgique est présenté à plusieurs reprises comme un moyen parmi tant d'autres d'entretenir une faide.

Une des conclusions qu'il est possible de tirer, face à la dichotomie entre vengeance privée et vengeance publique exprimée par plusieurs chercheurs, se rapproche considérablement de la thèse soutenue par Derek Dunne dans son récent ouvrage *Shakespeare, Revenge Tragedy and Early Modern Law*, soit que la vengeance, dans la société anglaise des XVI^{e} et XVII^{e} siècles, n'était pas incompatible à l'état de loi. Elle ressort plus souvent comme une alternative de dernier recours lorsque le système judiciaire, pour cause d'ineptie, de négligence ou de corruption, était incapable de remplir ses obligations[164]. Dans de telles circonstances, le duel, en tant qu'acte de vengeance, est non seulement employé pour redresser un tort, mais concomitamment présenté comme une action justifiée.

La conclusion que tire Forsyth de sa recherche sur le thème de la vengeance dans la dramaturgie française semble s'appliquer admirablement à nos observations :

> On peut donc conclure qu'à tous les stades que nous avons considérés dans l'évolution de la tragédie, le jugement moral porté par les dramaturges sur un acte de vengeance

---

[164] Derek Dunne, *Shakespeare, Revenge Tragedy and Early Modern Law: Vindictive Justice,* New York, Palgrave-MacMillan, 2016.

> dépend plutôt des circonstances dans lesquelles il a été accompli que des exigences d'une loi morale absolue[165].

Quand la vengeance est perpétrée au nom d'une cause juste, et par l'entremise du duel, l'approbation des dramaturges est presque unanime. Ainsi, la vengeance de Clermont d'Ambois, juste et excessivement honorable, est acceptable, alors que sa contrepartie macabre exercée par un Titus Andornicus (qui inclut la consommation de chair humaine) reçoit la condamnation commune des dramaturges. Si Bowers a su observer un glissement dans l'attitude des dramaturges à l'endroit de la vengeance, passant de vengeur sympathique à une critique de la vengeance, sa conclusion s'explique en grande partie par le fait qu'il restreint son observation aux *revenge tragedies*. Celles-ci ne présentent que rarement des vengeances jugées honorables, et plus rarement encore des vengeances par l'entremise du duel. Si la vengeance est examinée au travers du duel, il est possible de constater une attitude généralement positive pour l'ensemble de la période étudiée. Si les auteurs apportent des critiques, des nuances et des contre-exemples, le duel, à titre de geste vindicatoire, ne reçoit pas de condamnation consensuelle, directe et cohérente. La conception que les dramaturges se font du duel et qu'ils reproduisent pour le public élisabéthain se doit d'être comprise par l'entremise des propos d'Ayres : « So long as equity in revenge is observed, all is well. But that revenge which is out of all proportion to the offence, which disturbs the equity of punishment, must be shunned.[166] » L'image du duel vindicatoire à laquelle était confronté le spectateur londonien, quoique nuancée, était généralement positive et admirative.

---

[165] Forsyth, *La tragédie française de Jodelle à Corneille*, p. 411.

[166] Ayres, « Degrees fof Heresy » p. 174.

CHAPITRE V

DUEL : AMOUR, PASSION ET RIVALITÉ

Dans la majorité des situations, confronté à l'obligation de défendre son honneur, le duelliste dramaturgique peut croiser le fer sans craindre l'opprobre public. Il en va de même pour la figure du vengeur qui, dans l'exercice de sa rétribution par l'entremise du duel, s'érige en justicier. Les duels centrés sur les relations entre les sexes ne jouissent cependant pas de la même approbation indiscriminée de la part des dramaturges. Il s'agit indubitablement du groupe de causes traitées avec le plus d'ambiguïté et d'ambivalence par les auteurs dramaturgiques. S'il semble que les dramaturges sont enclins à envisager d'un œil favorable le combat singulier et même, comme nous le démontrons dans le chapitre suivant, à remettre en question les lois qui le châtient, les opinions sont considérablement plus partagées lorsqu'il est question de rivalité et de conquête amoureuses. Bien que le combat soit occasionnellement présenté positivement, il n'est pas rare que des personnages remettent en question la pertinence et le bien-fondé du duel centré sur des préoccupations amoureuses.

Le présent chapitre se propose donc de creuser cette observation en démontrant la réticence des auteurs à défendre certains types de duels centrés sur les

questions de relations entre les hommes et les femmes, plus précisément pour des causes de rivalité amoureuse. Dans un premier temps, nous allons examiner le rôle que joue le duel dans la dramaturgie lorsqu'il est question de la relation entre les sexes : 1 – il est parfois conçu comme étant une preuve d'amour, 2 – il est la culmination d'une rivalité amoureuse. Par la suite, nous nous penchons sur les différentes critiques que les auteurs de pièces théâtrales présentent à l'égard de tels combats.

5.1 Duel « pour des femmes »[1]

Dans son ouvrage fondamental, *Le duel dans la société française,* François Billacois souligne toute l'importance que la figure féminine occupait dans le combat singulier français. Les recherches de l'historien français le mènent à poser le constat suivant : « On se bat surtout pour des femmes »[2]. Dans le chapitre « Cartographier le duel théâtral : caractéristiques matérielles, sociodémographiques et géographiques du combat dramaturgique anglais », nous avons aussi observé que les femmes, ou du moins les relations entre les sexes, étaient à l'origine de nombreuses altercations violentes entre les jeunes hommes[3]. Ces duels, que Billacois désigne sous l'étiquette de combat « pour des femmes », mais à laquelle nous préférons l'appellation un peu plus générale de duel centré sur les « relations homme-femme », occupent le deuxième rang dans le dénombrement des motifs d'affrontements dramaturgiques. Ce type de duels représentant pas moins de 56 combats, soit près de 30% du total

---

[1] Billacois, *Le duel dans la société française des XVI^e^-XVII^e^ siècles. Essai de psychologie historique,* Édition de l'école des hautes études en sciences sociales, Paris, 1986, p. 129.

[2] Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 129.

[3] Voir le chapitre II : « Cartographier le duel théâtral : caractéristiques matérielles, sociodémographiques et géographiques du combat dramatique anglais », p. 81-177.

répertorié, il va de soi qu'une compréhension accrue du duel sur les planches passe par une analyse de l'image véhiculée sur la scène de ces combats « pour des femmes ».

Remarquons d'abord que les relations homme-femme sont formées de plusieurs composantes différentes sur la scène : il peut s'agir de la relation entre un père et sa fille, entre un époux et sa femme ou encore entre un amant et sa maîtresse. Le dénominateur commun le plus important de ces relations, lorsqu'il est question de duel, est indéniablement la composante sexuelle, voire amoureuse, de la relation. Comme nous l'avons démontré dans le chapitre sur l'honneur, les questions de chasteté et de fidélité ainsi que les insultes qui laissaient planer un doute quant aux mœurs immaculées d'une femme étaient une cause importante de duel dans la société anglaise des XVI^{e} et XVII^{e} siècles. En conséquence, les questions de relation homme-femme étaient, dans plusieurs cas, irrémédiablement liées aux questions d'honneur. Tous les conflits d'honneur ayant à leur base des questions de chasteté féminine, de cocufiage, et d'insultes à caractère sexuel doivent être conçus comme fondamentalement centrés sur des relations interpersonnelles entre les sexes.

Nous avons déjà largement abordé cette question, mais prenons un instant pour réitérer que la défense de l'honneur féminin par l'entremise du duel formait un leitmotiv prédominant sur les planches londoniennes. Les pièces telles que *The Just Italian* (1629) de Davenant ou encore la composition anonyme *A Knack to Know an Honest* Man (1594) démontrent la capacité de l'honneur féminin à entraîner des hommes sur le pré[4]. Habituellement présentés de façon positive, sauf dans le cas de

---

[4] Outre ces deux pièces, l'honneur féminin, qui est souvent en lien avec le duel, occupe une place importante dans les pièces suivantes : Greene, *Orlando Furioso*, (1591) ; Munday, *The Downfall of Robert Earl of Huntington*, (1598) ; Marston, *Antonio's Revenge*, (1600); Dekker, Middleton, *The Honest Whore*, (1604) ; Chapman, *All Fools*, (1604) ; Chapman, *Bussy d'Ambois*, (1604) ; Markham, Machin, *The Dumb Knight*, (1607) ; Field, *Amends for the Ladies*, (1610) ; Beaumont, Fletcher, *The*

l'époux jaloux, ces duels centrés sur un aspect limité des relations entre les hommes et les femmes sont acceptables et justifiables, voire louables et souhaitables.

Outre les questions d'honneur féminin, dont la chasteté était une composante clef, les duels ayant à leur source les relations entre les sexes sont concentrés sur une émotion principale : l'amour. Qu'il s'agisse de rivalité amoureuse, de conquête amoureuse ou encore de preuve d'amour, le duel intervient à divers endroits dans les ébats amoureux présentés sur la scène. Lorsque l'honneur était le moteur du combat, ce type d'affrontement jouissait d'un degré d'approbation de la part des dramaturges qui n'était pas partagé par le motif moins noble qu'est l'amour.

5.1.1 Preuve d'amour

Le duel est l'affaire des hommes. Les combats centrés sur l'amour ne diffèrent point de ce constat, qui se voit confirmé par les propos tenus par Helena dans la composition shakespearienne *A Midsummer Night's Dream* (1595). Dans le développement de la relation amoureuse, telle que conçue à l'époque, la femme était appelée à jouer un rôle passif, tandis que l'homme participait activement au processus de faire la cour. Ainsi, Helena explique que : « We cannot fight for love as men may do; / We should be wooed, and were not made to woo.[5] » Dans le processus de séduction, pour reprendre une analogie militaire, l'homme est le conquérant, qui combat pour son territoire, tandis que la femme est la cité conquise qui capitule après

---

Maid's Tragedy, (1611) ; Beaumont, Fletcher, *The Captain*, (1612) ; Field, Fletcher, Massinger, *The Honest Man's Fortune*, (1613) ; Middleton, *The Witch*, (1616) ; Anonyme, *Swetnam the Woman-Hater*, (1618) ; Field, Fletcher, Massinger, *The Knight of Malta*, (1618) ; Massinger, Fletcher, *The Fatal Dowry*, (1619) ; Shirley, *The Wedding*, (1626) ; Davenant, *The Cruel Brother*, (1629) ; Davenant, *The Just Italian*, (1629) ; Ford, *Love's Sacrifice*, (1634) ; Shirley, *The Example*, (1634) ; Heywood, *A Challenge for Beauty*, (1635) ; Davenant, *The Fair Favorite*, (1638) ; Suckling, *The Goblins*, (1638) ; Davenant, *The Distresses*, (1639).

[5] Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, (1595), (II, i, 241-242).

un siège plus ou moins prolongé. Dans cette conception contemporaine des rôles masculins et féminins au moment de faire la cour et pendant la recherche d'union matrimoniale, l'homme était appelé à jouer un rôle actif, voire physique. C'est dans cette optique qu'il est possible de comprendre la prédominance des duels centrés sur les questions amoureuses diverses au sein de notre corpus.

Une des conclusions qui est ressortie de l'examen de la relation entre le duel et l'honneur était que, pour plusieurs dramaturges, le combat était considéré comme une altercation dans laquelle se manifestaient diverses qualités nobiliaires telles que le courage, la force et la hardiesse. Le duel était en quelque sorte une preuve de l'honneur. Inversement, le fait qu'une personne refuse de combattre, souvent pour cause de couardise, était considéré dans la dramaturgie comme une preuve de l'absence d'honneur. Une logique similaire s'applique lorsqu'il est question de l'amour. D'abord, le duel permet de faire preuve de qualités qui rendent un homme admirable et digne d'être aimé. Ensuite et de façon plus importante, le duel, ou la volonté de combattre en duel pour la femme convoitée est souvent présenté comme une manifestation de ce sentiment abstrait et autrement invérifiable qu'est l'amour.

5.1.1.1 Le duel comme testament de qualité admirable

Le duel en mettant en scène la force physique, l'immuabilité devant l'adversité et le courage, sans parler de l'honneur, ressort dans les pièces de théâtre comme une activité au cours de laquelle un homme est en mesure d'exhiber certaines qualités et certains comportements perçus comme admirables par le sexe opposé. À titre d'exemple, tournons-nous rapidement vers la pièce de Shakespeare *Twelfth Night* (1601), vers quelques pièces de Beaumont et Fletcher composées approximativement à la même période, *A King and No King* (1611), *Love's Cure* (1612), *Monsieur Thomas* (1615) et *The Island Princess* (1621) ainsi que vers la pièce *The Wedding* (1626) de Shirley.

Dans la première des pièces mentionnées, Shakespeare présente un prétendant à la main d'Olivia, Sir Andrew Aguecheek, frustré par la constatation que ses avances n'ont guère de traction auprès de la jeune femme. C'est à ce moment que l'oncle d'Olivia lui conseille de démontrer ses qualités masculines par le biais d'un combat singulier :

> « Challenge me the Count's youth to fight with him, hurt him in eleven places. My niece shall take note of it; assure thyself, there is no love-broker in the world can more prevail in man's commendation with woman than report of valour.[6] »

Dans le contexte de la présente pièce, le duel est décrit par Sir Toby comme un moyen de faire preuve de courage et conséquemment d'attirer l'attention de la femme courtisée, qui ne peut qu'être émue par la mise en scène de gestes braves.

La pièce *A King and No King* (1611) présente un combat singulier qui a comme objectif de régler le sort d'une guerre entre le royaume d'Ibérie et celui d'Arménie. À la suite du combat au cours duquel les deux duellistes font preuve de beaucoup de bravoure, le vainqueur, Arbaces, offre à son opposant Tigranes, la main de sa sœur :

> « I offer you my Sister, and you answere,
> I doe insult: A Lady that no suit
> Nor treasure, nor Crown could purchase thee,
> But that thou faughtst with mee.[7] »

Il est possible de voir, à la lumière de cette citation, que l'amour n'est point du domaine des choses qui s'achètent. Selon, Arbaces, ni richesse ni titre ni couronne n'était en mesure d'éveiller un sentiment d'admiration de la part de sa sœur, Panthea. Seule la démonstration par Tigranes de ses vertus et de la force de son caractère par

---

[6] Shakespeare, *Twelfth Night*, (1601), (III, ii, 32-36).

[7] Beaumont, Fletcher, *A King and No King*, (1611), (I, i, 142-145).

l'entremise du duel était en mesure d'amener la jeune dame à le considérer comme un époux potentiel.

Dans *Love's Cure* (1612), la manifestation des habiletés martiales et d'un courage sans faille génère des sentiments d'admiration auprès du genre féminin. La pièce se déroule, comme nous en avons déjà fait mention, dans un contexte de faide opposant la famille de Vitelli à celle de Clara. Au moment où Vitelli se trouve dans une situation d'infériorité numérique, pressé par des hommes armés, il se bat corps et âme, faisant ainsi preuve d'une hardiesse sans équivoque. Devant ce spectacle de bravoure, Clara est émue d'admiration et dégaine son arme au côté de son ennemi contre les membres de sa propre famille[8]. Cette admiration pour le jeune duelliste se transforme progressivement en amour; un amour qui n'est rendu possible que par la force de caractère de Vitelli qui fut illustrée au combat.

De même, le duel permet de transformer un homme efféminé en un homme digne d'amour. Lucio, un jeune homme élevé comme une fille afin d'assurer sa sécurité, est incapable d'agir de façon masculine, c'est-à-dire courageusement, et il n'est conséquemment pas un prétendant jugé acceptable de l'amour de Genevora. Voyant la couardise du personnage, elle clame :

> « Not in your own?
> Kneel to thy rivall and thine enemy?
> Away unworthy creature, I begin
> To hate my selfe, for giving entrance to
> A good opinion of thee [...][9]»

---

[8] Beaumont, Fletcher, *Loves Cure*, (1612), (I, iii, 108-109). Clara émue par le courage de Vitelli s'exclame :

> « Thy worth has took me Prisoner and my sword,
> For this time knowes the onely for a friend, »

[9] Beaumont, Fletcher, *Loves Cure*, (1612), (IV, iv, 44-48).

Contrairement à son attitude tout au long de la pièce, au cours du dernier acte, Lucio fait preuve d'un courage sans bornes en acceptant de se battre contre le pugiliste éprouvé Vitelli. Cette réformation du comportement efféminé de Lucio est accueillie par Genevora avec joie, mais aussi avec un certain degré d'amertume, Vitelli étant son frère. Le courage naissant fait alors de cette « unworthy creature » qu'était Lucio un homme ayant droit à l'amour et à l'admiration de Genevora[10].

Dans cette pièce de Fletcher et Beaumont, la relation entre l'amour et le duel est double. Dans un premier temps, comme nous venons de le montrer, la manifestation des qualités nobiliaires que sont le courage et l'honneur est mise en évidence par l'entremise du combat singulier, ce qui éveille l'admiration et l'amour des personnages féminins. Dans un deuxième temps, si le duel permet d'ouvrir les yeux de Genevora à l'égard des qualités de Lucio, ce sont les sentiments qu'il ressent pour elle qui font naître ces mêmes qualités chez le jeune homme. L'amour transforme la personnalité même de Lucio qui, dans la nécessité de prouver sa force de caractère à sa maîtresse, se résout au changement :

> « My womanish soul, which has governd
> This coward flesh, I feel departing from me;
> And in me by her beauty is inspir'd
> A new, and masculine one: instructing me
> What's fit to doe or suffer; powerfull love
> That hast with loud, and yet a pleasing thunder
> Rous'd sleeping manhood in me
> [...]
> Nature (though long kept back) wil have her owne.[11] »

---

[10] Beaumont, Fletcher, *Loves Cure*, (1612), (V, iii).

[11] Beaumont, Fletcher, *Loves Cure*, (1612), (IV, iv, 55-62).

Bref, si le duel est la source de l'amour de la femme, chez l'homme, c'est l'amour qui est à l'origine du duel.

Toujours chez Beaumont et Fletcher, il est possible de voir dans le discours de certains personnages une certaine vénération du duelliste, même lorsque ces personnages admiratifs ne sont pas nécessairement des femmes, ce qui illustre encore l'association entre des qualités admirables et le combat singulier. Dans la pièce *Monsieur Thomas*, composée de façon individuelle par Fletcher en 1615, la figure du duelliste incarnée par Thomas, est décrite comme : « Truly valiant, / And a most deadly hand »[12]. Dans un cas d'intertextualité qui n'est point anodin, Beaumont et Fletcher décrivent le noble *gentleman* duelliste Armusia dans *The Island Princess* (1621) comme :

> « A goodly fellow, and a brave companion
> Me think he is, and no doubt truly valiant.
> For he that dares come hether, dares fight any where.[13] »

C'est la volonté de combattre, du moins pour ces personnages, qui contribue à la « mettle » d'un individu, à sa personnalité, à son courage et surtout à l'opinion qu'en ont les autres.

Plus concrètement, dans la pièce de Shirley *The Wedding* (1626), le duel sert de témoignage des qualités recherchées chez un époux par le père de la jeune fille à marier. Le récit raconte l'histoire de Jane, la fille de Justice Landby, courtisée par trois hommes : Rawbone, Lodam et Haver. Ce dernier, le candidat favori de Jane, n'est pas considéré comme un prétendant valable par le juge en raison de sa précarité financière. Or, lorsqu'il se bat en duel contre l'un de ses rivaux, sous le couvert d'un

---

[12] Fletcher, *Monsieur Thomas*, (1615), (IV, iv, 16-18).

[13] Beaumont, Fletcher, *The Island Princess,* (1621), (I, i, 121-123).

déguisement, Landby reconsidère son opinion et unit les deux jeunes gens sur-le-champ. Le duel permet ainsi au jeune Haver de s'imposer à titre de candidat exemplaire, en dépit de sa pauvreté, dans la lutte pour l'approbation de Justice Landby[14].

L'observation de ce phénomène dans la dramaturgie, du fait que le combat permet de mettre en évidence des qualités souhaitables chez un amant, va de pair avec une observation émise par Victor Kiernan dans sa recherche sur le duel européen. Selon Kiernan :

> « Women's respect for physical courage has meant an appreciation of a quality they have not been encouraged to cultivate in any like degree [...] "No woman will ever forgive a coward" [...] We seldom hear of protests by wives, never of any concerted effort by women to put an end to the duel. Those of the class addicted to it must have grown up thinking of it as an inescapable duty of their men-folk [...].[15] »

Non seulement les femmes acceptaient-elles que le duel soit une façon de mettre en évidence les vertus du genre masculin, mais elles s'attendaient aussi à ce que les hommes dans leur vie (leur époux, leurs amants ou leurs parents) fassent preuve de courage et qu'ils ne bronchent pas devant l'adversité. L'exhibition de violence, de courage et d'habiletés martiales opérait ainsi une force d'attraction auprès de la gent

---

[14] Shirley, *The Wedding,* (1626), voir surtout (IV, iii et V, ii,). Afin de combattre, Haver se déguise comme Rawbone. Après avoir ouï parler du combat entre « Rawbone » et Lodam, Justice Landby le confirme comme futur époux de Jane :

> « Master Rawbone, the only man in my wishes:
> My nephew gives you valiant, your merit
> O'erjoys me, and to shew how much I value
> Your worth, my daughter's yours, I'll see you
> Married this morning, ere we part.» (V, ii, 64-70)

[15] Victor G. Kiernan, *The Duel in European History: Honour and the Reign of Aristocracy*, Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 13.

féminine et recevait l'approbation, voire l'admiration, des éléments masculins de la société.

5.1.1.2 Le duel comme preuve ou épreuve

Dans plusieurs pièces de théâtre, la fonction du duel dépasse largement la fonction de mise en évidence de qualités nobiliaires. Il est, avant tout, une preuve d'amour. Le duel en tant que preuve ou épreuve prend deux formes distinctes. D'un côté, il est un geste qui a lieu de façon spontanée et qui se produit sans la sollicitation de la femme courtisée. De l'autre, il est le résultat d'une demande de la part d'une jeune dame à l'égard de son amant de témoigner de la candeur de ses sentiments par l'entremise de gestes concrets.

Fréquente sur la scène anglaise, cette perception du duel en tant que preuve est notamment perceptible dans la composition dramaturgique de Marlowe, *The Jew of Malta* (1589). Dans cette pièce, alors qu'il s'apprête à affronter son rival Lodowick, le jeune Mathias révèle que le combat est pour lui une occasion de démontrer l'amour qu'il éprouve pour Abigall. Selon ses paroles : « This is the place. Now Abigall shall see / Whether Mathias holds her dear or no.[16] » Le duel, selon la conception que s'en fait Mathias, permet donc d'évacuer toute ombre, toute trace de doute, que pouvait entretenir son amante en ce qui a trait à la sincérité de ses sentiments.

Des propos similaires peuvent être trouvés dans la pièce du barde anglais, *A Midsummer Nights Dream* (1595). Bien que cette pièce ne compte aucun duel centré sur une situation amoureuse, il n'en demeure pas moins que le duel y est présenté comme une façon de prouver son amour envers quelqu'un. C'est dans cette optique que nous devons comprendre l'invitation que lance Lysander à Demetrius de « prove

---

[16] Marlowe, *The Jew of Malta*, (1589), (III, ii, 1-2).

it » au combat, lors d'une querelle centrée sur la personne Helena qui cherche à prouver l'amour duquel des deux rivaux est le plus profond[17]. Même si l'affrontement n'a jamais lieu, l'objectif du duel, prouver l'amour, est néanmoins clair dans la pièce.

Dans la même veine d'idées, la volonté de combattre pour une dame aimée ou admirée comme preuve de la sincérité de ses sentiments est présente dans les propos que tient Lysander dans *The Combat for Love and Friendship* (1638) de Mead. Alors qu'il vante à la belle Ethusa les qualités de Theocles, il explique l'intensité de l'amour que son ami ressent à son égard :

> « Nor is he arm'd,
> Onely with Guifts, he dare even challenge dangers
> And provoke death, if he might thus avoid
> The fate which he more fears of your Displeasure.
> He dares fight for you and maintain your Beautie,
> Whil'st he shall lose his own, and paint your face
> Fresh with his blood.[18] »

La preuve qui s'exerce par l'entremise du duel est celle du sacrifice. En affrontant impassiblement la mort, le prétendant à la main de la jeune fille témoigne qu'il est prêt à placer les intérêts de son amante, ceux de sa future épouse, avant les siens. C'est cette volonté de se faire le sacrifice de sa bien-aimée qui est le fondement du duel à titre de preuve.

Certains personnages, conscients de ce rôle que pouvait jouer le duel au sein des relations amoureuses, iront même jusqu'à recycler, sous ce prétexte, des combats singuliers qui se sont produits dans un tout autre contexte. C'est notamment ce qui se déroule dans la pièce de Chapman, *Bussy d'Ambois* (1604), qui présente un moine

---

[17] Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, (1595), (III, ii, 256).

[18] Mead, *The Combat for Love and Friendship*, (1638), (II, ii, 78-85).

des plus pragmatiques. Lorsque Bussy demande à Friar Comolet de lui indiquer de quelle façon il pourrait gagner l'amour de Tamyra, le moine l'instruit comme suit :

> « Tis this, good sonne: - Lord Barrisor (whom you slew)
> Did love her dearly, and with all fit meanes
> Hath urg'd his acceptation, of all which
> She keepes one letter written in his blood:
> You must then say thus, then: that you heard from mee
> How much he selfe was touch in conscience
> With report (which is truth disperset)
> That your maine quarrel grew about her love [...].[19] »

Bussy suit à la lettre les consignes de son confesseur quelques dizaines de vers plus loin. Il n'en faut pas plus pour que la naïve Tamyra, épouse de Montsurry il faut le souligner, soit séduite par le célèbre ferrailleur et souille ses vœux nuptiaux[20]. Cette observation avait déjà été faite par C.L.P. Pennings qui, dans sa thèse de maîtrise présentée au département d'Anglais de l'Université d'Utrecht, met l'accent notamment sur le rôle de Friar Comolet dans la séduction de Tamyra, mais plus généralement aussi sur le fait que les dames et les demoiselles ressortent souvent comme étant le « prize » des duels théâtraux[21].

5.1.1.3 Point d'amour sans fer

La volonté de combattre en duel pour sa bien-aimée était, nous l'avons démontré, considérée comme un signe, un témoignage, des sentiments qu'un homme ressentait envers sa maîtresse; à l'inverse, le fait de ne pas combattre était perçu

---

[19] Chapman, *Bussy d'Ambois,* (1604), (II, ii, 202-209).

[20] Chapman, *Bussy d'Ambois,* (1604), Pour le discours de Bussy (II, ii,272-283) ; pour la réponse de Tamyra qui le pardonne (II, ii, 284-295) et pour la relation amoureuse entre Tamyra et Bussy voir (III, i).

[21] C.L.P. Pennings, *"Unjust Ends" at the "Point of Honour": Duel in Early Modern Drama*, Mémoire de maîtrise, Université d'Utrecht, English Language and Culture, 2008, p. 44.

comme une preuve du contraire. Lorsqu'une ombre est jetée sur la réputation de la femme courtisée, l'inaction du *gentleman* est perçue comme une manifestation de l'absence d'amour, voire de l'absence de respect, pour celle-ci. Deux pièces permettent admirablement d'illustrer ce phénomène.

D'abord, dans la pièce de Dekker, *The Shoemaker's Holiday* (1600), Master Hammon voit son amour pour Jane être contesté par l'époux de celle-ci que tout le monde croyait mort. Plutôt que de faire preuve de courage, le *city gentleman* cherche une alternative lui permettant de conserver sa maîtresse, sans pour autant risquer sa précieuse peau. Il ignore donc les conseils de son serviteur : « Swounds maister, fight for her, will you thus lose her?[22] » À défaut d'être un homme vaillant et de placer son amour avant son bien-être personnel, il cherche à convaincre l'époux de renoncer à sa mainmise sur Jane en échange d'un dédommagement pécuniaire :

> « Good felloes, hear me speake: and honest *Rafe*,
> Whom I have injured most by loving *Jane,*
> Marke what I offer thee: heare in fair Gold
> Is twentie pound, Ile give it for thy *Jane*,
> If this content thee not, thou shalt have more[23].»

Si, dans les exemples précédents, l'accent était placé sur le caractère testimonial du duel, l'inaction de Hammon, sa piètre tentative de conserver Jane en l'achetant, se doit d'être interprétée comme la manifestation d'une absence de sentiments amoureux.

Ce phénomène est encore plus observable dans la composition de Randolph, écrite au cours de la décennie qui clôture notre cadre temporel, soit *The Jealous Lovers* (1632). Cette pièce démontre les attentes du genre féminin envers les hommes

---

[22] Dekker, *The Shoemaker's Holiday*, (1600), (V, ii, 45).

[23] Dekker, *The Shoemaker's Holiday*, (1600), (V, ii, 73-77).

qui voudraient être leur amant. Randolph joue sur les attentes et les normes comportementales de sa société afin d'illustrer jusqu'à quel point le duel pouvait être perçu comme la manifestation de l'amour d'un homme et qu'à l'inverse, tout manque, voire toute hésitation dans la défense de la dame admirée se devait d'être assimilé à l'absence d'amour.

Dans cette pièce, il est évident que la femme s'attend à ce que son amant, s'il l'aime réellement, soit prêt à défendre sa vertu, son honneur et sa beauté à la pointe de sa lame, faisant fi des périls auxquels il expose sa vie et son âme. Conformément à cette vision du rôle de l'amant, l'inaction, le fait de ne pas combattre, est considérée comme une preuve tangible du désintéressement de l'homme envers une demoiselle. C'est dans ce contexte que Baillo, un manipulateur hypocrite, raconte à Techmessa qu'il a remarqué chez Pamphilus « A frost in his affections », puisqu'il était demeuré immuable devant ses provocations :

> « I did sound him home,
> And with such words profan'd your reputation,
> Would whet a coward's sword. One that ne'er saw you
> Rebuk'd my slandereous tongue – I feel the crab-tree still –
> While he sat still unmov'd.[24]»

La seule conclusion qu'une jeune femme peut tirer de ce reportage de l'attitude de Pamphilus, demeuré passif malgré les insultes que Ballio multipliait envers elle, ne peut être autre que celle exprimée par Techmessa : « Yet had he lov'd me, / He could not hear me injur'd with such patience.[25] »

L'ombre d'un doute demeure cependant dans l'esprit de la demoiselle et elle requiert une dernière preuve que les paroles d'amour proférées par Pamphilus

---

[24] Randolph, *The Jealous Lovers,* (1632), (I, ix, 14 et 20-25)

[25] Randolph, *The Jealous Lovers,* (1632), (I, ix, 33-34)

n'étaient que du vent ; elle demande donc à Baillio de lui amener la lame de son amant. Une réussite de la part de Baillo signifierait que l'amoureux ne défendit point la réputation de sa maîtresse et conséquemment qu'il ne l'aimait guère[26]. Baillo cependant, en personnage manipulateur et machiavélique, ne risque pas sa précieuse peau pour parvenir à ses fins. Il s'invente donc une seconde altercation au cours de laquelle Pamphilus demeure toujours impassible devant la prolifération d'insultes envers Techmessa, toutes plus amères les unes que les autres. Baillo prétend :

> « I said [...] that you had a brow
> Hung o'er your eyes like fly-flaps: that your eyes
> Were like two powderung tubs, either running o'er,
> Or full of standing brine: your cheek were sunk
> So low and hollow, they might serve the boys
> For cherry pits; [...]
> I said your nose was like a hunter's horn,
> And stood so bending up, a man might hang
> His hat upon't »

Et d'un ton plus acrimonieux :

> « I said you had no neck: your chin and shoulders
> Were so good friends, they would ha' nothing par 'em:
> I vow'd your breasts for colour and proportion
> Were like a writhel'd pair of o'erworn footballs.
> Your waist was slender, but the ambitious buttock
> Climbs up so high about, who sees you naked
> Might swear you had been born with a vardingale.[27] »

La nature acerbe des commentaires de Baillo est à ce point intolérable qu'aucun homme se respectant moindrement ne pourrait supporter de voir une femme être abaissée et injuriée de la sorte. Même si les propos de Baillo sont purement du domaine de la fiction, la prétendue inaction de Pamphilus ne peut qu'être interprétée

---

[26] Randolph, *The Jealous Lovers,* (1632), (I, ix, 35-37).

[27] Randolph, *The Jealous Lovers,* (1632), (II, iii, 23-46).

par Techmessa que comme une absence d'amour. Nous voyons par l'entremise de cette pièce une mise en scène des attentes et des normes comportementales que la société imposait à un prétendant ou un amant.

Ensemble, les exemples issus de ces deux pièces permettent de constater que, dans la représentation que font les dramaturges du duel, la décision de combattre ou non pour sa bien-aimée était chargée de signification. L'inaction est synonyme de froideur et d'indifférence tandis que le fait de croiser le fer est assimilé à une manifestation de sincérité et d'amour.

5.1.1.4 « I'll put you to the triall »

Si, dans les textes examinés jusqu'à présent, le duel en tant que preuve d'amour était un geste censé émaner de l'initiative de l'homme, il arrive que les dramaturges présentent des combats proposés par la femme. Ceux-ci ont comme objectif de tester soit la sincérité des déclarations amoureuses des prétendants, soit la constance de leur amant. Ainsi, à quelques occasions, le duel apparaît sur les planches comme une épreuve, une sorte d'ordalie, par l'entremise de laquelle le *gentleman* pouvait démontrer son amour. Dans de telles circonstances, le duel est toujours issu d'une sollicitation de la part de l'amante qui demande une démonstration par l'entremise de gestes concrets d'un sentiment aussi abstrait qu'intangible.

Une telle mise à l'épreuve de la résolution d'un amant est présentée dans la pièce de Shakespeare, *Much Ado About Nothing* (1598). La notion que l'homme devait faire preuve de son amour par l'entremise de gestes observables est mise à bon usage par Beatrice qui fait appel à son amant afin qu'il défende la réputation de sa cousine Hero. C'est pourquoi, lorsque Benedict demande comment il doit prouver la sincérité de ses affections – « Come bid me do any thing for thee » – Beatrice lui

répond : « Kill Claudio[28] ». En tuant l'offenseur de la cousine de son amante, Benedict compléterait l'épreuve dictée par sa maîtresse et manifesterait incontestablement la véracité de ses sentiments.

Dans la même veine d'idées, la demoiselle au cœur de multiples querelles dans la pièce de Massinger et Fletcher, *The Little French Lawyer* (1619), manipule son admirateur afin qu'il s'engage dans un combat contre un agresseur fictif, dans le but de sauver la vie de son frère. Consciente du fait que les jeunes amants cherchent constamment une façon de prouver leur amour, Lamira met Dinant à l'épreuve : « I'll put you to the triall »[29]. Elle cherche ainsi à stopper un duel imminent et explique que :

> « Mine is no *Helens* beauty, to be purchas'd
> With blood and so defended; if you looke for
> Favours from me, deserve them with obedience,
> Ther's no way els to gain 'em[30]. »

Or, Lamira tient un discours profondément contradictoire. Bien qu'elle prétende que son affection ne peut être obtenue par l'entremise d'un combat, mais uniquement par l'entremise de l'obéissance absolue de Dinant, le « triall » qu'elle lui propose n'est nul autre que de faire couler à flots le sang de son offenseur en un combat singulier. Ainsi, alors même que Lamira prétend que l'amour ne peut être gagné que par l'entremise de l'obéissance, c'est encore une fois le combat, la volonté de combattre pour sa maîtresse, qui ressort en tant que preuve par excellence[31].

---

[28] Shakespeare, *Much Ado About Nothing,* (1598), (IV, i, 289-290).

[29] Fletcher, Massinger, *The Little French Lawyer*, (1619), (I, iii, 54).

[30] Fletcher, Massinger, *The Little French Lawyer*, (1619), (I, iii, 54-61).

[31] Fletcher, Massinger, *The Little French Lawyer*, (1619), (I, iii, 80-97).

Le fait d'exiger, par l'entremise d'une tâche à compléter, qu'un homme fasse preuve de son amour est aussi présent dans deux pièces de théâtre qui possèdent un récit similaire en plusieurs points, voire presque identique : *A Cure for a Cuckold* (1624) de Webster et *The Parliament of Love* (1624) de Massinger[32]. Dans la première pièce, Clare met à l'épreuve Lessingham qui cherchait à la séduire et à gagner son affection : « Kill for my sake that friend that loves thee dearest.[33] » Cette épreuve énigmatique par l'entremise de laquelle Clare se considérait elle-même comme étant « that friend » aurait dû rester lettre morte puisque l'amour que ressentait Lessigham l'aurait empêché de tuer sa maîtresse. Toutefois, Lessigham, ne comprenant pas le message voilé de Clare, se prépare à se battre sur les plages de Calais contre son seul véritable ami, Bonvile, qui s'était marié le jour-même. Dans l'esprit de Lessingham, le sacrifice de son meilleur ami à l'autel de Clare s'érigeait comme une preuve incontestable de son amour. Racontant à Clare le récit de la mort (fictive) de Bonvile en duel, Lessingham se voit alors récompensé par celle-ci qui lui promet de l'épouser[34].

Dans un scénario très similaire, Leonara, dans *The Parliament of Love* (1624), cherchant à dissuader Clermond de poursuive ses attentions à son égard, propose à son prétendant une tâche impossible, sous le prétexte d'une preuve d'amour :

> « The number of thy trusty, faithful friends,
> Made up thy hapinness: out of these, I charge thee,

---

[32] Il est difficile de définir quelle composition dramatique influença l'autre. L'interprétation traditionnelle, celle de F.L. Lucas, veut que Webster se soit inspiré de la pièce de Massinger mais cette interprétation fut remise en question par Edwards et Gibson en 1976, et plus récemment par Martin Wiggins en 1995. Voir Martin Wiggins, « The Date of *A Cure for a Cuckold* », *Notes and Queries*, 42, 03, (1995), p. 377-378.

[33] Webster, *A Cure for A Cuckold*, (1624), (I, i, 98).

[34] Webster, *A Cure for a Cuckold*, (1624), (IV, ii). Clare promet d'épouser Lessingham puisque la mort de Bonvile (fictive) la guérit d'un amour immoral qu'elle ne pouvait s'avouer envers le nouveau marié.

[...]
To kill the best deserver. [...]
This being donne, I am thine[35]. »

Clermond accepte l'épreuve. Il s'invente donc un faux duel et demande à son plus fidèle compagnon, Montrose, de le seconder. Faisant preuve d'amitié, Montrose saute à la défense de Clermond : « I am the man / Will run the danger with you.[36] »

Donc, le duel, du moins tel qu'il est compris par les personnages masculins de ces deux pièces, est une épreuve par l'entremise de laquelle un homme est en mesure de manifester son affection. Plus qu'une simple preuve d'amour telle que la volonté de combattre précédemment mentionnée, le combat sollicité par une femme est en corrélation directe avec la situation amoureuse. De tels affrontements ne peuvent guère être perçus comme appartenant aux devoirs et aux obligations qu'un amant a envers sa maîtresse : le combat sollicité est un degré de preuve supérieur, notamment parce qu'il confronte presque toujours l'amant à son ami le plus cher. Preuve absolue de l'amour, il est aussi, nous le démontrons plus loin, l'un des aspects du duel amoureux le plus remis en question par les dramaturges.

5.2 Rivalité amoureuse

En amour, le rival est l'ennemi. Il est celui qui convoite la même demoiselle, le même prix. William Davenant, dans sa pièce de théâtre *The Distresses* (1635), présente un personnage, Orgemon, qui explicite de façon cristalline la nature de la relation entre deux prétendants :

« Mine enemy, one that advanc'd his love

---

[35] Massinger, *The Parliament of Love*, (1624), (II, ii, 75-82).

[36] Massinger, *The Parliament of Love*, (1624), (II, ii, 125-126).

> To ruine mine. Rivals for hearts are like
> Competitors for Crowns; they will allow
> No equal, nor admit him living that
> Disturbs their hopes[37]. »

Bien qu'il s'agisse d'une pièce composée au crépuscule de la période analysée dans le cadre de cette recherche, il n'en demeure pas moins que Davenant réussit à circonscrire l'attitude des jeunes hommes en compétition pour l'amour d'une dame pour l'ensemble du cadre temporel étudié. En dépit du fait que cette façon de voir la rivalité amoureuse fait fréquemment l'objet de critiques de la part des dramaturges, elle demeure néanmoins prédominante dans les compositions théâtrales présentant des personnages luttant pour l'amour. Incapables de tolérer ou d'accepter l'opposition, les rivaux se proposent souvent de clore leurs différends par l'entremise de combats singuliers. La course aux amours, par son caractère compétitif, était parsemée d'échanges de bottes, de *punto* et de *stoccato*.

Notre analyse du duel amoureux dans la dramaturgie qui forme notre corpus a révélé que les duels entre « rivaux » pouvaient être répertoriés en deux grandes catégories : le duel entre deux rivaux « égaux » et le duel qui cherche à confirmer ou à protéger un monopole du droit de courtiser une certaine demoiselle. Ce sont ces deux types de duels entre rivaux font l'objet de la prochaine section.

5.2.1 Duels de rivaux « égaux »

Une citation de la pièce de Middleton nous laisse pressentir que les duels pour cause de rivalité amoureuse étaient une occurrence commune sur la scène. Ils semblent être usuels au point tel qu'un personnage présuppose, sans connaissance de cause, que la querelle à laquelle il assiste est centrée sur une contestation amoureuse.

---

[37] Davenant, *The Distresses*, (1635), (V, i, 214-218).

La pièce *A Fair Quarrel* (1616) s'ouvre sur une altercation entre les amis du colonel et ceux du capitaine Ager, qui vantent les mérites respectifs de leur camarade. Lorsqu'il entend la discorde, Russel croit que la perturbation est liée à un conflit amoureux : « Here's noble youths! Belike some wench has crossed 'em, / And now they know not what to do with their blood.[38] » Bien que Russel erre dans sa compréhension de la querelle qui se déroule devant lui, la conclusion précoce qu'il pose laisse entendre que les querelles pour cause de rivalités amoureuses occupaient une place importante au sein de la société élisabéthaine et Stuart.

Conformément à l'impression laissée par la citation de *A Fair* Quarrel (1616), le duel dramaturgique entre deux rivaux était fort commun sur les planches. Soulignons que le duel des rivaux conserve en partie la fonction de preuve d'amour discutée plus haut. D'une part, le combat permettait aux deux prétendants de démontrer la sincérité de leurs sentiments. Plus particulièrement, le duel entre hommes à marier servait à titre de démonstration, voire d'exhibition, des qualités des deux antagonistes. Par l'entremise de l'affrontement violent, la jeune femme est en mesure de constater le courage et l'indéfectibilité de chaque combattant. D'autre part, si la femme est la cause du duel, elle n'en est que rarement l'instigatrice. Les combats sont plutôt occasionnés par l'incapacité des hommes à tolérer la concurrence et par une incertitude de remporter, sans l'élimination de leur adversaire, ce concours dont la femme est le prix.

Robert Greene présente un duel entre rivaux à deux occasions distinctes dans ses pièces de la fin des années 1580 et du début des années 1590. L'instance la plus importante est présente dans la pièce *Friar Bacon and Friar Bungay* (1589), où le dramaturge présente un combat entre deux hommes se contestant l'attention de

---

[38] Middleton, *A Fair Quarrel*, (1616), (I, i, 50-51).

Margaret. Le père de Margaret laisse à sa fille la décision de choisir le *squire* qu'elle souhaite épouser. Celle-ci demande alors aux deux suppliants « give me leave to counsel me a time »[39]. Devant l'incertitude de leur sort, Lambert et Serlsby, cherchant à s'imposer comme le meilleur candidat, s'échangent des insultes qui culminent éventuellement en un duel mortel pour les deux parties[40]. Dans cette pièce, le gouffre qui peut exister entre les intentions masculines et féminines est profondément marqué. Le duel est ultimement vain puisque, même s'ils avaient survécu au combat, ni l'un ni l'autre des duellistes n'avaient réussi à gagner l'admiration de Margaret, qui n'avait d'yeux que pour Lacy.

Cette volonté des hommes de régler la question entre eux plutôt que de s'en remettre à l'imprédictibilité du jugement du sexe faible réputé pour sa passion et son manque de rationalité est aussi présent dans la pièce shakespearienne *The Merry Wives of Windsor* (1597)[41]. Le duel, évité grâce aux manipulations d'une tierce partie, a pour cause une rivalité amoureuse qui oppose le Gallois, Sir Hugh Evans, au Français, Dr Caius. Le combat entre les deux hommes a comme objectif de déterminer lequel des deux est le meilleur candidat pour la main de la jeune et très convoitée Anne Page. Encore une fois cependant, le duel perspectif s'avère inutile puisque la partie est perdue d'avance. Miss Page est éprise d'un personnage tout autre : Fenton.

Le grand rival de Shakespeare sur les scènes de Londres, Jonson, présente lui aussi une situation de rivalité amoureuse qui menace de se transformer en duel. Dans sa composition *Bartholomew's Fair* (1614), le dramaturge met en scène deux

---

[39] Greene, *Friar Bacon and Friar Bungay,* (1589), (sc. x, 75).

[40] Greene, *Friar Bacon and Friar Bungay,* (1589), (sc. x, 79-87), pour le duel (sc. xiii, 38-71).

[41] Elizabeth Foyster, *Manhood in Early Modern England: Honour, Sex and Marriage*. Londres, Longman, 1999, p. 29-30.

hommes, Winwife et Quaralous, qui se disputent l'amour de la jeune demoiselle Grace. Lorsque la principale intéressée par la querelle entre en scène, elle intervient pour mettre un terme au combat et leur demande de cesser leur dispute. Quaralous lui répond alors : « 'Sblood, we love you.[42] » Si la jeune Grace considère que le duel n'est point une façon de gagner son admiration, il n'en demeure pas moins que ces personnages masculins, et plusieurs autres, le concevaient tout de même comme un moyen de s'illustrer auprès de la courtisée et d'éliminer tout rival qui menace leurs aspirations.

Des exemples similaires sont présents pour la totalité de la période étudiée. Le phénomène prend cependant de l'ampleur à partir des années 1620, vers la fin du règne de Jacques I[er]. Chez Fletcher et ses collaborateurs, et tout particulièrement chez Massinger, le duel entre rivaux est un thème récurrent. Dans sa composition *The Island Princess* (1621), il présente les préliminaires menant au duel dans une querelle centrée sur une rivalité amoureuse qui a comme antagoniste le roi de Bakam, le roi de Syana et le gouverneur de Ternata. Pour Bakam, qui invite les autres à régler la question à la pointe de leur lame, le duel a comme objectif de prouver que « only I deserve the Princesse »[43]. La provocation du roi n'étant qu'une cambrure d'un personnage poltron, le duel, ou à tout le moins la menace d'un duel, est néanmoins une façon, à ses yeux, de trancher une rivalité amoureuse.

De même, dans la pièce *The Lover's Progress* (1623), qu'il composa en collaboration avec Massinger, Fletcher présente un combat qui a à sa racine l'amour de deux jeunes hommes pour Olinda. Celle-ci, incapable de choisir qui, de Clarange ou Lidian, elle désire épouser, leur donne une épreuve afin de s'éviter la torture d'un

---

[42] Jonson, *Bartholomew's Fair,* (1614), (IV, iii, 3).

[43] Massinger, *The Island Princesse*, (1621), (I, iii, 97-102).

choix déchirant : « he / That last makes his returne, and come to visit,/ Comes to my bed.[44] » Les deux gentilshommes, trop impatients pour s'absenter longuement du regard d'Olinda, choisissent de régler la question par l'entremise d'un combat singulier qui a comme but de départager lequel des deux prétendants peut revoir la demoiselle courtisée[45].

Les deux dramaturges reprennent la même problématique d'une rivalité amoureuse dans leur pièce *The Elder Brother* (1625), alors qu'ils présentent deux frères, Charles et Eustace, qui se disputent la main d'une même femme, Angellina. Cette pièce est l'une des rares qui présente un combat entre rivaux qui soit loué. Dans cette composition, le duel est perçu sympathiquement puisqu'il permet aux deux frères de faire preuve de courage et de leur volonté de défendre leur droit d'aimer Angellina.

Le duel est aussi employé par James Shirley afin d'arbitrer une rivalité amoureuse entre trois personnages pour la main de la fille de Justice Landby : un brave (Haver) et deux couards (Lodam et Rawbone). Afin de témoigner de sa valeur et de dissuader ses opposants à poursuivre leur cour envers sa chérie, un Haver déguisé manipule les deux autres à se provoquer en duel et promet à Rawbone de prendre sa place lors de l'affrontement. Dans ce contexte particulier, le duel permet de départager l'homme digne d'être considéré comme un futur époux du reste[46].

Dans la même veine d'idées, c'est une rivalité amoureuse qui conduit les capitaines Topsail et Cable au bord du précipice alors qu'ils s'apprêtent à échanger des coups pour l'amour de Lady Loveright. Ce n'est que la réalisation qu'ils furent

---

[44] Massinger, *The Lover's Progress,* (1623), (I, ii, 87-89).

[45] Massinger, *The Lover's Progress,* (1623), (II, iii).

[46] Shirley, *The Wedding,* (1626), (V, ii).

manipulés dans une querelle pour le seul divertissement de Seawit qui freine le combat[47].

Comme il est possible de le constater, le duel entre rivaux était est un motif récurrent dans la dramaturgie anglaise. Les combats pour cause de rivalité amoureuse exercent encore une fois la fonction d'épreuve, dans laquelle les amants peuvaient faire un témoignage sanglant de leur amour et de leur courage. Avec divers degrés de scepticisme, le duel est présenté comme un moyen de trancher une situation où la femme est incapable de choisir entre deux prétendants ou encore comme un moyen d'éliminer un rival qui menace des aspirations amoureuses et des projets matrimoniaux.

5.2.2 La défense d'un monopole

La différence entre le duel de rivaux et celui pour la défense d'un monopole du droit de faire la cour à une femme n'est pas dichotomique. Il s'agit plutôt d'une question de degrés et de nuances. Tandis que les duels entre rivaux opposent deux hommes qui, dans la lutte pour l'amour d'une dame, sont sur un pied d'égalité, les duels défendant un monopole opposent un homme qui revendique une relation privilégiée avec une femme, une relation qui se voit remise en question par l'arrivée d'un rival. Il semblerait, selon notre lecture de la dramaturgie, que, lorsqu'un jeune homme signalait son intérêt pour la main ou pour les faveurs d'une jeune femme et que lorsque sa belle acquiesçait de façon réciproque, il s'attendait à ce que sa revendication du droit exclusif de faire la cour à cette dame soit reconnue et respecté par tous. Ainsi, il n'est pas rare de voir des jeunes gens prêts à défendre cette exclusivité par l'entremise du duel.

---

[47] Davenant, *News from Plymouth,* (1635), (IV, i, 75-78).

La pièce de Marlowe, *The Jew of Malta* (1589), présente un duel qui, nous l'avons démontré, était perçu comme une preuve d'amour. Ce même combat avait cependant comme motivation principale de châtier le rival qui empiétait sur les entreprises amoureuses de l'autre. Le juif Barabas, dans sa quête de sa vengeance contre le gouverneur, manipule Lodowick et Mathias à se croire l'unique prétendant légitime de la main de sa fille Abigall. D'un côté, Mathias défend une position légitime en tant que prétendant de prédilection pour la main d'Abigall, d'abord parce que l'affection qu'il ressent envers celle-ci est réciproque « Don Mathias is my love » et ensuite parce qu'il est conforté dans sa conviction par les propos du père machiavélique : « Thou know'st, and heaven can witness it is true / That I intend my daughter shall be thine.[48] » Or, en tant qu'infidèle, Barabas considère que ce n'est pas un crime que de mentir à des chrétiens[49]. Du côté opposé, Lodowick défend une exclusivité fictive qui lui est accordée par Barabas dans le seul but de déclencher une querelle. Lodowick se voit ainsi promettre un diamant qui « never was foiled », à savoir sa fille unique.

Ainsi, lorsque le combat est déclenché par un faux cartel envoyé par Barabas, les deux antagonistes sont convaincus qu'ils défendent une position juste en tant que seul prétendant légitime à la main d'Abigall. Ce duel se distingue de ceux précédemment examinés du fait qu'il ne présente pas deux rivaux, mais bien deux hommes qui se considèrent comme le promis de la jeune fille. Leur antagoniste n'a ainsi à leurs yeux aucune excuse justifiable pour leur attention déplacée à l'endroit de

---

[48] Marlowe, *The Jew of Malta*, (1589), (II, iii, 240 et 256-257).

[49] Marlowe, *The Jew of Malta*, (1589), (II, iii, 231-233) :

> « Use him as if he were a Philistine.
> Dissemble, swear, protest, vow to love him:
> He is not of the seed of Abraham. »

leur amante. C'est en ce sens qu'il est possible de comprendre pourquoi Mathias se pose la question : « Shall Mathias rob me of so fair a love?[50] » Le rival n'est plus un ennemi qui se trouve sur un pied d'égalité, mais un voleur qui menace de filer avec une possession qui ne lui appartient pas.

Le même principe de la défense du droit exclusif de faire la cour à une dame est présent dans la pièce *Twelfth Night* (1601) de Shakespeare, quoique sous un angle fort différent. Dans cette composition théâtrale, la relation n'est nullement réciproque. Sir Andrew Aguecheek cherche à séduire la belle Olivia, la nièce de Sir Toby Belch. Bien qu'Olivia ne démontre aucune intention de prendre Sir Andrew comme époux, les intentions de Sir Andrew à son endroit sont connues par la quasi-totalité des personnages, et le chevalier est encouragé dans sa poursuite amoureuse par l'oncle de son épouse potentielle qui, lui, se régale des déboires amoureux du matamore. Bien que la position privilégiée de Sir Andrew ne soit qu'illusoire, une fausse impression nourrie par Sir Toby, il n'en demeure pas moins que, dans l'esprit du chevalier, le défi qu'il lance à Cesario/Viola a comme objectif de défendre un fief menacé par l'arrivée du nouveau venu. Ici, le combat, qui avait un rôle purement comique dans la perspective plus large de la pièce, est en réalité un effort de la part d'Aguecheek de remettre à sa place le jeune homme qui nuit à ses tentatives de séduire Olivia[51].

Thomas Goffe, dans sa pièce *The Careless Shepherdess* (1619), présente une situation similaire à celle de *The Jew of Malta* (1589), dans le sens que la position privilégiée de l'amant n'est aucunement illusoire. Désireux de conserver le titre de prétendant unique des faveurs d'Arismena, Philaritus défie par écrit son rival, Lariscus :

---

[50] Marlowe, *The Jew of Malta*, (1589), (II, iii, 380).

[51] Shakespeare, *Twelfth Night,* (1601), voir surtout (III, ii) et (III, iv).

> « *Lariscus*
> The injury done me by thy ambition and courtship of *Arismena* is no way to be pardoned, if thou hast any spirit meet me at *Apollo's* Oake this afternoone, where I will either punish thy insolence, or with my owne blood write my selfe *Arismena's* sacrifice. *Philaritus.*[52] »

Le défi survient dans une situation où tous connaissent la volonté de Philaritus d'épouser Arismena. Il n'est plus uniquement question d'impressionner son amante par l'entremise de prouesses soldatesques, mais bien de venger une infraction à un code de comportement. Cette pièce de Goffe, ainsi que l'analyse des autres pièces de théâtre, révèlent qu'il semblait y avoir un code de comportement tacite qui dictait que lorsque, dans le processus de faire la cour à une demoiselle, un homme réussissait à acquérir l'approbation de la jeune fille, ses rivaux étaient censés se désister de la compétition. Conséquemment, ceux qui refusent de reconnaître le droit exclusif d'un homme qui a su s'afficher comme le prétendant de prédilection pour la main d'une fille à marier sont habituellement présentés de façon négative.

C'est entre autres le cas de la pièce de Webster, *The Devil's Law-Case* (1619), qui présente un chevalier, Ercole, qui fait la cour à une jeune femme promise à un autre. Au cours de la deuxième scène du second acte, Contarino demande à Ercole de cesser ses avances à l'endroit de sa bien-aimée Jolenta. Pour l'ensemble des personnages, la réciprocité de l'amour entre Contarino et Jolenta ne fait aucun doute, et il est clair qu'Ercole ne continue à courtiser l'amante de son rival que par obstination. Ercole persiste néanmoins dans sa conduite malencontreuse même après que son rival lui demande : « You'll not forgo your interest in my mistress?[53] » Vu l'entêtement obtus d'Ercole, la sympathie de l'auditoire est dirigée envers le

---

[52] Goffe, *The Careless Shepherdess*, (1619), (III, viii, 3-8).

[53] Webster, *The Devil's Law-Case*, (II, ii, 1).

personnage de Contarino, qui est présenté comme défendant une position juste face à un scélérat.

Une situation similaire, quoique considérablement moins louable, est présente dans la pièce de Massinger et Fletcher[54], *A Very Woman* (1634). La pièce présente une course aux amours pour la main d'Almira, la fille du vice-roi de Sicile. Almira est décisive et départage rapidement les deux prétendants, préférant Don Martino Cardenes au prince de Tarente, Don John Antonio. Le prince de Tarente accepte courtoisement la volonté de la princesse et souhaite un dernier adieu à Almira. Cardenes cependant, anxieux dans son amour, provoque le prince en combat singulier afin de protéger une exclusivité qui lui fut déjà concédée. Dans le contexte bien particulier de cette pièce, c'est John Antonio qui attire l'admiration et non l'amant qui défend le monopole des faveurs de sa maîtresse. Gracieux, le prince de Tarente sut admettre sa défaite et se plier à la volonté d'Almira. L'amant jaloux, Cardenes, est quant à lui présenté comme antipathique puisqu'il combat déraisonnablement pour un monopole gagné d'avance[55].

Le duel apparaît donc, dans la représentation qu'en font les dramaturges, comme un moyen de défendre le droit exclusif de faire la cour à une dame. Généralement perçu d'un point de vue positif, l'homme qui occupe une position privilégiée auprès de la femme courtisée est justifié dans la défense de son monopole, puisque le rival qui entrave son droit en courtisant une dame déjà promise ou dont la relation amoureuse avec un homme est reconnue par tous contrevient à une norme comportementale implicite dans la société. Or, lorsque, comme ce fut le cas dans *A*

---

[54] Cette pièce fut publiée de manière posthume puisque Fletcher est décédé en 1625. Massinger retravailla vraisemblablement des bribes d'une pièce écrite au cours de la décennie précédente par Fletcher.

[55] Massinger, *A Very Woman*, (1634), surtout (I, i, 224-310).

Very Woman (1634), la défense de l'exclusivité n'est qu'un prétexte pour donner libre cours à un comportement jaloux, le combat perd toute légitimité.

Soulignons aussi que la pulsion de défendre le monopole du droit de courtiser une dame ne se limite pas exclusivement aux amants dans une situation privilégiée. Les liens de solidarité qui régissaient la société anglaise des XVI[e] et XVII[e] siècles étendaient cette responsabilité à l'entourage de l'amant. Au même titre que la faide, cette défense était perçue comme une responsabilité collective. C'est dans ce contexte que des pièces présentent des serviteurs qui se portent à la défense de la position de courtisan exclusif de leur maître. Dans la pièce anonyme *The Taming of a Shrew* (1594), le serviteur est prêt à risquer sa vie afin de défendre le monopole de son maître « will you be a rival with my master in his love.[56] » Parallèlement, dans la pièce de Ford *'Tis a Pity She's a Whore* (1632), le vieux Vasques provoque Grimaldi parce qu'il était, en amour, le rival de son maître. Comme l'explique Soranzo à propos de Grimaldi :

> « I'll resolve:
> This gentleman, whom fame reports a soldier,
> (For else I know not) rivals me in love
> To Signior Florio's daughter [...].[57] »

Par le biais de ces citations, il est possible de constater que l'amour, tout comme la vengeance, était le devoir non seulement des hommes en quête d'une épouse mais bien de l'ensemble de leur entourage.

Dans un registre tout autre, nous avons trouvé une pièce, *The Two Noble Kinsmen* (1613), où le duel ne sert pas à défendre un monopole déjà établi, mais plutôt à définir lequel des deux rivaux pourra jouir de ce privilège. La pièce présente

---

[56] Anonyme, *The Taming of A Shrew,* (1594), (II, ii, 32).

[57] Ford, *'Tis a Pity She's a Whore*, (1634), (I, ii, 29-32).

le récit de deux cousins guerriers, Palamon et Arcite, épris d'admiration pour la même femme. Palamon cherche à établir le droit exclusif de faire la cour à Emilia en argumentant qu'il fut le premier à poser son regard sur elle :

> « I that first saw her, I that took possession
> First with mine eye of all those beauties
> In her revealed to mankind. If thou lov'st her
> Or entertain'st a hope to blast my wishes,
> Thou art a traitor (...)
> Friendship, blood
> And all the ties between us I disclaim,
> If thou once think upon her.[58] »

Arcite, qui revendique un monopole similaire, est insatisfait du raisonnement de Palamon et réplique « I say again, / I love her »[59]. Devant cette impasse, les deux cousins s'entendent de régler la question par l'entremise des armes.[60]

En bref, le duel dramaturgique amoureux, qui pouvait avoir comme fonction de départager des rivaux luttant pour les affections d'une même femme, est aussi employé comme un moyen de défendre le droit exclusif de faire la cour à quelqu'un. En ce sens, le personnage de Shirley, Clod, résume la position de tout *gentleman* avec le moindre soupçon de courage : « He that shall go a wooing my mistress, / I will provoke him, and he were my father.[61] »

---

[58] Shakespeare, *The Two Noble Kinsmen*, (1613), (II, ii, 171-177).

[59] Shakespeare, *The Two Noble Kinsmen*, (1613), (II, ii, 181-182).

[60] Shakespeare, *The Two Noble Kinsmen*, (1613), (III, i).

[61] Shirley, *The Contention for Honour and Riches,* (sc. i, 75-78).

5.3 Les dramaturges et le duel amoureux

Nous l'avons évoqué en introduction à ce chapitre et nous le réitérons : le duel amoureux était vraisemblablement celui qui était perçu avec le plus d'ambivalence par les dramaturges. En tant que combat qui permet de faire preuve de qualités nobiliaires telles que le courage, le duel offre l'opportunité de mesurer la force de caractère d'un époux potentiel. Cependant, lorsque l'amour s'insère dans les relations d'amitié et qu'il devient la préoccupation principale de l'homme, devançant même l'honneur, le duel est la cible des critiques des dramaturges. Ces critiques traversent littéralement le corpus dramaturgique à l'étude. Apparaissant dès la fin des années 1580, notamment dans les pièces de Greene et de Shakespeare, elles perdurent jusqu'à la fermeture des théâtres par le régime parlementaire, présentes notamment dans les *Distresses* (1639) de Davenant. Cela dit, la condamnation de tels combats culmine au cours des années s'étalant de 1615 à 1635. Nous nous sommes jusqu'à présent attardé aux différents rôles que jouait le duel amoureux, sans réellement nous arrêter sur la perception qu'en avaient les dramaturges. C'est cette opinion ambivalente, voire parfois contradictoire, du duel amoureux que nous proposons maintenant d'analyser.

5.3.1 Mise en scène positive

Le duel est surtout célébré à titre de preuve de caractère. Dans ce sens, lorsque l'homme se bat pour défendre l'honneur, la réputation ou la beauté de sa bien-aimée, le duel est généralement perçu de façon positive. Le devoir de l'homme, nous l'avons démontré dans le chapitre sur l'honneur, était de défendre, coûte que coûte, la réputation de sa maîtresse, de son épouse, de sa sœur ou de sa fille. Dans ce contexte, le duel était presque universellement approuvé par les dramaturges. De même, le combat singulier continuait de récolter l'aval des dramaturges lorsqu'il agissait comme une manifestation des qualités qui font d'un homme un bon époux. En ce

sens, la pièce de Beaumont et Fletcher, *Love's Cure* (1612), qui célèbre l'homme qui possède suffisamment de force de caractère pour défendre son amour à la pointe de sa lame, forme l'exemple idéal. De même, l'homme qui défendait son droit exclusif de courtiser une demoiselle, si la relation amoureuse était réciproque et reconnue par la société, était généralement justifié dans son recours à la violence.

Bien qu'il soit, comme nous le démontrons plus tard, fréquemment critiqué, il n'en demeure pas moins que le duel entre rivaux était occasionnellement loué et prisé. Nous avons déjà fait mention de la pièce de Massinger et de Fletcher, *The Elder Brother* (1625), où la décision de combattre pour défendre la revendication de la main d'Angellina est perçue avec admiration par l'ensemble des personnages et où le combat transparaît comme étant une preuve de courage et d'honneur.

D'autres duels centrés sur le thème de l'amour ont des conséquences positives. C'est entre autres le cas des pièces *Le Cid* (1637) de Rutter, *The Dumb Knight* (1607) de Markham et Machin, et *The Wedding* (1626) de Shirley. La première de ces pièces, un combat qui a comme fonction première de déterminer la culpabilité de Roderigo, a aussi comme conséquence de sceller une union entre le vainqueur et Chimène, l'instigatrice du combat. C'est ainsi que Don Sancho, amoureux de celle-ci, saisit l'occasion et se propose d'être le champion de Chimène contre Roderigo. Ultimement, Roderigo ressort vainqueur et la pièce se clôture avec la promesse d'une union matrimoniale avec Chimène; il s'agit d'un combat duquel « *Cimena* is the price »[62]. Pareillement, les auteurs de *The Dumb Knight* (1607) accordent un rôle double au duel qui oppose les champions de Sicile et de Chypre. Dans un premier temps, le combat doit déterminer le sort d'une guerre qui oppose les deux patries. Dans un deuxième temps, il s'agit d'une épreuve pour le roi de Chypre

---

[62] Rutter, *The Cid*, (1637), (V, i, 88).

qui se voit promettre la main de la reine de Sicile s'il ressort victorieux de l'affrontement. Il en va de même pour le pauvre *gentleman,* Haver, dans *The Wedding* (1626) de Shirley, qui, par l'entremise de cette épreuve de force et de caractère, réussit à gagner l'admiration de Justice Landby qui lui accorde, en récompense, la main de sa fille en mariage.

En somme, le duel amoureux était célébré par les dramaturges lorsqu'il permettait soit de défendre un droit acquis, soit de mettre en évidence des qualités admirables, soit encore et principalement de défendre l'honneur d'une femme qui est menacé par la souillure de propos injurieux. Même s'il était occasionnellement présenté d'un point de vue positif par les dramaturges, nombreux étaient les commentaires qui critiquaient ce type de combats.

5.3.2 Les critiques du duel amoureux

En dépit de ces conclusions heureuses aux combats entre rivaux, les duels centrés sur l'amour d'une femme demeurent ceux qui sont le plus régulièrement critiqués par les dramaturges. Il est vrai, comme le démontre l'exemple de *Love's Cure* (1612) et pour rappeler l'affirmation de Kiernan, que les femmes appréciaient que des hommes soient prêts à se battre pour elles et qu'elles encourageaient probablement un comportement agressif chez leurs amants. Ceci dit, la dramaturgie étudiée est parsemée d'indices qui permettent de modérer le caractère absolu de l'affirmation de Kiernan. Dans un premier temps, dans la dramaturgie, les femmes sont les personnages qui interviennent le plus souvent pour arrêter un combat. Il n'est pas rare non plus qu'elles en critiquent la vanité. Un certain nombre de commentaires de la part de femmes démontrent même qu'elles refusaient régulièrement de voir leur sort être décidé par le bras de leurs prétendants.

Grace, la jeune femme qui se voit la cause de contention entre Quaralous et Winwife dans la pièce de Jonson, *Bartholomew's Fair* (1614), explique qu'elle n'est

point charmée par le duel qui se dessine. Grace explique aux rivaux : « I am not she that affects to be quarrelled for, or have my name or fortune made the question of men's swords.[63] » Elle critique en grande partie le duel puisqu'il fait abstraction de sa volonté et de sa capacité à prendre elle-même une décision en ce qui concerne l'homme qu'elle souhaite épouser. Femme forte, elle ne veut guère s'en remettre aux caprices de la passion masculine pour dicter le chemin qu'elle doit suivre.

De façon similaire, l'héroïne de *The Combat of Love and Friendship* (1638), réprouve les duels amoureux en démontrant qu'ils menacent l'honneur féminin. Si pour certains, le duel se voulait une preuve d'amour, aux yeux d'Ethusa, le combat, plutôt que de célébrer la dame et de louer sa réputation, jette de l'ombre sur son honneur :

> « I, here's a way indeed,
> A fine device thus to defend my beautie,
> That he might ruine it. That Ladies name
> Whose worth must be decided by the Sword,
> Suffers though in Conquest; 'tis a stain
> To honour, whil'st it want another force
> Then its own Innocence to guard it.[64] »

Le duel pour l'amour, pour l'honneur ou pour la beauté d'une jeune dame sème le doute en suggérant une imperfection qui se doit d'être réfutée. Selon Ethusa, la beauté et l'honneur devraient suffire. C'est pour cette raison qu'elle rejette la notion même du duel amoureux. Dans cette optique, tout combat laisse entendre que quelqu'un, quelque part, a remis en question les attributs de la femme.

Ce ne sont pas uniquement les femmes qui remettent en question la pertinence des combats pour cause de rivalité amoureuse. Nombreux sont les personnages

---

[63] Jonson, *Bartholomew's Fair,* (1614), (IV, iv, 3-4).

[64] Mead, *The Combat of Love and Friendship,* (1638), (II, ii, 86-92).

masculins qui critiquent cette pratique au sein de la littérature dramatique. Conséquemment, contrairement aux duels de vengeance et au duels d'honneur, qui reçoivent un traitement généralement positif dans les œuvres des dramaturges de l'époque, les combats centrés sur la relation homme-femme, c'est-à-dire sur des questions de rivalité amoureuse, sur la nécessité de démontrer son amour, sont présentés avec une ambivalence jusqu'à présent absente du traitement des affrontements singuliers.

Les dramaturges font occasionnellement sentir leur désapprobation à l'endroit du duel amoureux par l'entremise de satire et de sarcasme. En plaçant certaines paroles dans la bouche de personnages antipathiques, couards ou méchants, les dramaturges prennent la position contraire. Un exemple est présent dans la pièce de Jonson, *Every Man Out of His Humour* (1599), où le ridicule du personnage de Fastidius Briske colle à l'ensemble de ses propos. Cela fait en sorte que les discours du personnage ne peuvent être pris au sérieux. Ainsi, il est difficile de considérer que la cause, une rivalité amoureuse, qui a entraîné sur le pré ce personnage vain et superficiel plus préoccupé par les conséquences néfastes qu'a le combat sur son habillement que sur son honneur, soit juste et estimable.

Un autre dramaturge qui recourt au sarcasme afin de signaler sa désapprobation à l'égard du duel amoureux est Webster, qui en offre une critique dans sa pièce *The Devil's Law-Case* (1619). La prise de position s'élabore principalement autour des propos de Julio, un jeune homme qui adhère à une vision fort superficielle et, il faut le dire, erronée, de la société. Julio est notamment la cible d'attaques fréquentes de la part des autres personnages en raison de sa couardise et de sa vanité. Selon le jeune homme, les personnages d'Ercole et de Contarino sont des «

perfect lovers.[65] » Aux dires de Julio :

> « It has ever been my opinion
> That there are none love perfectly indeed,
> But those that hang or drown themselves for love.
> Now these have chose a death next to beheading:
> They have cut one another's throats, brave valiant lads.[66] »

Comme nous l'avons déjà mentionné lors de l'analyse du catéchisme de Falstaff/Oldcastle contre l'honneur, en plaçant certaines paroles dans la bouche de leurs personnages antipathiques, les dramaturges prennent une position opposée.

De surcroît, notre argument est étayé par la réfutation catégorique qu'un autre personnage, Prospero, fait de l'illusion qu'entretenait Julio de l'amant parfait. Il corrige son compagnon en rétorquant : « Come you do ill to set the name of valour / Upon a violent and mad despair.[67] » D'après Prospero, les actions de Contarino et d'Ercole n'étaient guère une manifestation de leur amour et encore moins de leur valeur, mais le corollaire d'une folie furieuse, voire d'une frénésie, « a violent and mad despair. » De plus, dans l'ensemble de la pièce, les personnages plaignent le sort des deux rivaux et remettent en question la pertinence de la bataille qu'ils se sont livré. C'est surtout l'attitude d'un Ercole repentant qui, à la suite de son rendez-vous raté avec la mort, met à mal le duel amoureux. Sa confrontation avec sa propre mortalité éveille chez le personnage une prise de conscience de l'immoralité de ses actions et, par le fait même, la constatation de la justesse des actions de Contarino.

> « [y]et, though my cause were naught,
> I rather chose the hazard of my soul

---

[65] Webster, *The Devil's Law-Case*, (1619), (II, ii, 38).

[66] Webster, *The Devil's Law-Case*, (1619), (II, ii, 39-43).

[67] Webster, *The Devil's Law-Case*, (1619), (II, ii, 44-45).

Than forgo the compliment of a choleric man [...].[68] »

Conséquemment, Ercole critique son propre entêtement et le rôle qu'il a joué dans le duel en justifiant la prise des armes par Contarino qui ne faisait que défendre un amour juste contre un envahisseur insensible.

La relation entre combat d'amants et folie est aussi évoquée dans *The Careless Shepherdess* (1619), où Goffe présente le duel amoureux comme une affaire de jeunesse et comme le fruit de la passion. Bien que le spectateur ne puisse qu'être ému par la force de caractère des deux amants, Philaritus et Lariscus, prêts à risquer leur vie pour leur amour, il ne peut aussi que souscrire aux propos de Bacheus qui attaque cette pratique fâcheuse. Selon lui :

« How vaine unbridled youth is that's ore sway'd
By giddy passion resolutely hazard
For satisfaction of their triviall rage
Their soules eternitie ?[69] »

Geste décrit comme vain, issu à la fois d'un excès de passion et d'une colère triviale, le duel ne menace pas uniquement la vie des deux jeunes hommes, mais aussi le repos éternel de leur âme. Passion et déraison, « giddy » signifiant à la fois folie, stupidité et étourdissement, le combat entre ces rivaux est la conséquence d'un dérapage et d'une perte d'emprise sur la raison. La cause, selon Bacheus, qui est une personnification de la sagesse dans la pièce, ne justifie guère le recours aux armes. Le duel amoureux est donc un affrontement qui se doit d'être désamorcé à tout prix.

Dans la composition de Massinger et Fletcher, *The Lover's Progress* (1623), c'est la validité même de la cause qui est remise en question par les dramaturges.

---

[68] Webster, *The Devil's Law-Case*, (1619), (II, iv, 10-12).

[69] Goffe, *The Careless Shepherdess,* (1619), (IV, i, 1-4).

Dorilaus explicite clairement son opinion voulant que les femmes ne vaillent pas un duel :

> « They were both fooles to fight for such a Fidle;
> Certaine there was a dearth of noble anger,
> When a slight woman was thought worth a quarrell.[70] »

C'est donc l'origine même du combat qui est critiquée dans cette pièce.

Il en va de même pour une seconde pièce du duo composé de Fletcher et Massinger, *A Very Woman* (1634), dans laquelle le principal coupable du duel, Don Martino Cardenes, réfléchit sur les émotions qui l'ont mené sur le pré :

> « Why did I wrong this man, unmanly wrong him,
> Unmannerly? He gave me no occasion;
> In all my heat how noble was his temper!
> And when I forgot both man and manhood,
> With what a gentle bravery did he chid me![71]»

Pour Cardenes, c'est la jalousie qui est le moteur de ses actions, une motivation, il le concède après coup, qui n'est guère justifiable. Inversement, John Antonio qui a su demeurer longtemps stoïque devant les provocations de son rival, mais qui ultimement se résout au duel, est célébré pour sa magnanimité. Lorsque confronté par la nécessité de défendre ses actions, Antonio excuse son recours à la violence en expliquant que son rival « quarrell'd without place or reason »[72]. Encore une fois, le duel amoureux est critiqué pour la banalité de la cause et l'absence de raison.

Les exemples de ce genre sont fort nombreux. Dans *The Combat of Love and Friendship* (1638), le personnage de Miseritos est désillusionné en ce qui concerne la

---

[70] Fletcher, Massinger, *The Lover's Progress*, (1623), (II, iv, 30-33).

[71] Fletcher, Massinger, *A Very Woman*, (1634), (III, iii, 14-18).

[72] Fletcher, Massinger, *A Very Woman*, (1634), (III, iv, 177).

pertinence des duels amoureux. Chez Greene et chez Shakespeare, dans *Friar Bacon and Friar Bungay* (1589) *et The Merry Wives of Windsor* (1597), le duel est complètement inutile dans le contexte d'une conquête amoureuse puisque la principale intéressée était éprise d'un autre. Le combat n'est donc que le résultat de l'orgueil de deux hommes qui se perçoivent, illusoirement, comme les candidats viables pour l'affection d'une femme.

Soulignons avant de poursuivre que Davenant se fait, à deux occasions distinctes, le critique de tels combats. Dans un premier temps, dans *Love and Honour* (1634), il remet en question le fondement même de la rivalité amoureuse. Alors que deux rivaux, Leonel et Prospero, croisent le fer dans un conflit ayant à sa source l'amour d'Evandra, le prince Alvaro interrompt le combat et leur démontre l'erreur de leur raisonnement :

> « O what a prompt and warme delight I feele
> When others reason and inclin'd unto
> My choyce? 'tis strange the sencelesse world should so
> Mistake the privilege of love, the best
> Of objects ! Heaven affeects pluralitie
> Of worshipers, t'adore and serve, whilst we
> In that chiefe hope are glade of Rivalship;
> And why should ladies, then, that imitate
> The upper beauty most mortal view,
> Be barr'd a numerous adresse? or we
> Envie each others lawfull, though ambitious, aime?
> Come, joyne your hands, and seale a friendship here,
> Good as inviolate, lasting as truth.[73]»

---

[73] Il existe deux versions de *Love and Honour* (1634) qui possèdent des différences textuelles considérables. La première, le quatro, qui fut publiée en 1649 est considérée par Tupper comme étant de qualité supérieure à la seconde, le folio, qui elle fut publiée en 1673. La citation présentée dans le texte est celle du quatro de 1649 (IV, v, 108-109). Voir James W. Tupper (éd.), *Love and Honour and The Siege of Rhode*, Boston, D.C. Heath & and Co. Publishers, 1909, p. 2.

Dans le cadre de la présente citation, même si les vers de 1673 sont considérablement différents, l'essence de leur propos demeure la même :

Le prince Alvaro critique la coutume humaine de voir dans une rivalité amoureuse une menace à l'endroit de projets matrimoniaux. Il argumente philosophiquement que la pluralité d'admirateurs se doit plutôt d'être comprise comme un témoignage, une attestation de la beauté de la femme courtisée et, conséquemment, de la pertinence de son amour. Selon le prince philosophe, la perfection attire l'admiration et, conséquemment, le prétendant se doit de célébrer la multiplication de courtisans qui expriment leur attirance envers leur maîtresse.

Dans une seconde pièce, *The Distresses* (1639), la désapprobation de Davenant à l'endroit des duels entre rivaux est exprimée par l'entremise de la femme qui est au centre de la contestation. Claramante fulmine contre son amant et attribue le duel à l'insécurité de celui-ci dans son amour ainsi qu'à la jalousie. Elle châtie ainsi Orgemon « Couldst thou not thinke thy love was safe without/The ruine of Dorando »[74]. C'est la jalousie qui aveugle l'amant et le mène à l'impulsion. Plus que de simplement critiquer son amant pour son insécurité, elle remet en question la pertinence même d'un combat entre rivaux :

Folio, (1673), (IV, i, 480-499) ou (IV, v, 108-119 pour l'édition de Tupper).

> « O what a satify'd delight I feel
> When others in their love concur with mine!
> But fatally the senseless world mistakes
> The priviledge of love. Does not the best
> Of objects, Heaven, affect plurality
> Of worshippers, and would be rather by
> Consent of many, than by one ador'd?
> And we in that chief hope are wisely glad
> Of Rivalship. Why then should you, or you
> Repine, when all of us *Evandra* love.
> Who merits the consent of all our Vows.
> She by all beauty makes no less a claim:
> Our mutual love turns envy into shame.
> Come join your hands and seal friendship heare. »

[74] Davenant, *The Distresses*, (1639), (V, i, 220-221).

« Alass! was love his crime?
And love of me? I find thy heart was cast,
And fashion'd in the common Lovers Mould,
Poorly compounded of malicious fears,
Of rash jealousies, hating
That noble Vertue in another, which
Thou highly value it in thyself.[75] »

« L'amour est-il un crime? », demande-t-elle. Conformément au discours d'Alvaro qui fut présenté une demi-décennie auparavant, la pièce remet en question la notion même que la pluralité d'admirateurs est condamnable et matière à un conflit. Si Claramante mérite l'amour d'Orgemon, ne mérite-t-elle pas aussi celui de Dorando ? L'amant, préférant prendre son sort en mains plutôt que de s'en remettre au jugement de sa maîtresse est, tout compte fait, issu du moule de l'amant vulgaire, rempli de crainte et de jalousie. Comme c'est le cas dans la majorité des pièces, les textes dramatiques de Davenant ne semblent pas s'attaquer à la pratique du duel en tant que telle, mais bien à la pratique de recourir au combat singulier dans certaines circonstances. Le duel qui, chez ces auteurs, est célébré pour sa démonstration de qualités nobiliaires se doit d'avoir à son origine une cause juste et honnête. L'analyse des pièces révèle que l'amour qu'un homme ressent envers une femme ne représente pas nécessairement une motivation valable pour croiser le fer. Si certains auteurs justifient le combat entre rivaux, la littérature dramatique dans son ensemble, surtout à partir de la deuxième moitié de la période étudiée, demeure plutôt ambivalente sur la question.

En bref, les critiques que les dramaturges soulèvent à l'encontre du duel entre rivaux peuvent être classées en trois grandes catégories. Dans un premier temps, le duel est critiqué pour la validité de sa cause. Cette première catégorie est évidente

---

[75] Davenant, *The Distresses*, (1639), (V, i, 331-337).

dans les remises en question des dramaturges. Dans les diverses citations présentées, la cause du duel est décrite comme « triviall », « Fidle », « When slight woman was thought worth a quarrell », ou encore il est dit que la « cause were naught »[76]. Il ressort donc clairement que, pour nombre de dramaturges, les motifs mêmes de ces duels étaient questionnables.

Dans un second temps, les critiques du duel entre rivaux associent fréquemment le duel à un comportement déraisonnable. L'association entre le duel amoureux et la déraison apparaît lorsque la pratique est décrite par l'entremise de termes tels que : « giddy », « passion », « rage », « mad despair », « senseless », « fooles », « follies », « fancies »[77]. Selon les dramaturges, les rivaux, en combattant sous l'emprise de l'amour, agissaient de façon irrationnelle.

La combinaison de ces deux éléments, l'absence de justification et la déraison, mène à une troisième catégorie de critiques, c'est-à-dire celles qui attribuent le duel entre rivaux à la jalousie. Commune dans les pièces, cette association du combat singulier à « rash low jealousies » est souvent présentée comme un ressentiment non fondé et le fruit de la passion, ce qui pousse l'amant à faire abstraction de la raison.

Il importe donc de se questionner sur la cause de cette mauvaise presse dont souffre le duel entre rivaux et le duel amoureux. Comment expliquer cette vague de désapprobation des dramaturges à l'endroit de ce type de combat ? Il est de notre avis qu'il est possible de trouver des traces de réponse dans deux principes normatifs de la société anglaise moderne : d'abord dans la hiérarchisation des valeurs et ensuite dans

---

[76] Goffe, *The Careless Shepherdess,* (1619), (IV, i, 3); Fletcher, Massinger, *The Lover's Progress*, (1623), (II, iv, 30) et Webster, *The Devil's Law-Case*, (1619), (II, iv, 10).

[77] Goffe, *The Careless Shepherdess*, (1638), (IV, i, 1-4) ; Webster, *The Devil's Law-Case*, (1619), (II, iv, 45) ; Davenant, *Love and Honour*, (1634), (IV, o, 480) ; Fletcher, Massinger, *Lover's Progress*, (1623), (II, iv, 30) ; Greene, *Friar Bacon and Friar Bungay*, (sc. 10, 102).

la conception des rôles et des qualités masculine et féminine de la société élisabéthaine et Stuart.

5.4 Amour et hiérarchisation des valeurs

Afin de comprendre l'un des versants de l'opposition de certains dramaturges, dont Fletcher, Massinger, Webster et Davenant, envers le duel de rivalité amoureuse, il faut se tourner vers la hiérarchisation des valeurs aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles. Il fut question dans un chapitre antérieur de la place de l'honneur au sein de cette articulation de valeurs. Des citations issues entre autres des écrits de Blaise de Montluc ainsi que des pièces *Richard II* (1595) de Shakespeare et de *Bussy d'Ambois* (1604) de Chapman avaient permis de démontrer que l'honneur se situait au pinacle de cette pyramide. L'honneur, dans l'échelle des priorités, se trouve bien au-delà de la vie et des richesses pécuniaires. Ce constat demeure valide dans le présent examen.

En s'appuyant sur les compositions dramatiques qui forment notre corpus, nous sommes en mesure de définir la position de l'amour au sein de cette hiérarchie. L'amour, bien qu'il soit habituellement prisé au-dessus des richesses et souvent même de la vie, cède toujours place à l'honneur et à l'amitié. Notre affirmation peut être étayée par une multitude de citations contemporaines. C'est Thomas Heywood qui pose l'argument le plus succinctement dans sa composition *A Challenge for Beautie* (1635), où le noble capitaine naval, Mont Ferrers, explique que l'honneur prime l'amour. Selon le personnage « Honour should still preseede love »[78]. L'honneur se doit donc de précéder l'amour dans les considérations qui ordonnent le comportement des hommes.

---

[78] Heywood, *A Challenge for Beauty,* (1635), (III, i, 137).

De tels témoignages sont nombreux dans la littérature dramatique. La traduction de Rutter reprend le célèbre débat de Rodrigue entre l'amour et l'honneur. Roderigo se voit ainsi déchiré entre le choix impossible de perdre soit l'honneur, soit l'amour. Malgré des hésitations de la part du personnage principal, Roderigo, l'honneur s'élève comme la priorité absolue :

> « Revenge my father, and provoke my mistress,
> Either betray my honour, or my love,
> [...] I must lose
> My love; if not, I must live infamous:
> How can I live, having lost all I live for?
> But infamy pursues me after death.
> On then my soul, and rather chuse to die
> Losing thy love, than live ingloriously[79]. »

Si la traduction de Rutter ne présente pas avec autant de force l'importance de l'honneur en relation avec l'amour que ne le fait la version française de Corneille, Roderigo respecte néanmoins la logique voulant qu'il vaille mieux pour l'honneur perdre une maîtresse que perdre l'honneur pour conserver l'amour[80].

---

[79] Rutter, *The Cid*, (I, vi, 3-12).

[80] Si, dans la traduction anglaise de Rutter, la scène du dilemme interne de Roderigo est limitée à 16 vers, dans la version de Corneille il n'en occupe pas moins de 59. Chez Corneille, la pénible décision est présentée comme suit :

> Que je sens de rudes combats !
> Contre mon propre honneur mon amour s'intéresse :
> Il faut venger un père, et perdre une maîtresse.
> L'un m'anime le cœur, l'autre retient mon bras.
> [...]
> Père, maîtresse, honneur, amour,
> Noble et dure contrainte, aimable tyrannie
> [...]
> Je dois tout à mon père avant qu'à ma maîtresse :
> Que je meure au combat, ou meure de tristesse,
> Je rendrai mon sang pur comme je l'ai reçu.
> Je m'accuse déjà de trop de négligence;
> Courons à la vengeance;*

Aussi, réitérons que Davenant concevait la relation entre l'honneur et l'amour de la même façon dans sa pièce *The Siege* (1629). La décision du jeune Florello de placer son amour pour Bertolina avant son honneur est présentée dans la pièce comme une erreur monumentale qui efface d'un seul coup toutes les actions vertueuses accomplies auparavant[81]. Désormais un être sans valeur et sans honneur, le soldat incomparable qu'il était disparaît d'un seul geste et ne peut être restauré que par l'entremise d'un exploit si grandiose qu'il surpasse et efface la lâcheté de sa désertion.

Dans l'ordre des choses, l'amour n'était pas uniquement en déça de l'honneur, mais aussi de l'amitié. Lorsque Lamira, dans la pièce de Massinger et Fletcher *The Little French Lawyer* (1619), demande à Dinant de lui témoigner son amour par l'entremise d'un « triall », il lui répond que cela lui est impossible puisque les actions demandées entrent en conflit avec son honneur et avec l'amitié qu'il éprouve pour Clermont :

> « You command
> What with mine honour I cannot obey
> Which lies at pawne against it, and a friend
> Equally deare as that, or life, engage'd,
> Not for himself, but me.[82] »

Donc, l'amour, dans la hiérarchie des biens que dresse Dinant, n'occupe que le troisième rang derrière l'honneur et l'amitié. Ce n'est que lorsqu'il apprend que l'honneur de sa bien-aimée est mis à mal que Dinant accepte de mettre de côté son

---

*Pierre Corneille, *Le Cid*, (1637), (I, vi, 301-346), Jacques Maurens (éd.), *Corneille. Théâtre II*, Paris, Éditions Flammarion, 2006.

[81] Davenant, *The Siege,* (1629), (III, i, 328-335).

[82] Massinger, Fletcher, *The Little French Lawyer,* (1619), (I, iii, 61-65).

premier rendez-vous (centré sur son orgueil blessé par le fait de voir un vieillard épouser la femme qu'il courtisait) et qu'il accepte de se battre en duel pour Lamira.

Le même constat se fait lorsque les pièces respectives de Massinger et de Webster, en plusieurs points similaires, sont examinées. Dans *A Cure for a Cuckold* (1624), Webster présente le très honorable Bonvile qui est prêt à s'absenter de sa nuit nuptiale afin de servir à titre de second pour son ami Lessingham. L'extrait qui suit présente Lessingham qui met à l'épreuve la conviction de Bonvile :

« *Lessingham:* You do not weigh those inconveniences
This action meets with. Your departure hence
Will breed a strange distraction in your friends,
Distrust of love in your fair virtuous bride,
Whose eyes perhaps may never more be blessed
With your dear sight, since you may meet a grave,
And that not amongst your noble ancestors,
But amongst strangers, almost enemies.
Bonvile: This were enough to shake a weak resolve;
It moves me not[83]. »

La menace de l'aliénation de ses compères et de sa nouvelle épouse n'ébranle guère la résolution de Bonvile, qui, en véritable homme d'honneur, est prêt à risquer tout pour défendre la réputation de son ami.

Dans un scénario presque identique, dans la pièce *The Parliament of Love* (1624) de Massinger, le personnage de Montrose est loué pour sa volonté de risquer sa vie pour servir à titre de second pour son ami Clermond au profit de sa relation avec sa maîtresse. En renonçant à un rendez-vous amoureux avec son amante, Montrose illustre encore une fois que, dans l'ordre des choses, l'amour n'est point la première et que l'honneur, le sien ou celui d'un ami, prime[84]. Clermond, qui avait

---

[83] Webster, *A Cure for a Cuckold,* (1624), (I, ii, 163-172).

[84] Massinger, *The Parliament of Love,* (1624), (III, ii, 125-171).

précédemment considéré l'amour comme primant sur l'amitié, constate son erreur et fulmine contre la femme qui l'a entraîné dans l'erreur :

> « she had,
> To satisfy her fell rage, as penance,
> Forced me to this black deed[85] »

Plus de deux décennies auparavant, *The Dutch Courtezan* (1604), une composition dramatique mise sur papier par Marston, présente un scénario en plusieurs points similaire à *A Cure for a Cuckold* (1624) et à *The Parliament of Love* (1624), à l'exception d'un élément principal : l'amant considère que la vie de son ami a plus de valeur que son amour. Franceschina, la « Dutch courtezan » du titre, cherchant à se venger de Freevill, tente de manipuler Malheureux à faire sa sale besogne en lui disant « So long as Freevill lives, I must not love.[86] » Malheureux, similairement à Roderigo dans le *Cid*, débat intérieurement sur la voie à suivre. Initialement enclin à satisfaire la demande de sa maîtresse, il raisonne « Yet a man's but man's excrement–man breeding man/as he does worms »[87]. Rapidement cependant, il réalise son erreur de jugement :

> « Think more : to kill a friend
> To gain a woman! to lose a virtuous self
> For appetite and sensual end, whose very having
> Loseth all appetite, and gives satiety! [88] »

Reconnaissant ainsi la manipulation de Franceschina et la supériorité de l'amitié sur l'amour, Malheureux conclut qu'il vaut mieux tout raconter à son camarade

---

[85] Massinger, *The Parliament of Love*, (1624), (V, i, 69-71).

[86] Marston, *The Dutch Courtezan* (1604), (II, ii, 176). La promesse de Franceschina de coucher avec Malheureux, en échange de la mort de Freevill, est réaffirmée plus longuement quelques vers plus loin (II, ii, 191-200 et 207-212).

[87] Marston, *The Dutch Courtezan* (1604), (II, ii, 213-214).

[88] Marston, *The Dutch Courtezan*, (1604), (II, ii, 221-224).

Freevill[89]. Marston, par l'entremise de ses personnages, tout particulièrement Malheureux, présente le modèle de l'homme idéal, soit un homme intègre qui ne laisse pas ses actions être dictées par des désirs amoureux voire sensuels et charnels. Les pièces de Massinger et de Webster, quant à elles, présentent un homme qui, même s'il était fondamentalement bon, était incapable d'ordonner ses valeurs adéquatement et qui, par voie de conséquence, erre sur le mauvais chemin.

En bref, il est possible de comprendre la hiérarchisation des priorités de l'époque comme suit : l'honneur prime tout ; l'amitié importe plus que l'amour et l'amour vaut plus que la vie. Dans un tel contexte, il est possible de comprendre plusieurs des critiques dramatiques comme étant d'abord et avant tout une charge contre cette inversion des valeurs de l'époque. L'amour mérite d'être défendu et célébré à la pointe de la rapière seulement et uniquement si le combat ne brime ni l'honneur ni l'amitié. Les personnages de Lessingham et de Clermond, prêts à occire leur plus fidèle ami afin de prouver leur amour à une femme, sont donc critiqués pour leur conception erronée de l'ordonnance des valeurs. Leurs lacunes sont accentuées par l'honorabilité sans bornes de leurs amis prêts à tout risquer afin de leur venir en aide. Non seulement ces personnages renoncent-ils à leur amitié, mais, par leur attitude symptomatique de lacunes idéologiques, ou autrement dit par leur dissimulation et leur volonté de rompre le lien vénérable de l'amitié, ils abandonnent aussi toute revendication à l'honneur.

C'est l'écart avec le modèle établi qui est remis en question par certains dramaturges. En priorisant de façon erronée, les personnages qui placent l'amour au sommet de leurs priorités se voient critiqués par les dramaturges qui considèrent un

---

[89] Marston, *The Dutch Courtezan*, (1604), (II, ii, 239). La scène se clôture avec Malheureux qui dit « My friend shall know it all. »

tel comportement comme étant contraire à l'ordre établi des choses. Les personnages tels que Mathias et Lodowick qui, aveuglés par leurs désirs amoureux, se laissent manipuler dans des affrontements meurtriers contre leurs amis, ou pire encore, ceux tels que Lessingham qui, de sang-froid, prémédite la mort de leurs plus proches complices pour satisfaire à un caprice féminin, sont présentés au public comme des hommes adhérant à une conception fausse de la société, des valeurs et de la vie. Toute déviation à la hiérarchie des valeurs, qui est couronnée par l'honneur, est perçue avec dédain par les dramaturges.

5.4.1 L'amour et le comportement masculin idéal

Afin de comprendre les critiques formulées à l'encontre du duel amoureux, notamment dans les cas où le duel est associé à la folie, à la déraison et à la passion, il importe dans un deuxième temps de réfléchir quelques instants sur la conception de l'homme et sur l'idéal masculin des XVI^{e} et XVII^{e} siècles.

Il est toujours difficile de définir l'idéal masculin, ou plutôt de définir les qualités qui font du mâle un homme et non un efféminé. Travaillant sur la question de la masculinité en France, Vigarello définit l'homme idéal, l'homme viril par excellence, comme un personnage attrayant et dominant, en plus d'être civil et courtois. Le viril « serait un homme de finesse, d'ingéniosité. » Les transformations qui s'opèrent dans la définition du masculin au cours du XVI^{e} siècle français sont marquantes ; la « force elle-même n'est pas mise au premier plan, pas plus que la fougue, alors que domineraient la sagesse, la retenue, la prudence encore, voir la 'circonscription' », « la diligence se fait délicatesse, l'ardeur se fait précaution.[90] »

---

[90] George Vigarello, « La virilité moderne. Convictions et questionnements », dans Alain Corbin *et al.*(dir.). *Histoire de la virilité*, Paris, Seuil, 2011, p. 181, 187-189.

De l'autre côté de la Manche, Philip Carter définit les caractéristiques traditionnelles de la masculinité comme étant la rationalité, le courage et l'honneur[91]. L'importance de la raison et du contrôle de soi est réaffirmée par plusieurs historiens du genre masculin à l'époque moderne. Ce sont ces qualités qui, selon K. M. Roger, permettaient de distinguer l'homme de la femme, et Foyster explique que pour l'homme moderne la maîtrise de soi était centrale dans la conception du masculin[92]. La masculinité, l'idéal masculin contemporain, s'érigeait en tant que modèle dans lequel l'homme devait s'efforcer de faire cadrer sa personne.

L'une des composantes principales de la masculinité est qu'il s'agissait d'un concept éminemment relationnel. Christian Biet, dans son chapitre intitulé « Équivocité et expérience théâtrale », nous rappelle que la masculinité est d'abord un rapport homme/femme qui tient compte des « spécificités physiques, naturelles, sociales et morales que les hommes sont réputés posséder et dont les femmes manquent. » Par conséquent, « [l]a masculinité et la virilité [...] auront alors pour contreparties l'efféminations d'une part, et la féminité de l'autre »[93]. Parmi les dichotomies relationnelles ayant comme dénominateur commun la masculinité, on retrouve « manhood in opposition to womanliness and manliness in opposition to

---

[91] Philip Carter, *Men and the Emergence of Polite Society*, New York, Longman, 2000, p. 71.

[92] Katharine M. Rogers. « Masculine and Feminine Values in Restoration Drama: The Distinctive Power of Venice Preserved », *Texas Studies in Literature and Language*, 27, 4, (1985), p. 390; Foyster, *Manhood in Early Modern England,* p. 103.

[93] Il faut noter ici que les termes appartenant à la famille d'efféminé signifient « amollir sa virilité », ou prendre des « *qualités* et les faiblesses qu'on attribue conventionnellement aux femmes. Il ne signifie « ni homosexuel, ni infertile, ni impuissant, peut être le tyran et/ou l'oisif, celui qui est perverti par la pratique de son propre pouvoir [...] ». Efféminé se dit notamment « d'un homme mol, voluptueux, qui est devenu semblable à la femme. » Comme l'explique Foyster, le terme « effeminate » se rapporte à un « deviant in some sort of way in their heterosexual relationships, it was not until the mid-eighteenth century that it began to connote homosexuality. » Christian Biet, « Équivocité et expérience théâtrale », dans Corbin *et al.*, *Histoire de la virilité*, p. 329-330; Foyster, *Manhood in Early Modern England,* p. 56.

boyishness.[94] » L'aspect dichotomique ou relationnel du concept permet d'appréhender de quelle façon les contemporains vivaient leur masculinité, ou manque de masculinité, c'est-à-dire en relation à la fois avec la féminité et l'immaturité mâle. Foyster suggère que « masculinity was understood not only as an antithesis of feminity but also as physical masculinity opposing effete immaturity. » De façon plus générale, la masculinité pouvait être perçue par l'entremise de diverses dualités : « gentlemanliness as opposed to commonness, maturity as opposed to boyishness, family as opposed to unaffiliated individualism, or victory as opposed to failure.[95] »

Cet aspect dichotomique ou relationnel de la masculinité fait en sorte que toute divergence de la part d'un homme au code comportemental prescrit remet en question son « manhood » et il risque de se voir accoler l'épithète d'efféminé. C'est dans cet « écart » par rapport au comportement masculin idéal qu'il est possible de trouver une partie de l'explication de la désapprobation des dramaturges à l'égard du duel amoureux.

Comme nous l'avons mentionné, l'obligation de garder la maîtrise de ses émotions et de ses actions était l'un des piliers de l'identité masculine à l'époque élisabéthaine et Stuart. La raison et le contrôle de soi sont parmi les attributs les plus importants servant à démarquer l'homme de l'efféminé et de la femme[96]. Cette dernière était particulièrement réputée pour son « lack of self-control »[97]. Les

---

[94] Foyster, *Manhood in Early Modern England,* p. 71.

[95] Foyster, *Manhood in Early Modern England,* p. 90, 170.

[96] Rogers. « Masculine and Feminine Values in Restoration Drama », p. 390.

[97] Jennifer Low, *Manhood and the Duel: Masculinity in Early Modern Drama and Culture,* Houndmills, Palgrave-MacMillan, 2003, p. 72 ; Kritzman, « La virilité et ses 'autres'. La représentation de la masculinité paradoxale », dans Corbin *et al.*, *Histoire de la virilité,* p. 194.

contemporains traçaient une étroite corrélation entre l'amour, la passion, et la déraison ou la perte de contrôle de ses émotions. Selon Laurence D. Kritzman, « l'homme, pour sa part, ne peut se permettre d'être séduit par une femme. Celui qui accepte les avances d'une femme risque d'être dévirilisé.[98] » La dévirilisation résulte du fait que l'homme séduit cède le contrôle à son amante. Il se voit conquis plutôt que conquérant, ce qui, comme nous le démontrons plus loin, constitue un renversement des rôles genrés traditionnels. De façon plus générale, l'homme ne peut se permettre de tomber en amour puisque l'amour mène à la passion, qui mène à la déraison. La conviction populaire était qu'il était impossible d'aimer et d'être raisonnable, rationnel. C'est ainsi que « by losing their reason, men in love, unlike women [déjà réputées irrationnelles et émotives], risked their very gender identity.[99] » L'amour et l'action d'être séduit efféminent l'homme, le transformant en une créature faible et sans raison et, par conséquent, émasculée.

Les conséquences de l'amour et de la passion sur l'homme peuvent varier d'une personne à l'autre. Dans le cas de Romeo, l'amour de Juliet le mène à rejeter un appel au combat qui aurait su éveiller l'honneur de tout homme :

> « O sweet Juliet,
> Thy beauty hath made me effeminate,
> And in my temper softened valour's steel.[100] »

Comme chaque action a une réaction, et chaque geste une conséquence, c'est l'ami de Romeo, Mercutio, qui paie de sa vie pour l'émasculation de l'amant. Ce n'est que le choc entraîné par la mort de son compagnon qui ramène Romeo dans le monde des hommes et le pousse à venger la mort de son ami.

---

[98] Kritzman, « La virilité et ses 'autres'. La représentation de la masculinité paradoxale », p. 192.

[99] Foyster, *Manhood in Early Modern England,* p. 56.

[100] Shakespeare, *Romeo and Juliet*, (1595), (III, i, 113-115), pour la provocation de Tybalt voir (III, i).

Si, dans le texte théâtral shakespearien, l'effémination de l'homme mène à un comportement passif, dans la majorité des pièces qui font l'objet de critiques dans le présent chapitre, l'amour mène à un comportement agressif. C'est en ce sens qu'il est possible de comprendre les attaques des personnages qui considèrent le duel entre rivaux, « giddy », « passion », « rage », « mad despair », « senseless », « fooles », « follies », « fancies »[101]. En se laissant séduire, ou en tombant amoureux, les personnages tels que Lambert, Serlsby, Cardenes, Palamon, Arcite (à un moindre degré), Clermond et Lessingham, perdent le contrôle de leur raison. Dorénavant des êtres déraisonnables, ces hommes qui ne sont plus maîtres de leurs émotions et de leurs actions abandonnent l'un des piliers fondamentaux de l'identité masculine et se font les marionnettes de leur maîtresse. Les dramaturges ne pouvaient donc guère défendre ce combat entre rivaux.

En plus de menacer la capacité à raisonner, l'amour place parfois l'homme dans une sorte d'esclavage, limitant son autonomie et sa capacité à penser pour lui-même. Dans les conseils qu'il lègue à son fils, Francis Osborne prévient que l'amour peut rendre l'homme « subject to slavery that was born free and suffering to command who ought in right reason to serve and obey.[102] » Dans l'imaginaire contemporain, l'amour, ce sentiment abstrait, regorgeait de guet-apens et de dangers pour l'homme. Trop puissant, il se transformait en passion. La relation amoureuse menaçait de renverser l'ordre social, faisant de la femme le maître, et de l'homme l'esclave soumis à ses désirs. Des exemples de ces dangers de l'amour transparaissent le plus clairement dans les pièces jumelles de Webster et de Massinger, où la promesse d'un amour réciproque suffit pour qu'un homme abandonne honneur et

---

[101] Goffe, *The Careless Shepherdess*, (1638), (IV, i, 1-4) ; Webster, *The Devil's Law-Case*, (1619), (II, iv, 45) ; Davenant, *Love and Honour*, (1634), (IV, i, 480) ; Fletcher, Massinger, *Lover's Progress*, (1623), (II, iv, 30) ; Greene, *Friar Bacon and Friar Bungay*, (sc. 10, 102).

[102] Foyster, *Manhood in Early Modern England,* p. 58.

raison et cherche à tuer son ami le plus fidèle[103]. Tandis que les duels d'honneur et de vengeance ressortaient comme une obligation, voire parfois un devoir, les duels amoureux, fruits de la passion, n'étaient nul autres qu'une manifestation de la perte de la raison engendrée par l'amour.

En plus d'être perçu comme résultant d'une perte d'autocontrôle de la part du duelliste, le duel entre rivaux était aussi considéré comme la conséquence d'un esprit jaloux. Comme la déraison et le manque d'autocontrôle, la jalousie était perçue comme un phénomène négatif. La jalousie d'un homme, selon Foyster, provient de son insécurité, de sa faible estime de soi et de ses peurs les plus profondes. Bien qu'elle parle ici de l'époux jaloux qui craint d'être cocufié, les amants jaloux présentent les mêmes caractéristiques. Inquiets de leur position auprès de la dame convoitée, ces hommes ne peuvent tolérer quelque opposition que ce soit menaçant leur projet amoureux et matrimonial.

Ainsi, comme l'exprime Foyster, l'amour, comme la jalousie, est une émotion qui laisse planer le doute quant à la masculinité d'un homme. La présence excessive de ces émotions mène à la perte de contrôle. « Reason and emotions, écrit-elle, are repeatedly posited as opposites, with the consensus that emotional expression can jeopardize self-control.[104] » Sentiment bas, il s'agit d'une émotion par laquelle aucun homme ne saurait s'avouer envahi. Dans sa recherche sur les lettres des rémissions en France, Davis souligne qu'en aucune circonstance les hommes ne s'avoueraient la proie d'un sentiment aussi vulgaire que la jalousie. Dans les récits de demande de pardon, pour l'homme, c'est l'honneur et l'obéissance qui était en jeu, jamais

---

[103] Webster, *A Cure for a Cuckold*, (1624) ; Massinger, *The Parliament of Love,* (1624).

[104] Foyster, *Manhood in Early Modern England,* p. 139.

la « demeaning jealousy »[105]. Le genre féminin avait cependant régulièrement recours à ce sentiment afin de justifier leur état d'esprit lors d'un homicide[106]. Cette conception de la jalousie comme une émotion abaissante, acceptable uniquement pour le sexe faible, contribue elle aussi à expliquer la réticence des dramaturges à soutenir des duels entre rivaux.

Lorsque l'ensemble de ces éléments est pris en compte, il est aisé de comprendre pourquoi les personnages les plus admirables sont ceux qui ne se laissent pas contrôler par leurs émotions. Les individus tels que Roderigo ne sont pas menacés par l'amour puisque l'emprise qu'il exerce sur lui est inférieure à celle qu'il a sur lui-même. Ainsi, lorsque confronté à une décision difficile, c'est la raison et l'honneur qui l'emportent sur l'amour. Il en va de même pour Bonvile et Montrose qui savent tous deux placer l'honneur avant l'amour.

Avant de conclure, un dernier élément gagne à être examiné. La littérature dramatique, lorsqu'il est question de rivalité et de conquête amoureuses, présente une rupture marquée avec la réalité historique. Si les duels de rivalité amoureuse sont fréquents sur les planches londoniennes, les recherches démontrent qu'il s'agissait d'un phénomène rarissime dans la société contemporaine et qu'il s'agissait d'un procédé principalement littéraire. Billacois remarque que les combats singuliers en France ne sont point des combats entre rivaux cherchant à affirmer leur supériorité et cherchant à s'établir comme unique prétendant pour l'amour d'une dame. Ici comme ailleurs, l'honneur est le motif principal des combats pour les femmes. Il stipule que : « On combat surtout pour défendre, venger ou exalter l'honneur de son épouse, de sa

---

[105] Davis, *Fiction in the Archives: Pardon Tales and their Tellers on Sixteenth-Century France,* Stanford, Stanford University Press, 1987, p. 83.

[106] Davis, *Fiction in the Archives,* p. 103.

fille, de sa pupille, ou de sa maîtresse »[107]. Bien que Sharon Howard avance que les duels étaient fréquemment déclenchés « by interfering with a man's drink, or his girl », elle ne présente aucun exemple issu des archives judiciaires anglaises qui laisse entrevoir que les combats pouvaient se dérouler entre rivaux ou dans le but de gagner la belle[108]. De surcroît, l'article de Wade Ellett, « The Death of Dueling » clarifie que :

> « The romantic image of dueling for a lady's favour, for example, is a false one. Duels involving women were not fought to gain a woman's love, but rather because men took responsibility for the honor of certain women in their lives, including the women they were courting.[109] »

Ce type de combat pour l'honneur, nous l'avons démontré, était fréquent et accepté par le théâtre de l'époque.

On ne combat donc que très rarement pour l'amour d'une belle et, le cas échéant, le duel n'a pas comme objectif de gagner la main ou l'admiration de la jeune femme convoitée. « En effet, écrit Billacois, nous n'avons jamais rencontré de soupirant menant "... un combat dont Chimène est le prix".[110] » Le phénomène pourtant courant dans le domaine littéraire est étranger à la réalité. S'il est vrai que

---

[107] Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 129.

[108] Sharon Howard, « Gentlemen and Interpersonal Violence in Seventeenth-Century Britain », dans le cadre de la conférence *Icons and Iconoclasts: The Long Seventeenth Century, 1603-1714*, University of Aberdeen, 2006, p. 4.

[109] Wade Ellett, « The Death of Dueling », *Historia: A Journal of The Epsilon Mu Chapter of Phi Alpha Theta & The Eastern Illinois University Department of History*, 13, (2004), p. 61. Cela dit, Muchembled parle d'une violence de jeune mâle à marier qui s'inscrit dans un contexte de conquête amoureuse. « Ils envahissent donc l'espace nocturne, en se promenant par petites bandes armées, pour faire la cour aux filles, en menant un musicien jouer sous leur fenêtres, ou encore en cherchant à se battre avec d'autre célibataires, soit par rivalité amoureuse, soit pour le plaisir de "s'en faire une " (blessure) [...] ». Robert Muchembled, « Anthropologie de la violence dans la France Moderne (XV^{e}-XVIII^{e} siècles) », *Revue de synthèse*, 108,p. 43.

[110] Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 129.

certains combattants s'affrontent pour l'amour, ce n'est pas pour gagner l'admiration d'une femme, mais « parfois pour se venger de qui l'a conquise.[111] »

Il est possible de trouver, dans la littérature dramatique contemporaine anglaise, des duels « réalistes » qui respectent les balises définies par Billacois. Dans *Orlando Furioso* (1591), Greene présente une querelle qui menace d'éclater en duel lorsque, dans la première scène de la pièce, alors que divers nobles, monarques et empereurs sont rassemblés à la cour de l'empereur Marsilius d'Afrique afin de convaincre Angelica de les considérer comme un époux potentiel. Après que le choix de la jeune femme se soit arrêté sur le pair français Orlando, Rodamant, roi de Cuba, cherche à se venger de son rival victorieux. Ce n'est que l'intervention de Marsilius qui empêche le combat[112].

De façon similaire, dans la composition dramatique de Shakespeare, *Henry V,* il est possible de trouver les préparatifs pour un duel qui a comme objectif l'obtention d'une vengeance contre un rival qui a su gagner l'amour d'une jeune fille courtisée. À la première scène du deuxième acte, un combat menace d'éclater dans cette pièce historique shakespearienne alors que le caporal Nim confronte l'enseigne Pistol parce qu'il a épousé sa fiancée[113]. La femme, dans ce contexte précis, n'est guère le prix du combat, mais en demeure néanmoins la cause.

De même, dans *The Little French Lawyer* (1619), Dinant est frustré, voire humilié de constater que le père de Lamira lui a préféré un vieillard pour épouser sa fille. À la suite d'une série de moqueries à l'endroit de Champernell, un combat

---

[111] Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 129.

[112] Greene, *Orlando Furioso,* (1591), pour la décision d'Angelica (I, i, 161) et pour le quasi-combat (I, i, 164-192).

[113] Shakespeare, *Henry V,* (1598), (II, i, 16-18).

opposant Dinant et son second, Clermont, aux parents de Champernell (Beaupré, son beau-frère et Verdoone, son neveu), est prévu pour plus tard. Parmi les insultes que le jeune homme lance à son rival, nous trouvons entre autres des insinuations très peu voilées sur le fait qu'il serait incapable de satisfaire sexuellement son épouse :

> « Your tongue is sound, good Lord, and I could wish
> For this Ladyes sake, this leg, this arme,
> And there is something els, I will not name,
> (Though 'tis the onely thing, that must content her)
> Had the same vigour.[114] »

Par l'entremise des ses dardes, Dinant exprime son mécontentement et venge son orgueil lésé contre son rival, qu'il savait trop âgé et infirme pour se défendre lui-même. Lorsque Verdoone et Beaupré se joignent à la partie, la querelle, centrée sur un désir de vengeance contre l'époux de son amante, se transforme en une question d'honneur qui sera défendue sur le pré.

Pourquoi alors les duels amoureux abondent-ils à ce point dans la littérature dramatique? La position parfois paradoxale des dramaturges procure, à notre avis, une partie de la réponse à ce questionnement. Les duellistes se font les commentateurs des pratiques et des attitudes de leur époque. Soulignons d'abord que, si les combats pour cause de rivalité amoureuse semblent étrangers à l'histoire des duels, des affrontements violents de toutes sortes étaient régulièrement centrés sur des contentions amoureuses. Muchembled ne démontre que trop bien que la recherche de prestige, dans un contexte de quête d'union matrimoniale, était l'essence même de nombreuses altercations violentes.

Bien que Billacois, Howard et Ellett avancent que l'on ne se bat point pour gagner l'amour d'une femme, les recherches de Muchembled sur les modèles et les

---

[114] Fletcher, Massinger, *The Little French Lawyer*, (1619), (I, i, 262-266).

expressions de la violence artésienne et européenne révèlent que les normes comportementales de l'époque moderne traçaient une étroite corrélation entre femme et violence[115]. Selon l'historien français, les éclats de violences interpersonnelles faisaient partie de « la trame ordinaire de l'existence des garçons célibataires.[116] » La violence des jeunes hommes à marier s'insérait alors dans un effort constant d'affirmer leur virilité et leur caractère masculin par la mise en scène de qualités soldatesques. Aux dires de Muchembled, les violences entre jeunes célibataires s'expliquent en partie par la nécessité des hommes de se tailler une niche dans un marché matrimonial fort compétitif. Il explique donc que :

> La culture juvénile de la violence est une mise en scène sans cesse réitérée de la virilité. L'acteur cherche à afficher la sienne aux yeux de tous. Non seulement pour trouver un bon parti, mais également pour se valoriser aux yeux des jeunes filles et avoir des rapports charnels hors des liens conjugaux [...].[117]

Les combats entre jeunes hommes s'inscrivent donc dans ce désir manifeste d'établir leur supériorité. Dans cette lecture de la violence, l'épée devient plus qu'une arme, elle devient un symbole phallique qui permet de hiérarchiser la virilité des combattants[118].

Si les violences liées à la compétition au sein du marché matrimonial occupaient une place importante dans la société européenne, pourquoi les historiens

---

[115] Robert Muchemble, *La violence au village (XVe-XVIIe siècIse). Comportements populaires et mentalité en Artois*, Turnhout, Brépols, 1989, p. 238-245.

[116] Robert Muchembled, *Une histoire de la violence. De la fin du Moyen Âge à nos jours,* Paris, Seuil, 2008, p. 113.

[117] Muchembled, *Histoire de la violence*,p. 122.

[118] Muchembled, *Histoire de la violence*, p. 123 ; Foyster et Low soulignent similairement l'importance de la symbolique phallique de l'épée dans la négociation de la masculinité. Foyster, *Manhood in Early Modern England*, p. 57 ; Low, *Manhood and the Duel,* p. 73-76.

ne trouvent-ils pas d'occurrences de duels amoureux? Nous posons l'hypothèse que cette absence de l'amour et la rivalité amoureuse des causes avouées de combat singulier est en soi grandement informative. Se peut-il que les duellistes reconnaissaient la nature « triviall » de telles causes et qu'ils préféraient enduire leurs querelles de justesse en leur donnant des causes qui sont socialement acceptables, telles que l'honneur? L'exemple de *Fiction in the Archives* peut être employé pour tracer un parallèle. Bien que les hommes, dans leur lettre de rémission, n'avouent guère que la jalousie est le motif des homicides qu'ils commettent, nous ne pouvons pas pour autant prétendre qu'il y avait une absence de meurtres commis par des époux jaloux. En ce sens, nous posons l'hypothèse que les duels entre rivaux sont absents des registres historiques dans la mesure où les combattants ne sauraient avoués une telle cause, puisque le motif n'est point noble.

Dans ce contexte, il est possible de mieux cerner la forte présence des duels amoureux dans le théâtre. Plus qu'un motif littéraire fréquent qui découle de la littérature médiévale, la récurrence de duels entre rivaux, ou centrés sur les conquêtes amoureuses peut être perçue comme le fruit des préoccupations des dramaturges envers leur société. Se faisant eux-mêmes les commentateurs des coutumes qui dominent leur époque, les dramaturges critiquent, louent et justifient certaines formes de comportement. Lorsqu'il est question de duels cherchant à départager deux rivaux, les auteurs théâtraux semblent se faire les critiques d'une coutume qu'ils considèrent vaine et inutile. Sans pour autant affirmer que les duels amoureux étaient un phénomène fréquent en Angleterre, les Shakespeare et Massinger de ce monde soulignent néanmoins les nombreux dangers et écueils qui découlent d'un amour trop intense. Conformément à la mentalité de leurs siècles et aux normes comportementales prescrites à l'homme, les auteurs conseillaient d'éviter la passion et surtout de demeurer maîtres de leurs émotions.

5.5 Conclusion

Pour clôturer, lorsque nous observons le traitement que font les dramaturges des duels amoureux au sein de leurs œuvres respectives, il est possible de constater que les commentateurs contemporains étaient aux prises avec un paradoxe. D'un côté, le personnage était célébré pour sa volonté de faire preuve de son amour, faisant fi du péril qui guette sa vie et son âme. De l'autre côté, le duelliste amoureux est critiqué pour sa dérogation à une hiérarchie de valeurs qui place l'honneur au-dessus de tout, et pour sa volonté de combattre dans une cause qui, pour plusieurs, n'est point justifiée. Présentés autrement, les personnages sont critiques tant pour leur inaction que pour leurs actions. Ce phénomène s'explique, selon nous, par le fait que le duel en tant que combat était perçu comme une épreuve permettant de mettre en évidence les qualités nobiliaires souhaitables chez un futur époux. Ainsi, tant que l'amour n'entrait pas en conflit avec les valeurs qui lui sont supérieures, telles que la patrie dans *The Siege* (1629) de Davenant ou encore l'honneur et l'amitié dans *Cure for a Cuckold* (1624), il était socialement justifiable, à défaut d'être légal. Ce n'est que lorsque le duelliste devient l'esclave de la passion ou de sa maîtresse et qu'il perd toute capacité à raisonner ou encore à pondérer adéquatement les choix qui s'offrent à lui, qu'il devient la proie des flèches des dramaturges, qui le critiquent principalement pour sa divergence à l'égard du comportement moral convenable. Les dramaturges se plaisent à marcher, ou plutôt à faire leurs personnages marcher, sur cette fine ligne qui fait d'un combat amoureux un geste admirable et louable ou, à l'inverse, un combat empreint de jalousie, fruit de la passion et de la déraison.

CHAPITRE VI

DUEL, LOI ET JUSTICE

Pratique parfois ordalique et judiciaire, mais plus généralement illégale, le duel entretient une relation particulière et souvent ambiguë avec le système juridico-légal. C'est cet angle d'analyse, cette relation énigmatique, qui est le cœur de cette ultime section de notre thèse. Le présent chapitre est grandement influencé par les recherches de Norman Bennetton qui accomplit, dans la version révisée de sa thèse en 1938, un exercice similaire pour la littérature théâtrale française. Dans ses travaux, Bennetton met en relation les lois françaises cherchant à réguler le recours aux armes et les compositions théâtrales, dans le but de cerner l'attitude de la société française à l'égard du duel.

Bien que notre façon de procéder soit fort similaire à celle de Bennetton, nous y avons apporté certains amendements. D'une part, nous proposons d'analyser les textes dramatiques en accroissant la relation entre le discours et le texte. Il est primordial d'accorder une place plus grande au rôle que jouent le discours et les commentaires monarchiques s'attaquant au duel dans le contexte de leurs pièces. La prise hors contexte de discours anti-duels distord la réalité et laisse une fausse impression de la position réelle de la pièce sur le combat singulier.

À titre d'exemple, tournons-nous simplement vers la pièce de Chapman, *Bussy D'Ambois* (1604), où le roi Henri III tient des propos critiquant sévèrement les duels en les décrivant comme des « willful murthers / ever past our pardon.[1] » Sortie de tout contexte, cette citation porte à croire une position farouchement opposée au combat singulier dans la pièce pseudo-historique. La réalité se contraste violemment à cela. Non seulement le combat est-il présenté, dans le discours de Nuncius, comme un exploit digne d'une épopée, mais le roi gracie Bussy après que Monsieur lui ait expliqué la logique qui obligeait le ferrailleur français à hasarder sa vie.

D'autre part, nous proposons de creuser un aspect de la relation entre le duel et la loi qui fut délaissé par Bennetton. Nous proposons ainsi d'insérer un troisième élément à l'équation soit celui de justice. Loi et justice sont deux concepts homologues qui devraient être facilement réconciliables sur la scène. Or, selon notre analyse, sur les planches, loi et justice ne sont pas nécessairement synonymes. Le duel, en dépit de son illégalité, se réconcilie plus aisément avec la notion de justice qu'avec celle de loi.

Le présent chapitre se propose donc d'explorer divers aspects de la relation entre la loi et le duel. Débutant par un survol historique de cette relation, du duel judiciaire jusqu'à la campagne anti-duels de Jacques I^{er}, nous examinons le rapport qu'entretenaient le combat singulier et le système judiciaire. Dans la deuxième partie du chapitre nous traitons d'abord des diverses représentations sur la scène du duel ne contrevenant pas à la loi, à savoir les épreuves ordaliques, puis nous examinons les multiples références à l'illégalité du duel dans les discours de personnages ainsi que la position des autorités judiciaires et royales à l'endroit du duel. Finalement, nous procédons à une réflexion sur l'écart, dans la littérature dramatique, entre la loi et la

---

[1] Chapman, *Bussy d'Ambois*, (1604), (II, i, 149-150).

norme, de même que sur le gouffre qui sépare les concepts en apparence synonymiques que sont la justice et la loi. Cette réflexion illustre que le duel, en dépit de son illégalité, conservait son caractère justicier et une aura de légitimité dans la représentation qu'en faisaient les dramaturges.

6.1 Historique légal du duel

Au début de la première décennie du règne de Jacques I[er], une campagne fut lancée afin de freiner la coutume frénétique du duel. Francis Bacon et Northampton, ainsi que le roi lui-même, furent les figures de proue de cette tentative de mater « these unlawfull and bewitching *Duels* »[2]. Avant de nous attaquer à la campagne jacobéenne contre le duel, nous sommes dans l'obligation de rappeler que le duel ne fut pas toujours la bête noire de l'État et que, conséquemment, il ne fut pas toujours considéré comme un geste criminel et illégal.

6.1.1 Le duel judiciaire

En premier lieu, soulignons que le combat singulier a longtemps appartenu au processus judiciaire à titre de combat ordalique. Le premier enregistrement du duel dans les codes de loi est régulièrement situé au début du sixième siècle, plus précisément en 501, à la cour du roi Gondobald de Bourgogne, alors que ce dernier légitimait l'utilisation du duel comme preuve ou épreuve juridique, l'ajoutant au corpus de lois ordaliques dans un édit paru à Lyon[3]. Dès le VII[e] siècle, il fut incorporé

---

[2] Jacques I[er], *A Proclamation Prohibiting the Publishing of Any Reports or Writings of Duels,* Londres, Robert Parker, 1613, p. 1.

[3] Norman Bennetton, *A Social Significance of the Duel in Seventeenth Century French Drama.* Baltimore, John Hopkins Press, 1938, p. 13 ; Robert Baldick, *The Duel: A History*, New York, Barnes & Noble, 1996, p. 12; Victor Kiernan, *The Duel in European History. Honour and the Reign of*

au code de loi de plusieurs peuples germaniques, notamment dans la révision de la loi salique que fait Dagobert I[er], roi des Francs et d'Austrasie, en 630[4]. En dépit de cette imbrication presque généralisée du duel au processus judiciaire sur le Continent, il ne fit son apparition sur le sol anglais qu'au XI[e] siècle. Dans le royaume insulaire, c'est l'arrivée de Guillaume le Conquérant qui introduisit la pratique dans le royaume. Ce dernier introduit aussi une distinction au sein des épreuves ordaliques, selon le statut des individus. La noblesse avait recours au combat judiciaire tandis que les roturiers furent destinés à subir l'ordalie. Rapidement, le duel fut incorporé au système judiciaire anglo-normand et, dès 1086, les lois prévoyaient qu'il était possible de recourir au combat singulier pour répondre à des accusations de meurtre, de trahison, de vol et de parjure[5]. À la fin du XI[e] siècle et surtout durant le XII[e] siècle, le combat judiciaire occupa une place centrale dans le système judiciaire anglais, une importance qui outrepassait largement son rôle dans toute autre société médiévale[6].

Avant de poursuivre, prenons quelques instants pour définir le duel judiciaire et le rôle qu'il occupait au cœur du système judiciaire. Le duel appartient à un groupe de preuves, ou plutôt d'épreuves, appelé ordalie. Le système ordalique était formé de diverses épreuves par l'entremise desquelles Dieu interviendrait en dictant l'issue, témoignant ainsi de la culpabilité ou de l'innocence d'un accusé. Les trois ordalies les plus connues, soit l'épreuve du fer rouge, de l'eau chaude et de l'eau froide, sont communément qualifiées d'ordalies de type unilatéral, c'est-à-dire que seul l'accusé devait démontrer son innocence en se soumettant au supplice.

Aristocracy, Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 33 ; Robert Jacob, *La grâce des juges. L'institution judiciaire et le sacré en Occident*, Paris, Presses universitaires de France, 2014, p. 133.

[4] Jennifer Low, *The Rhetoric of Duelling: Power, Speech, and Socialized Violence in the Renaissance Drama*, Thèse (PhD.), Department of English, University of Virginia, 1996, p. 10.

[5] Low, *The Rhetoric of Duelling*, p. 11.

[6] Robert Jacob, *La grâce des juges.*, p. 180.

Le duel, quant à lui, tout comme l'ordalie de la croix, était l'une des rares preuves opposant à la fois l'accusé et l'accusateur. Il s'agissait là d'une ordalie dite bilatérale[7]. L'ordalie de la croix fut cependant rapidement abolie puisqu'elle était considérée comme « profanatoire à l'égard de l'instrument de la Passion »[8]. Le combat judiciaire était donc l'une des seules preuves bilatérales du système judiciaire du Moyen Âge. Selon la croyance de l'époque, l'issue du combat équivalait au jugement de Dieu. Donc, si au cours de cette épreuve hautement ritualisée, l'accusé était tué, s'il suppliait, s'il démissionnait ou encore s'il était incapable de poursuivre le combat pour quelques raisons que ce soit, il était jugé coupable et, conséquemment, était exécuté. À l'inverse, si l'accusé réussissait à tuer son accusateur ou s'il « maintain the fight from sun-rising till the stars appear in the evening, he shall be acquitted.[9] » Le duel judiciaire prenait à la fois le rôle de procès et d'exécution. Il était l'épreuve par l'entremise de laquelle la culpabilité était prouvée et, lorsqu'il était mortel, par l'entremise de laquelle le criminel était châtié[10]. Soulignons que l'ordalie et le duel n'étaient mis en pratique que lorsque la justice rencontrait des cas particuliers, c'est-à-dire lorsque toute autre alternative était épuisée[11]. Les épreuves qui faisaient appel à l'intercession divine n'étaient conséquemment utilisées qu'en dernier recours et seulement lorsque toute autre forme de vérification avait échoué.

Certaines distinctions différenciaient cependant le duel de l'ordalie, ce qui faisait en sorte qu'il occupait une place particulière au sein du système ordalique. La principale différence résidait dans l'aspect bilatéral du duel en opposition à

---

[7] Marie-Noëlle Grippari, « Le jugement de Dieu ou la mise en jeu du pouvoir », *Revue historique*, 278, (1987), p. 282.
[8] Dominique Barthélemy, « Diversité des ordalies médiévales », *Revue historique*, 280, (1988), p. 7.
[9] Baldick, *The Duel,* p. 15.
[10] Low, *The Rhetoric of Duelling*, p. 15
[11] Barthélemy, « Diversité des ordalies médiévales », p. 5.

l'unilatéralité de l'épreuve ordalique. Il s'agissait d'une distinction importante puisque, dans le combat singulier, l'accusateur ne pouvait pas se contenter de simplement accuser son opposant, il devait aussi défendre sa position. Cette spécificité du duel se traduisait dans l'impact qu'il avait sur le statut des combattants par contraste opposition à l'impact qu'avait l'ordalie sur ses participants. Selon Barthélemy, « le duel est un combat : il fait honneur à celui qui le livre.[12] » L'ordalie, quant à elle, était une humiliation, et ce, malgré une réussite de la part de l'accusé, car elle se rapprochait de la torture. Par conséquent, l'ordalie devint le « recours des femmes perdues qui n'ont pas trouvé de défenseur au duel » ainsi que le recours des serfs, alors que le duel se vit réservé aux hommes libres et vertueux ainsi qu'à la noblesse[13].

Malgré la popularité du duel, le rôle qu'il fut appelé à jouer fut rapidement remis en question par la sphère ecclésiastique qui multiplia les tentatives d'abolir la pratique. Dès 855, le concile méridional de Valence tenta en vain d'interdire le combat judiciaire. En 1215, le IV^{e} Concile de Latran reprit l'initiative mise sur pied à Valence et condamna les duels par l'entremise d'une interdiction contre le clergé de participer à des ordalies[14]. Selon Barthélemy, les législations du Concile de Latran contribuèrent à la disparition rapide des ordalies alors qu'elles n'eurent qu'un impact limité sur la pratique du duel judiciaire[15]. Bartlett explique la survivance du duel judiciaire par le rôle relativement marginal du clergé dans le duel. Il explique :

> « We know that 'according to the custom of some places, priests make blessings and imprecations over the champions,

---

[12] Barthélemy, « Diversité des ordalies médiévales », p. 12.
[13] Barthélemy, « Diversité des ordalies médiévales », p. 12-13.
[14] Charles M. Radding. « Ordeal », p. 260 dans, Strayer, Joseph R. *Dictionary of the Middle Ages*, vol. 9, New York, Charles Scribner's Son, 1982; Robert Bartlett, *Trial by Fire and Water: The Medieval Judicial Ordeal,* Oxford, Clarendon Press, 1986, p. 118; Barthélemy, « Diversité des ordalies médiévales », p. 8.
[15] Barthélemy, « Diversité des ordalies médiévales », p. 8.

> just as there used to be adjurations over the hot iron or cold water', but such practices cannot have been essential. [...] The priest's role in the judicial combat was ancillary.[16] »

Conséquemment, en dépit d'une disparition graduelle de l'ordalie du processus judiciaire au cours du XIII[e] siècle, le duel, en raison de sa spécificité, perdura considérablement plus longtemps.

La décision du Concile du Latran eut comme conséquence principale d'évacuer des divers systèmes judiciaires européens l'intercession divine. Dans la Common Law anglaise, ce vide laissé par le retrait de Dieu fut comblé par l'institution du jury qui, lui, prêtait serment avant chaque session[17]. En ce royaume, le « trial by jury » fut rapidement considéré comme le « grand bulwark » de la liberté anglaise[18]. Contrairement au modèle français, issu de la tradition romano-canonique, où le rôle du magistrat était d'enquêter, de poursuivre et de châtier, dans le modèle anglais, le rôle de la justice était plutôt limité à l'arbitrage de conflits[19]. Méfiant à l'endroit d'une police étatique sur le modèle parisien, perçu comme un appareil tyrannique, le système « policier » anglais était fragmenté et local[20]. En ce pays, l'initiative de la poursuite judiciaire dépendait entièrement des plaignants[21]. De plus, le rôle du juge et du *jury* n'était pas d'enquêter et de poursuivre comme ce l'était en France. Langbein explique que la justice anglaise n'avait pas comme rôle la recherche

---

[16] Bartlett, *Trial by Fire and Water*, p. 121.
[17] Jacob, *La grâce des juges,* p. 252-253, 276; Robert Muchembled, *Une histoire de la violence, Paris,* Seuil, 2008, p. 203.
[18] Peter King, *Crime, Justice, and Discretion in England. 1740-1820,* Oxford, Oxford University Press, p. 222.
[19] Jacob, *La grâce des juges,* p. 252-253, 276; Muchembled, *Une histoire de la violenc*, p. 203. King, *Crime, Justice, and Discretion*, p. 222 ; Michel Nassiet, *La violence, une histoire sociale*, Lonrai, Champ Vallon, 2011, p. 199 et 296 ; Pascal Bastien, *Une histoire de la peine de mort : Bourreaux et supplices, 1500-1800*, Paris, Seuil, 2011, p. 67.
[20] J. M. Beattie, *Policing and Punishment in London, 1660-1750. Urban Crime and Limits of Terror.* Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 77 ; Bastien, *Une histoire de la peine de mort,* p. 36-37.
[21] Muchembled, *Une histoire de la violence*, p. 129.

du « vrai », mais plutôt l'évaluation des preuves. Selon cet historien, les juristes anglais croyaient que le procès adversatif, dans lequel accusé et accusateur s'affrontaient, ferait ressortir la vérité[22].

En dépit de l'instauration du procès par *jury* et des réserves exprimées par l'institution ecclésiastique à l'égard du duel judiciaire, la pratique continua de subsister longuement dans le royaume insulaire. Une partie de l'explication de cette survivance du combat judiciaire se trouve peut-être dans le fait que le duel cadrait parfaitement dans le système adversatif. Puisque le fardeau de la preuve reposait entre les mains de l'accusé et de l'accusateur, plutôt que dans les mains d'un juge, le combat n'empiétait point sur les prérogatives des magistratures. À vrai dire, le duel judiciaire peut être perçu comme l'extension même de ce processus adversatif, dans lequel l'opposition de deux positions contraires était censée faire ressortir la vérité.

Selon Bartlett, le dernier duel judiciaire en Angleterre se serait déroulé en 1492[23]. Or, les recherches ultérieures de Manning et Billacois révèlent une réalité toute autre. La pratique du duel à caractère judiciaire persista jusqu'au règne d'Élisabeth et même au-delà. Encore en 1571, le combat judiciaire fut employé afin de trancher une dispute territoriale entre deux seigneurs de Canterbury. Élisabeth arrêta cependant le combat avant qu'il n'y ait de blessé et résolut la question en arbitrage[24].

À la toute fin du règne d'Élisabeth, William Segar, dans son traité *Honor, Military and Civill* (1602), argumentait toujours en faveur d'une autorisation du duel

---

[22] John H. Langbein, *The Origins of Adversary Criminal Trial*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 338.
[23] Bartlett, *Trial by Fire and Water,* p. 120, 122.

[24] François Billacois, *Le duel dans la société française des XVI^e^-XVII^e^ siècles. Essai de psychologie historique.* Édition de l'école des hautes études en sciences sociales, Paris, 1986, p. 49.

dans des procédures légales lorsque toute autre option était épuisée. Il recommandait le recours au combat singulier pour des cas de trahison, pour des querelles d'héritage, pour des meurtres, ainsi que pour des cas d'adultère et de tentative de meurtre de l'homme par son épouse, lorsque les preuves étaient insuffisantes[25]. De même, John Selden et Sir Edward Coke considéraient que la nouvellement instaurée Court of the Earl Marshal avait le droit d'autoriser des duels pour trancher des questions d'honneur ou encore de trahison[26].

Il semblerait que le dernier monarque Stuart avant la révolte puritaine, Charles I[er], partageait, du moins en partie, cette opinion, puisqu'il autorisa un duel entre Lord Reay et David Ramsay en 1631. Un affrontement public entre les deux parties devait donc avoir lieu, mais Charles révisa finalement sa position et empêcha les procédures. Cette volte-face royale s'expliquait par le fait que les arguments des membres du clergé et des avocats réussirent à convaincre le monarque que, tant du point de vue moral qu'éthique, le survivant aurait été coupable de meurtre[27].

Dans un contexte fort analogue, John Rushworth trouva quant à lui des traces d'un duel judiciaire en 1638 où un juge de paix du comté de Durham se vit contraint à autoriser un combat afin de régler une dispute territoriale. Bien que les procédures menant au combat furent ultimement arrêtées sur la base d'une erreur technique, le cas illustre que, même à la fin de notre cadre temporel, la possibilité d'un duel judiciaire demeurait bien réelle[28].

---

[25] Ira Clark, « Writing and Dueling in the English Renaissance », *Medieval and Renaissance Drama in England*, 07, (1995), p. 283 ; Markku Peltonen, *The Duel in European History Civility, Politeness and Honor,* West Nyack, Cambridge University Press, 2003, p. 107.
[26] R. B. Manning, *Swordsmen. The Martial Ethos in the Three Kingdoms*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 223.
[27] Manning, *Swordsmen*, p. 224.
[28] Manning, *Swordsmen*, p. 219.

Les tentatives d'éliminer le recours aux armes du processus judiciaire furent tout aussi nombreuses qu'infructueuses. Des propositions furent présentées à la Chambre des communes en 1620, 1625, 1629, 1640, 1641 et encore en 1770, mais demeurèrent lettre morte devant le refus de la Chambre d'entériner les réformes. François Billacois relate même le cas d'un procès en 1817 où l'appelant revendiquait le droit de défendre son innocence par l'entremise d'un combat judiciaire[29]. Officiellement, ce n'est qu'en 1819 qu'il fut officiellement abrogé du code de loi anglais afin de répondre à certains types d'accusations[30]. La pratique du combat judiciaire, comme l'explique admirablement Billacois, est « [r]esté vivant, sinon dans la pratique du moins dans la lettre et dans l'esprit de la loi, le duel judiciaire est resté vivant dans la conscience collective. [31]»

6.1.2 La campagne jacobéenne contre le duel

Si le recours au duel continuait d'être une solution envisageable pour trancher une affaire judiciaire où la preuve était lacunaire, lorsqu'il se produisait à l'extérieur du cadre sévère des tribunaux, il perdait, aux yeux des autorités monarchiques, toute légitimité. L'insularité du royaume d'Élisabeth fit en sorte que, sur la question de la législation contre le duel comme dans de nombreux pans de l'histoire du pays, la voie adoptée par l'Angleterre se distinguait de celle choisie outre-Manche.

Pendant l'ensemble du XVI[e] siècle français, le duel ne formait pas « un crime en soi »[32]. Ce qui faisait du duelliste un criminel n'était pas le combat lui-même, mais

---

[29] Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 49-50.
[30] Bartlett, *Trial by Fire and Water*, p. 120-122 ; Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 49-50; Peltonen, *The Duel in Early Modern England*, p. 97.

[31] Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 50.

[32] Nassiet, *La violence*, p. 115.

bien l'issue de l'affrontement. C'est en ce sens que le vainqueur pouvait être poursuivi pour homicide. Rapidement cependant, devant les effets néfastes du duel, les autorités monarchiques tentèrent à plusieurs reprises de l'éradiquer[33]. En France, les édits de 1569, 1579, 1599, 1602, 1609, 1611 et 1613 le condamnèrent tour à tour[34]. Selon Bennetton, la couronne française ne prononça pas moins de quatorze déclarations, édits et décrets contre le duel entre 1599 et 1634. Dorénavant criminalisé, le duel devint un crime de lèse-majesté en 1602, et ipso facto, les duellistes devinrent des traîtres, des « rebelles au roi, infracteurs des ordonnances, violateurs de la justice, perturbateurs du repos et tranquillité publique.[35] »

L'Angleterre se distingue de sa voisine du Sud par le fait qu'elle ne se munit pas de loi pour réprimer le duel. Cheveau et Hélie, auteurs de *Théorie du Code pénal*, racontent que ce pays « est à peu près la seule contrée qui ait puisé dans la loi commune les peines qu'elle applique à l'homicide commis en duel. Le duel en effet n'y est l'objet d'aucune disposition particulière »[36]. En cette patrie, comme c'était le cas au XVI[e] siècle français, ce n'est pas le duel lui-même qui était criminalisé, mais bien l'issue du combat. Les cours anglaises devaient donc poursuivre les duellistes pour avoir soit causé des lésions corporelles, soit entraîné mort d'homme. Conséquemment, le crime que représentait le duel en Angleterre était considérablement moindre qu'en France, où il était classé aux côtés de la trahison et du régicide.

---

[33] Les contemporains, Joly, L'Estoile et La Taille, estiment que pour le seul règne d'Henri IV, le duel fit entre 7 000 et 10 000 victimes. Voir : Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 115.
[34] Muchembled, *Une histoire de la violence*, p. 257; Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 146-161, 418-419.
[35] Adolphe Chauveau, Faustin-Adolphe Hélie *et al.*, *Théorie du Code pénal*, Volume 1, 2e édition, Bruxelles, Bruylant-Christophe et compagnie, 1858, p. 747. Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 146-148 ; Nassiet, *La violence*, p. 115.
[36] Chauveau et Hélie, *Théorie du Code pénal*, p. 760.

Au cours du règne de Jacques I^er^, le nombre de duels se multiplia dans le royaume anglais et, durant près d'une dizaine d'années, l'autorité royale demeura muette face à la montée d'une violence extrajudiciaire. Cette inaction de la couronne laissa courir le bruit que le monarque régnant, Jacques I^er^, voyait la pratique du duel d'un œil favorable. Peltonen évoque une lettre datant de 1609 du Lord Leure ayant comme destinataire l'Earl de Northampton et qui explique que la multiplication des récits rapportant le célèbre duel de Wharton et Stuart « nurrished a conceite in thies parts, that his Majestie wilbe pleasede, seeing the dangerous events of theis suddaine quarrells, and the prone inclination of his sujects to imitate, and fasten houlde of duellos doctrine »[37].

Quelques années plus tard, en 1613, le duel de Sackville et Bruce jouit d'une notoriété telle que le silence de Jacques I^er^ était devenu intenable[38]. C'est donc cette même année que le roi prit fermement position contre le duel dans *A Proclamation prohibiting the publishing of any reports or writing of Duels* (1613). Dans sa proclamation, Jacques I^er^ considère que les récits qui rapportent les duels sont « contemptuous against Our Authority » et « godlesse »[39] . Selon le monarque anglo-écossais, aucune querelle privée ne pouvait justifier le recours au combat. Il décrit la coutume funeste du combat singulier comme basée :

> « upon so unjust a ground; for no quarrell of any Subjects can be lawfull, except in defence of their or Country, the revenging of all private wrongs onely belonging to us (under GOD,) into whose hand he hath put the Sword for that purpose.[40] »

---

[37] Markku Peltonen, « Francis Bacon, the Earl of Northampton, and the Jacobean Anti-duelling Campaign », *The Historical Journal,* 44, 01, (2001), p. 10.
[38] Peltonen, « Francis Bacon, the Earl of Northampton », p. 11.
[39] Jacques I^er^, *A Proclamation Prohibiting the Publishing* ..., p. 1.
[40] Jacques I^er^, *A Proclamation Prohibiting the Publishing* ... , p. 2.

C'est dans ce contexte que Jacques I^er^ prévient que tout individu contrevenant à la volonté royale serait appelé à comparaître devant la Star Chamber. Les personnes trouvées coupables seraient conséquemment exilées de la cour, de sa personne et de la personne du prince Henry pour une période de sept ans[41]. La même mouvance qui fit naître la première proclamation de Jacques I^er^ entraîna une deuxième publication, *A Proclamation Against Private Challenges and Combats*, composée en 1613 mais publiée en 1614 qui condamnait la pratique du duel. En 1614, un volumineux traité publié sous le nom du roi, mais en réalité composé par le vieil aristocrate Northampton, parut sous le titre de *A Publication of His Majesties Edict, and Severe Censure Against Private Combats and Combattants*[42]. Ces trois textes, les deux proclamations de Jacques I^er^ et le traité de Northampton, furent les piliers de la campagne jacobéenne contre le duel.

Bien que la proclamation de 1613 soit la première prise de position de Jacques I^er^ à titre de roi d'Angleterre, ce dernier avait déjà fait connaître auparavant sa désapprobation à l'endroit de la pratique. En 1598, dans *Basilicon Doron,* un manuel d'instruction destiné à son fils, le roi prévient le jeune Henry « Neither commit your quarrell to bee tried by a Duell: for beside that generallly all Duell appeareth to be unlawful, committing the quarrell, as it were, to a lot; whereof there is no warrant in the Scriptures, since the abrogating of the olde Lawes: it is specially

---

[41] Jacques I^er^, *A Proclamation Prohibiting the Publishing ...* , p. 2.

[42] Jennifer Low, *Manhood and the Duel: Masculinity in Early Modern Drama and Culture,* Houndsmill, Palgrave-MacMillan, 2003, p. 1, 107; Peltonen, « Francis Bacon, the Earl of Northampton», p. 11-12; Peltonen, *The Duel in Early Modern England,* p. 88-89; Ira Clark, « Writing and Dueling in the English Renaissance », p. 287; G.R. Waggoner, « *Timon of Athens* and the Jacobean Duel », *Shakespeare Quarterly*, 16, 04, (1995), p. 303.

Jacques I^er^, *A Proclamation Prohibiting the Publishing ...,* 1613; Jacques I^er^, *A Proclamation Against Private Challenges and Combats,* Robert Barker, 1614; Jacques I^er^ (i.e. Earl de Northampton), *A Publication of His Majesties Edict, and Severe Censure Against Private Combats and Combattants,* Londres, Robert Barker, 1613, [en ligne], http://eebo.chadwyck.com.

most un-lawfull in the person of a King.[43] » Son opposition à la pratique avait aussi été signalée, selon Peltonen, dans une deuxième composition de la même année soit *The Trew Law of Free Monarchies.*

Jacques I[er] fut soutenu, dans sa lutte contre le duel, par deux de ses conseillers : Francis Bacon, procureur de la couronne en 1613 et Lord Chancelor à partir de 1618, ainsi que l'Earl de Northampton qui fut l'artisan principal de *His Majesties Edict.* Parallèlement aux proclamations royales, Bacon mena lui aussi une campagne contre le combat singulier. Dans *The Charge of Sir Francis Bacon [...] Touching Duels* (1614), présenté devant les Lords de la Star Chamber, le procureur du roi promettait, dans le but de freiner l'expansion de la pratique, une condamnation sévère des délits associés au duel[44]. De même, Northampton se préoccupa longtemps du problème du duel. Déjà en 1609 il avait rédigé une proposition dans l'optique de faire publier une proclamation interdisant l'écriture des récits de duels[45].

---

[43] Peltonen, *The Duel in Early Modern England*, p. 88.

[44] Bacon promettait :

> I say, that by the favour of the King and the court, I will prosecute in this court in the cases following.
> If any man shall appoint the field, though the fight be not acted or performed.
> If any man shall send any challenge in writing, or any message of challenge.
> If any man carry or deliver any writing or message of challenge.
> If any man shall accept or return a challenge.
> If any man shall accept to be second in a challenge of either side.
> If any man shall depart the realm, with intention and agreement to perform the fight beyond the seas.

Francis Bacon, *The Charge of Sir Francis Bacon, Knight, The King's Attorney-General, Touching Duels,* dans *The Works of Francis Bacon, Baron of Veralum, Viscount of St. Alban and Lord High Chancellor of England*, Vol. II, Londres, J. Rivington and Sons, 1778, p. 569. Waggoner souligne que si Bacon s'oppose au duel d'honneur, cela ne l'empêche pas pour autant de reconnaître la légitimité de certains combats, dont celui entre les champions d'armées. Vu la position approbative du discours officiel, il ne faut pas se surprendre de voir les affrontements de ce genre sur la scène dépeints favorablement, voire avec admiration. Voir notamment : Machin, Markham, *The Dumb Knight*, (1607); Beaumont, Fletcher, *A King and no King*, (1611); Heywood, *A Challenge for Beauty*, (1635); Rutter, *The Cid Pt II*, (1638) et, à un degré moindre, Shakespeare, *Troilus and Cressida*, (1602).

[45] Peltonen, « Francis Bacon, the Earl of Northampton », p. 12.

Aux yeux de Bacon et de Northampton, le duel n'était pas critiquable uniquement en raison du coût humain élevé qu'il engendrait, mais aussi, et peut-être surtout, parce qu'il consistait en une usurpation du droit monarchique de rendre justice. Jacques I[er] avait lui-même explicité dans sa proclamation que Dieu avait placé le glaive entre ses mains afin qu'il soit justicier en son nom[46]. Ainsi, lorsque le duelliste prétendait rendre justice par l'entremise des armes, il brimait non seulement les prérogatives de la majesté temporelle, mais aussi celle de la majesté divine qui est le juge ultime et à qui toute vengeance appartient[47]. Selon un autre contemporain, Hale, c'était la raison d'être du gouvernement que de gérer et d'arbitrer les conflits entre les sujets. Il en découle donc que quiconque se faisait justicier des torts reçus minait l'autorité royale[48].

Dans sa lutte pour l'éradication du duel, l'Angleterre regardait attentivement ce qui se déroulait outre-Manche chez leur voisin du Sud. Bacon et Northampton observaient de près la campagne que la monarchie bourbonienne menait contre le duel afin de s'inspirer de ses réussites et d'éviter ses faux-pas. À titre de témoignage de l'importance accordée par les insulaires aux efforts français, l'édit de 1609 d'Henri IV contre le duel fut rapidement traduit et publié en Angleterre[49]. L'intérêt de Bacon à l'égard de ce qui se déroulait en France était évident dans sa charge contre le duel qui contenait des références aux lois mises en place par divers monarques, dont Charles IX[50]. Les deux conseillers du roi élaborèrent donc leur proposition pour lutter contre la manie du duel en s'inspirant du cas français. Le point principal sur lequel Bacon et Northampton se rejoignaient était que les prescriptions mises en place par la

---

[46] Jacques I[er], *A Proclamation Prohibiting the Publishing ...* , p. 1.
[47] *Romans*, (12,19); Manning, *Swordsmen*, p. 217.
[48] Manning, *Swordsmen*, p. 222.
[49] Peltonen, *The Duel in Early Modern England*, p. 86.
[50] Bacon, *The Charge of Sir Francis Bacon,* p. 565.

couronne française dans sa lutte contre le combat singulier étaient inefficaces[51]. En élevant le duel au titre de crime lèse-majesté, le duel entraînait alors la peine capitale, la privation de sépulture ecclésiastique, la confiscation des biens et des terres[52]. Les articles de la loi française étaient jugés trop sévères et difficilement applicables, donc ultimement inefficaces. Bacon raisonna donc que la solution se trouvait dans un châtiment plus modéré, mais aussi plus applicable :

> « I am sure, my lords, this course of preventing duels in nipping them in the bud, is fuller of clemency and providence than the suffering them to go on, and hanging men with their wounds bleeding, as they did in France.[53] »

Si les deux figures de proue de la lutte légale contre le duel s'entendaient sur la sévérité excessive de la loi française, ils épousaient néanmoins des positions divergentes lorsqu'il était question de la législation à instaurer en territoire anglais. D'un côté, Bacon proposait que les duellistes soient châtiés par un exil à perpétuité de la cour, tandis que, de l'autre, Northampton considérait que le bannissement à vie était quelque peu excessif. Il proposait plutôt un exil, accompagné d'une perte de pension, qui serait limité à une période de sept ans[54].

Bacon et Northampton se distinguaient aussi dans leur approche du problème du duel et de l'honneur qui en était le motif principal. Northampton, en vieil aristocrate, sut reconnaître la réalité du code d'honneur et le fait qu'un homme pouvait y être blessé, ce qui exigeait une sorte de réparation. La solution se trouvait donc, selon lui, dans le fait d'offrir aux *gentlemen* insultés une alternative au duel. C'est l'organe judiciaire nouvellement ressuscité, la *Court of Chivalry*, aussi connue

---

[51] Peltonen, *The Duel in Early Modern England*, p. 113.
[52] Billacois, *Le duel dans la société française,* p. 418.
[53] Bacon, *The Charge of Sir Francis Bacon,* p. 569.
[54] Peltonen, *The Duel in Early Modern England,* p. 113; Peltonen, « Francis Bacon, the Earl of Northampton », p. 13.

sous le nom de la cour du Earl Marshall, qui était appelée à remplir ce rôle. Ainsi, dans l'esprit de Northampton, lorsque deux personnes entraient en conflit, il revenait d'abord aux amis des deux parties de les réconcilier. En cas d'échec, les querelles seraient tranchées par la *Court of Chivalry*[55]. Bacon, quant à lui, ne voyait pas le problème du duel du même œil. Selon lui, le problème ne résidait guère dans le manque d'alternatives pour laver l'insulte, mais bien dans l'adhésion à une conception erronée de l'honneur, une conception qui en faisait une possession qui pouvait être détruite par les paroles d'autrui. Il rejettait ainsi la notion de l'honneur comme étant extérieur et allait jusqu'à dire que le démenti n'était pas une offense qui touchait la réputation d'un homme[56]. Pour le procureur général du roi, la solution ne se trouvait conséquemment pas dans l'élaboration de solutions alternatives permettant de régler les conflits d'honneur, mais plutôt dans une réforme de la mentalité des *gentlemen.*

---

[55] Manning, *Swordsmen*, p. 200-221 ; Peltonen, *The Duel in Early Modern England*, p. 135-137; Peltonen, « Francis Bacon, the Earl of Northampton », p. 19-24.
Dans sa comédie *The Devil is an Ass* (1616), Jonson fait allusion à la campagne anti-duel en parodiant la Court of Chivalry. Il le fait en présentant un personnage qui aurait le monopole de l'arbitrage des querelles : le Master of Dependence,

> Master of the Dependences! A place
> Of my projection, too, sir, and hath met
> Much opposition; but the state now sees
> That great necessity of it, as after all
> Their writing and their speaking against duels,
> They have erected it (III,iii, 62-69).

Contrairement à la Court of Chivalry, le rôle du Master of Dependence n'était pas de freiner les duels, mais d'assurer le bon déroulement des procédures menant au combat d'honneur. Margaret Jane Kidnie, souligne que *Master* était un terme informel pour décrire un expert du duel vers qui se tourner pour avoir des conseils en matière d'étiquette. De même, *Dependence* signifie querelle. Donc, la pièce présente un organisme qui propose de réguler le duel en laissant à quelqu'un le monopole d'autoriser les combats. Margaret Jane Kidnie (éd.), The Devil is an Ass *and Other Plays*, Oxford, Oxford University Press, 2009, [2000], p. 486.
[56] Peltonen, « Francis Bacon, the Earl of Northampton », p. 17.

Les propositions des deux hommes ainsi que les proclamations de Jacques I[er] n'eurent guère l'effet escompté et ne réussirent guère à mater le problème du duel. L'année qui a vu l'interdiction de publier les récits de duels n'était guère terminée que l'efficacité de la proclamation commençait déjà à s'estomper[57]. Les historiens attribuent généralement l'échec de la campagne de Jacques I[er] contre le duel à une faiblesse de la couronne, à une inconsistance dans l'application des lois et, ultimement, à l'absence de législation concrète recevant l'aval du Parlement interdisant le combat singulier[58].

En dépit d'une promesse de persécution rigoureuse, l'autorité royale fit preuve d'un laxisme quasi-généralisé à l'endroit des duellistes. Seuls quelques cas furent réellement jugés et, dans l'ensemble, les belligérants furent rapidement graciés. Comme le raconte Manning, malgré la promesse de Bacon de ne plus octroyer de pardons aux duellistes et d'instaurer des mesures prévoyant l'exil, à la suite de son duel mortel contre Bruce, Sackville fut pardonné et autorisé à revenir à la cour. Lord Norris se vit similairement gracié malgré le fait qu'il avait tué en duel l'un des serviteurs de Lord Willoughby[59]. En novembre 1616, deux *gentlemen*, Bellingham et Christmas, s'apprêtant à aller se battre outre-Manche, se virent emprisonnés et condamnés par la Star Chamber à verser une amende pour avoir contrevenu aux proclamations royales. Malgré cette apparente sévérité, les deux hommes furent pardonnés à peine quelques mois plus tard, en mars 1617[60]. C'est ce laxisme, ces « vacillation[s] between sentencing and pardoning those involved in duels » de

---

[57] Peltonen, *The Duel in Early Modern England*, p. 90.

[58] Peltonen, *The Duel in Early Modern England*, p. 90 ; Manning, *Swordsmen*, p. 221.

[59] Manning, *Swordsmen*, p. 223.

[60] Peltonen, *The Duel in Early Modern England*, p. 91.

Jacques I[er] et de son gouvernement qui nourrit l'ambiguïté de la position réelle du monarque à l'égard du duel[61].

Le roi ne fut point le seul à faire preuve de manque de conviction dans sa condamnation du duel. Francis Bacon, pourtant ardent anti-duelliste, avait une position quelque peu ambivalente sur la question. Malgré sa promesse de sévérité et son rejet de la conception publique de l'honneur, il usa de son influence pour venir en aide à un dénommé Colles qui devait comparaître devant la *Earl Marshall's Court* pour avoir envoyé un défi à M. Francis. Bacon composa donc une lettre à l'Earl de Dorset lui priant d'intervenir auprès de l'Earl D'Aurendel, implorant la clémence pour Colles. L'ironie, voire l'hypocrisie de la position de Bacon, devint alors cinglante. L'Earl de Dorset, à qui il demanda d'intervenir n'était nul autre que le plus notoire des duellistes anglais : Edward Sackville, 4[e] Earl de Dorset, qui avait tué en duel Lord Bruce de Kinloss près d'Anvers[62].

Cette ambiguïté était de surcroît entretenue par l'absence de législation contre le duel. Au cours du printemps 1614, le roi Jacques I[er] rassura le Parlement qu'il

---

[61] Clark, « Writing and Dueling in the English Renaissance », p. 288.

[62] Peltonen, *The Duel in Early Modern England,* p. 145. L'Angleterre ne fut pas le seul royaume à être complexé par la question du duel. La France était similairement déchirée entre la clémence et la la ligne dure. Seul un nombre négligeable de duellistes, pour cause d'exemplarité, furent tenus responsables de leurs actes. Le plus notoire de ces cas implique le comte Montmorency-Bouteville, exécuté en 1627 avec son second, le comte Des Chapelles, au lendemain de son 22[e] duel mortel. Mais cette affaire particulière ne fut pas sans complications politiques. Plusieurs historiens, dont Stuart Carroll et Brioist *et al,*. attribuent des motifs politiques à l'exécution de Bouteville. L'exécution du chevalier d'Andrieux, sieur de Guitraucourt, condamné à mort à 30 ans, est un second cas célèbre de condamnation de duelliste. Coupable d'avoir donné la mort à 72 hommes en duel, Andrieux était aussi présumé coupable de trois viols et de plusieurs meurtres commis avant l'âge de 23 ans[62]. Décrit par Billacois comme un « incendiaire, nécrophile, violeur et blasphémateur [...] un monstre que le corps social rejette avec horreur », le chevalier d'Andrieux fut exécuté en 1638. Stuart Carroll, *Blood and Violence in Early Modern France,* Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 288; Pascal Brioist, Hervé Drévillon, Pierre Serna, *Croiser le fer : Violence et culture de l'épée dans la France moderne (XVI[e] –XVIII[e] siècles)*, Champ Vallon. 2008 [2005], p. 253-254; Muchembled, *Une histoire de la violence*, p. 257; Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 189.

n'avait pas l'intention de remplacer les lois par des proclamations. À vrai dire, les proclamations de Jacques I^er^ ne furent jamais destinées à devenir des lois, mais servaient plutôt au monarque de moyen « to express myself against fighting and massacring one another until such a time as a statute could be made against it »[63] ». Bacon et Northampton partageaient l'opinion du roi voulant que la solution permanente au problème du duel devait venir sous la forme de législation parlementaire[64]. Un tel *statute* recevant l'aval du Parlement ne vint jamais. En 1614, la proposition de Jacques I^er^ de légiférer fut rapidement étouffée par le *Addled Parliament*[65]. Toutes tentatives subséquentes de mettre en place des lois criminalisant le duel se butèrent à l'immuabilité du Parlement, et ce, tant durant le règne de Jacques II que sous la république de Cromwell.

Un autre élément qui contribua à l'échec de la campagne anti-duel du règne de Jacques I^er^ est le manque de légitimité dont souffrait la *Court of Chivalry.* C'est cette illégitimité qui l'empêcha de devenir une alternative viable au combat singulier. L'organisme lui-même avait été dormant depuis 1521, soit plus de 90 ans. Selon Manning, la seule volonté royale ne suffisait pas à octroyer de l'autorité à cette cour dénuée de tout précédent légal et de tout historique récent. De plus, la Court of Chivalry ne réussit guère à gagner la confiance de la *gentry* puisque son impartialité était questionnable. Plus préoccupée par le maintien de la hiérarchie et de l'ordre social que par l'arbitrage de conflits d'honneur, la position de la cour « went against the assumption, widespread amongst swordsmen, that there was a rough equality among members of the community of honour — regardless of social rank within that

---

[63] Peltonen,*The Duel in Early Modern England*, p. 90.

[64] Peltonen,*The Duel in Early Modern England*, p. 90.

[65] Low, *Manhood and the Duel,* p. 1, 107; Peltonen, *The Duel in Early Modern England*, p. 90.

community.[66] » Incertains de recevoir un traitement équitable, les *gentlemen* préféraient donc placer leur sort entre les mains capricieuses de la loi et se battre en duel pour sauvegarder leur réputation, leur gloire et leur crédit.

La timidité de la royauté Stuart, la rareté des poursuites contre les duellistes et le succès mitigé de la *Court of Chivalry* comme moyen légitime de régler les querelles entre *gentlemen* mènent Manning à conclure que de, tous les monarques et dirigeants qui régnèrent en Angleterre au cours du XVII[e] siècle, seuls Oliver Cromwell et Jacques II prirent fermement position contre le duel, et ce, toujours sans l'appui du Parlement[67].

6.1.3 Le duel et l'homicide

L'absence, en *Common Law*, de dispositions concrètes permettant de poursuivre le duel en justice eut comme conséquence que le combat était principalement puni selon l'issue de l'affrontement et non pour l'affrontement lui-même. Il s'ensuit que le duel n'était un crime grave que s'il entraînait mort d'homme. Cela dit, les particularités du système judiciaire anglais firent en sorte que très peu de duellistes subirent la peine capitale. L'action de tuer, d'enlever la vie, possédait de multiples significations et ne revêtait pas toujours une gravité absolue. L'action d'enlever la vie n'entraînait donc pas de répercussions inéluctables, ne menait pas automatiquement à une comparution en justice et à une condamnation.

En Angleterre, l'homicide est un crime pour lequel le châtiment prévu est la peine de mort. Lorsque nous étudions le cas de Londres, nous constatons que, pour

---

[66] Manning, *Swordsmen,* p. 221, 224.

[67] Manning, *Swordsmen*, p. 242-243.

l'ensemble des cas, la peine prévue était la pendaison, principalement à Tyburn, outre deux exceptions. Le noble, par son statut, était exécuté par décapitation, et les auteurs d'homicides considérés particulièrement atroces ou dangereux subissaient des supplices adaptés à la nature de l'acte[68].

Cela dit, dans le royaume insulaire, toute mort d'homme n'était pas considérée comme étant un meurtre, et certaines formes d'homicide étaient plus justifiables que d'autres. La justice anglaise fit rapidement une distinction conceptuelle entre l'homicide simple et l'homicide qualifié, ce qui donnait aux cours le pouvoir d'acquitter un individu. Aux XIII^{e} et XIV^{e} siècles, la cour différenciait trois formes d'homicide. Rousseaux explique que : « Défini comme *coupable*, il était passible de la peine capitale, *excusable,* il pouvait être pardonné par le souverain au moyen d'une lettre de pardon, *justifiable*, il était susceptible d'acquittement par un jury.[69] » Rapidement, sous les Tudors, et même avant, une nouvelle distinction émergea dans le domaine de la *law of homicide* alors que les notions de *murder* et de *manslaughter* étaient élaborées[70]. Déjà en 1390, un statut obligeait la justice anglaise à faire la distinction entre *serious homicide* et *simple homicide*, mais son efficacité ne fut qu'éphémère et il tomba vraisemblablement en désuétude dès 1430[71]. Après cette époque, les Anglais différencièrent rapidement, du point de vue légal, *murder* de *manslaughter*, une distinction conceptuelle officiellement inscrite dans les statuts en

---

[68] Sharpe, « Histoire de la violence en Angleterre (XIII^{e}-XX^{e} siècles) », dans Laurent Mucchielli, Pieter Spierenburg, *Histoire de l'homicide en Europe,* La découverte « Recherche », 2009, p. 238; Bastien, *Une histoire de la peine de mort*, p. 49; Richard Mowery Andrews, *Law, Magistracy, and Crime in Old Regime Paris, 1735-1789*. Vol. 1, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 389.

[69] Xavier Rousseaux, « La répression de l'homicide en Europe occidentale (Moyen Age et Temps Modernes) », *Genèse*, 19, (1995), p. 129.

[70] Pour un survol complet de l'évolution de la loi sur l'homicide en Angleterre, consulter le minutieux article de Thomas Green, « The Jury and the English Law of Homicide, 1200-1600 », *Michigan Law Review*, 74, 03, (1976), p. 413-499.

[71] Green, « The Jury and the English Law of Homicide », p. 472-473.

1532. Le premier terme représentait l'homicide qualifié, tel que le meurtre et l'assassinat, alors que le second prenait le sens d'homicide simple, c'est-à-dire de geste non prémédité provoquant la mort d'homme[72]. La subtilité de la distinction entre homicides volontaire et involontaire est parfaitement mise en évidence dans les rapports des procédures du procès de John Lawe au printemps de 1694. Bien que le cas se déroule à l'extérieur du cadre temporel de la présente recherche, l'intérêt de l'explicitation est tel qu'elle mérite d'être citée :

> « That the misfortune did arise only from a sudden heat of Passion, and not from any Propense Malice. The Court acquainted the Jury, That if they found that Mr. Lawe and Mr. Wilson did make an Agreement to fight, though Wilson drew first, and Mr. Lawe killed him, he was (by the construction of the law) guilty of murder: For if two men suddenly quarrel, and one kill the other, this would be but Manslaughter [...][73] »

Les personnes qui comparaissaient devant la cour s'efforçaient donc de démontrer l'absence de préméditation et de malice dans le duel de façon à éviter le verdict de *murder*.

Un verdict de *manslaughter*, bien qu'il menait techniquement à l'exécution capitale, ne résultait que rarement en une peine de mort puisqu'il s'agissait d'une *clergiable offence*. Les coupables pouvaient ainsi demander le bénéfice du clergé. Ils étaient alors soumis à un test de lecture (très superficiel) qui consistait à réciter le « neck-verse » issu des Psaumes[74]. Une fois l'examen terminé, ils étaient marqués

---

[72] Rousseaux, « La répression de l'homicide », p. 135; Natalie Zemon Davis, *Fiction in the Archives: Pardon Tales and their Tellers in Sixteenth-Century France*, Stanford, Stanford University Press, 1987, p. 75; Sharpe, « Histoire de la violence », p. 238.

[73] *Old Bailey Proceedings Online* (www.oldbaileyonline.org, version 7,2, mars 2015), 18 avril 1694, procès de John Lawe (t16940418-28).

[74] Bastien précise qu'il s'agit du verset du Psaume 51 de David. Bastien, *Une histoire de la peine de mort*, p. 43; Dans la King James Bible (1611), le verset va comme suit : « Have mercie upon mee, O

d'un « M » sur le pouce et remis en liberté ou encore emprisonnés pour une période maximale d'un an. Il est important de souligner que le bénéfice du clergé ne pouvait être demandé qu'à la première offense, et que, jusqu'en 1691, les femmes ne pouvaient y avoir recours[75]. La distinction conceptuelle anglaise entre *murder* et *manslaughter*, ainsi que la capacité de la cour d'acquitter les accusés, notamment pour des cas d'homicides pardonnables, tels que la mort d'homme résultant de l'exécution d'un ordre royal et l'homicide d'un voleur pris en flagrant délit, était centrale dans la conception insulaire de la mort criminelle.

Dans une Angleterre où l'autorité judiciaire et les *justices of the peace*, sans parler des membres du jury, « partagent souvent personnellement les idéaux aristocratiques » menant au duel, il n'était pas rare de voir une certaine complaisance de la part de la justice à l'égard des combattants[76]. Sharon Howard explique que la violence masculine, telle que le duel, avait de grandes chances d'être « semi-tolerated », et ce, tant par la loi que par la société. Lorsque des individus comparaissaient devant la justice, ils avaient plus de chances d'être reconnus

---

God, according to thy loving kindness : according unto the multitude of thy tender mercie blot out my transgressions » (*Psalms* 51, 1). Dans sa recherche sur le bénéfice du clergé, Edward White précise que cette échappatoire demeura longtemps active dans le système judiciaire anglais. Ce n'est qu'en 1825, à savoir six ans après l'abolition du duel judiciaire comme preuve, que le bénéfice du clergé fut omis du code de loi. Edward White, « Benefit of the Clergy », *The American Law Review,* 46, (1912), p. 88. Le test de lecture, bien que superficiel, n'était point banal et encore moins une simple cérémonie. Les récits de procès du Old Bailey révèlent le cas d'un homme accusé d'avoir causé la mort d'une « Brewers Servant in White-Cross-Street ». Il fut trouvé coupable de *manslaughter* et « upon his begging of the favour of his Book, he was admitted to the benefit of his Clergy ; but after all was not capable to read, and so reveived sentence of death. »

Old Bailey Proceedings Online (www.oldbaileyonline.org, version 7,2, mars 2015), 9 septembre 1674, Proccedings of the Old Bailey (t16740909-3).

[75] Sharpe, « Histoire de la violence », p. 238 ; Beattie, *Policing and Punishment in London,* p. 65, 277 ; Davis, *Fiction in the Archive,* p. 75 ; Green, « The Jury and the English Law of Homicide », p. 457 note 222.

[76] Muchembled, *Une histoire de la violence*, p. 257.

coupables de *manslaughter* ou encore d'avoir causé la mort en légitime défense, ce qui leur permettait d'éviter le gibet. Pour ceux qui étaient reconnus coupables de meurtre, ils étaient généralement graciés avant l'ultime voyage à Tyburn[77].

La coutume de reconnaître un duelliste coupable de la charge moindre est particulièrement évidente dans un cas notoire dans le monde du théâtre, celui de Ben Jonson. En octobre 1598, Ben Jonson rencontra Gabriel Spencer à Hoxton Fields, une partie de Finsbury Fields, où l'agresseur, Spencer, trouva la mort à la suite d'un combat. Le dramaturge fut conséquemment traduit en justice ou il plaida coupable à la charge de *manslaughter* et se prévalut du bénéfice du clergé[78]. White cite ainsi un extrait de la transcription du procès de Jonson qui raconte que l'auteur « confessed the indictment, asked for the book, read like a clerk, was marked with the letter T and delivered according to the form of the statute.[79] » Jonson, en dépit d'avoir participé à un combat qui se solda par mort d'homme, réussit tout de même à éviter le gibet. Il bénéficia ainsi d'une disposition favorable à l'endroit des duellistes et évita la peine capitale. White fait même part d'un récit voulant que Jonson ait soudoyé le geôlier afin qu'il emploie un fer froid lors du *branding* de sorte que la marque ne soit pas visible[80].

---

[77] Sharon Howard, « Gentlemen and Interpersonal Violence in Seventeenth-Century Britain », dans le cadre de la conférence *Icons and Iconoclasts: The Long Seventeenth Century, 1603-1714*, University of Aberdeen, 2006, p. 1.

[78] Kevin Donovan, « Ben Jonson » dans Fredson Bowers (éd.), *Elizabethan Dramatists-Dictionary of Literary Biography*, Detroit, Gale Research, 1987, p. 146 ; Gordon Campbell, *Ben Jonson. The Alchemist and Other Plays*, Oxford, Oxford University Press, p. ix ; James Loxely, *A Complete Critical Guide to Ben Jonson*, Londres, Routledge, p. 17 ; Dale J. Randall, Jackson C. Boswell, *Cervantes in Seventeenth-Century England*, Oxford, Oxford University Press, p. 64.

[79] White, « Benefit of the Clergy », p. 90.

[80] White, « Benefit of the Clergy », p. 90.

Quoi qu'il en soit, le duel de Jonson ne freina guère ses ambitions. Les contrecoups de sa comparution en justice furent, tout compte fait, relativement insignifiants aux yeux des instances royale, municipale et universitaire de son époque. En 1616, il reçut une pension royale faisant de lui le premier poète lauréat ; trois années plus tard, en 1619, il reçut une maîtrise honorifique de l'université d'Oxford et, en 1629, il fut nommé au poste de City Chronologer[81]. Criminel, meurtrier, le fait que Ben Jonson ne subit guère de répercussions majeures pour sa participation dans la mort de Spencer est indicatif, sinon d'une approbation, du moins d'une tolérance du duel par la société.

Le cas de Jonson ne fait guère figure d'exception. La pratique de reconnaître les accusés coupables de l'infraction la moins sévère, que Jacques I[er] décrivait comme une coutume nauséabonde, était fort commune avant la révolte puritaine et continua de l'être durant la Restauration. Bien que les archives numériques du Old Bailey ne couvrent pas la période étudiée, il est possible de trouver de nombreux exemples à l'époque de la Restauration qui confirment l'existence et la survivance d'une pratique fort indulgente à l'égard des duellistes en les déclarant coupables d'homicide non prémédité. Le procès de William Stafford qui tua en duel un confrère de la Life-Guard, M. Roundwaite, démontre la survivance d'une tradition de clémence à l'endroit des duellistes :

> « The Prisoner and the Deceased came into a Field near Knightsbridge , where they equally drew, and made several Passes at each other, and often pausing, fought again, which they continued till the deceased received seven Wounds, one of which was under the left Pap, 7 Inches, insomuch that he fell to the ground; whereupon the Prisoner walked off, but

---

[81] Ian Donaldson, « Jonson, Benjamin [Ben] (1572-1637) », *Oxford Dictionary of National Biography*, 2013[2004], http://www.oxforddnb.com/view/article/15116 ; Campbell, *Ben Jonson. The Alchemist*, p. xii.

> being pursued, was taken, the Prisoner pleaded that he came to take a friendly walk with the deceased, and that being in the Fields, the deceased drew upon him, and that what he did was in the defence of his life; and indeed, there being no kind of former Malice between them proved in Court, the Prisoner was found Guilty of Mans-slaughter only.[82] »

Ce compte rendu des procédures du Old Bailey démontre que l'absence de préméditation, la défense de sa personne et l'absence de malice sont des circonstances atténuantes sur lesquelles l'accusé s'appuya afin d'être reconnu coupable du chef d'accusation moindre qu'est l'homicide non prémédité. Cette même année, Stephen Aslington, qui tua Francis Featherstone lors d'une *Encounter*, se vit acquitter par un jury de ses pairs qui rendit un verdict de non-culpabilité puisque la mort fut causée « in Se defendendo »[83].

En bref, malgré un discours officiel cherchant à freiner la pratique meurtrière du duel, les politiques mises en place furent largement inefficaces dans la lutte contre

---

[82] *Old Bailey Proceedings Online* (www.oldbaileyonline.org, version 7,2, mars 2015), 1 juin 1682, procès de William Stafford (t16820601a-10).

[83] *Old Bailey Proceedings Online* (www.oldbaileyonline.org, version 7,2, mars 2015), 6 septembre 1682, procès Stephen Aslington (t16820906-8).

Les exemples de ce genre se multiplient aisément : le 18 avril 1683, Henry Conway fut reconnu coupable de *Manslaughter »* puisque « no prepence of Malice appearing ». (t16830418a-8). La même année, devant l'absence de malice et de preuves, la cour trouva reconnut Christopher Bilip « not Guilty » du meurtre de M. Leshly (t16830223-8). À la suite de son duel, Edward Daniels fut trouvé coupable de *manslaughter* (t16830829-6). Les verdicts similaires sont récurrents :

1- Peter Crown -*manslaughte*r (t16831010a-13) ; 2- Thomas Downs- *manslaughter* et Clement Pomfret- *not guilty* (t16870701-34) ; 3- Thomas Davis et John Buckmaster- *not guilty* (t1685-0826-6) ; 4- Francis Minshall – *manslaughter* (t16850429-17) ; 5- Thomas Dean – *manslaughter* (t16840702-19).

Ceci ne signifie pas pour autant que tous les duellistes furent acquittés ou condamnés à la moindre des deux offenses. Des accusés tels que Henry Tankard (t16921012-20) ; John Lawe (t16940418-28) ; John Bant (t16820426-20) ainsi que George Coney et Denis Obrian (t16831212-7) furent tous reconnus coupables de *murder* et conséquemment condamnés à la peine capitale. Par contre, tous les individus reconnus coupables de *manslaughter*, sauf peut-être Minshall pour qui la peine est inconnue, évitèrent le gibet et furent marqués.

le combat singulier. De surcroît, contrairement à ce qui se déroulait en France à la même période, où le combat singulier était un crime de lèse-majesté, le duel n'était guère un crime en soi. Si les combattants étaient appelés à comparaître devant la justice, c'était pour répondre à l'issue du duel, c'est-à-dire pour avoir causé mort d'homme, et non pour l'affrontement lui-même. La résultante fut qu'en Albion, dans ce dans un royaume où le processus judiciaire, en dépit d'un nombre vertigineux de *felonies*, était *in fovrum vitae* et où les justiciers partageaient souvent les idéaux aristocratiques de l'honneur, la pratique continua de faire rage et que les duellistes jouissaient d'une relative impunité.

6.2 Duel, loi et justice — sur les planches

Sur les planches londoniennes, le duel était majoritairement présenté comme un geste illégal, sans nécessairement être injuste, néfaste, ni même criminel. Il existait sur la scène, comme le démontre notre analyse, un écart considérable entre les lois et la norme, entre ce qui est légal et ce qui est juste. Dans cette deuxième moitié du chapitre, nous proposons d'explorer la relation qu'entretenait le duel avec la loi au sein du théâtre. Dans un premier temps, nous traitons des formes « légales », c'est-à-dire autorisées par une instance judiciaire, du duel. Ensuite, nous nous intéressons au duel d'honneur et de sa « légalité » chez les duellistes, pour éventuellement nous attarder aux discours monarchiques qui s'attaquaient à la pratique. Finalement, nous examinons l'écart considérable qui existait entre d'un côté le comportement prescrit par la loi et de l'autre celui demandé par la société ou, formulé autrement, entre les notions de légalité et de justice.

6.2.1 Duel judiciaire

Dans la littérature dramatique comme dans la réalité, le duel n'était pas nécessairement un phénomène extrajudiciaire. Il existe certaines circonstances où le

duel fait partie intégrale du processus légal et où, conséquemment, la notion d'illégalité est absente du combat. Le duel judiciaire, nous l'avons démontré antérieurement, est, pour reprendre les mots de Billacois, « resté vivant dans la conscience collective.[84] » Si son usage par les tribunaux temporels était rare, le théâtre continuait d'y avoir recours relativement fréquemment. Sur la scène, le recours au combat ordalique était principalement présent dans trois circonstances où les preuves étaient insuffisantes pour déterminer de la culpabilité d'un individu : 1 – pour des accusations de haute trahison ; 2 – pour des cas d'homicide ; et finalement 3 – pour trancher des questions d'adultère féminin.

6.2.1.1Trahison

Le premier duel judiciaire de notre corpus se trouve dans la deuxième partie de *Henry VI* (1590), qui présente un combat entre un apprenti, Peter, et son maître, Horner. Dans cette composition de Shakespeare, le jeune apprenti traîne son maître devant les tribunaux en l'accusant de haute trahison : « he doth accuse his master (*indicating Horner*) of high treason.[85] » Plus précisément, Peter prétend que son maître aurait tenu des propos séditieux, « saying that the Duke of York was rightful heir to the crown [...] that the King was a usurer » (voulant réellement dire *usurper*)[86]. Les nobles assemblés sont incapables de départager les deux témoignages contradictoires et concorde avec la proposition du duc de Gloucester « And let these have a day appointed them / For single combat in convenient place.[87] » Le combat qui se déroule à l'acte suivant est dominé par Peter qui cloue son maître au sol. Ce

---

[84]Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 50.

[85] Shakespeare, *Henry VI Pt II,* (1590), (I, iii, 185).

[86] Shakespeare, *Henry VI Pt II*, (1590), (I, iii, 28-32).

[87] Shakespeare, *Henry VI Pt II*, (1590), (I, iii, 210-211).

dernier, vaincu, avoue son crime avant de trépasser « Hold, Peter, hold, — I confess, I confess treason.[88] » Le combat ordalique, dans la pièce shakespearienne, permet donc de dénouer une impasse judiciaire et d'assurer que la justice suit son cours.

De même, les deux éditions de *King Lear* (1608Q, 1623F) présentent un duel ordalique dans un contexte fort similaire. Comme ce fut le cas dans la pièce de 1590, *King Lear* présente un combat ayant comme objectif de prouver la trahison. Dans cette pièce, Edgar, par l'entremise du duc d'Albany, défie son frère bâtard Edmond/Edmund au combat pour ses actions déloyales :

> « Thou art arm'd Gloucester.
> If none appear to prove upon thy head,
> Thy heinous, manifest, and many treason,
> [*He throws a glove]*
> There is my pledge. I'll prove it on thy heart
> Ere I taste bread, thou art in nothing less
> Than I have proclaimed thee.[89] »

L'accusé accepte alors le combat et promet, « I will maintain / My truth and honour firmly.[90] » L'affrontement a lieu et Edgar a l'avantage sur Edmond/Edmund qui avoue son crime avant de rendre l'âme « Thou hast spoke truth. The wheel is come full circle.[91] »

Au-delà de la fonction judiciaire traditionnelle du combat singulier, le duel sert aussi dans cette pièce à défendre la parole, c'est-à-dire l'honneur, d'un individu.

---

[88] Shakespeare, *Henry VI Pt II*, (1590), (II, iii, 98).

[89] Shakespeare, *King Lear,* (1608Q), (sc. xxiv, 87-92) et (1623F), (V, iii, 83-90).

[90] Shakespeare, *King Lear,* (1608Q), (sc. xxiv, 98-99) et (1623F), (V, iii, 94-95).

[91] Shakespeare, *King Lear,* (1608Q), (sc. xxiv, 169-170) ou dans (1623F) :

> Thou'st spoken, right. 'Tis true
> The wheel is come full circle (V, iii, 164-165).

La réplique d'Edmond/Edmund voulant qu'il défende tant son honneur que son innocence révèle que le duel judiciaire anglais avait connu une mutation comparable à celle soulignée par Henri Morel pour le cas français, c'est-à-dire qu'à partir du XVI[e] siècle, les duels judiciaires étaient employés par la noblesse tant pour des fins judiciaires que dans le but de sauvegarder leur honneur et leur réputation[92].

Dans les deux exemples shakespeariens présentés ci-haut, le duel exerce une fonction double. Il est à la fois une épreuve et un châtiment. Dans ces duels mortels, le combattant victorieux prouve la justesse de sa position et se fait l'exécuteur de la peine capitale prévue pour les accusés reconnus coupables de trahison. Tranchant un procès où l'absence de preuves obscurcissait la vérité, le duel permet de départager les témoignages et de rendre justice.

Une pièce du trio de collaborateurs Field, Fletcher et Massinger présente similairement un duel pour cause de trahison dans leur pièce *The Knight of Malta* (1618). Dans cette composition, Montferrat, un chevalier de Malte, à l'aide de sa complice Zanthia, réussit à faire accuser Oriana de trahison pour avoir supposément accepté d'épouser le dirigeant turc. La preuve est contestée et le frère d'Oriana rappelle le droit de sa sœur de prouver son innocence par l'entremise du bras d'un champion :

> « A brother would not live to see her dye
> Unfought for, since the statutes of owre state

---

[92] Henri Morel démontre admirablement que les derniers duels judiciaires français n'étaient pas des combats traditionnels. Leur but premier consistait plutôt à réparer et à défendre l'honneur lésé de l'un des deux antagonistes. Dès 1506, l'honneur occupa une place centrale dans les combats judiciaires. L'emblématique affrontement de 1547 avait pour cause des propos offensants tenus par La Châtaigneraie voulant que Jarnac fût l'amant de sa belle-mère. Lorsqu'il est question de duels de ce genre, « nous sommes en présence d'un duel judiciaire pour l'honneur ». Voir : Henri Morel. « La fin du duel judiciaire en France et la naissance du point d'honneur », *Revue historique du droit français et étranger,* 04, (1964), p. 579-582, 588.

Allow (in case of accusations)
A champion to defend a ladies truth.[93] »

Dans le contexte de la pièce, tout comme dans le contexte anglais, les lois prévoient toujours le recours au duel judiciaire. Le vieux Gomera championne donc Oriana et ressort victorieux du combat, innocentant par le fait même sa maîtresse[94].

Une troisième pièce du barde anglais présente un combat ayant comme but de déterminer la véracité d'une accusation de trahison. La pièce *Richard II* (1595) a comme spécificité que le monarque s'insère dans le processus judiciaire pour empêcher l'affrontement ordalique. Le combat, originalement autorisé par le monarque, oppose Harry Bolingbroke, duc de Hereford, cousin du roi et futur Henri IV, au duc de Norfolk, Thomas Mowbray, dans le but « Namely, to appeal each other of high treason. [95]» Incapable de départager les accusations des deux hommes, le roi Richard II autorise alors un combat afin de faire ressortir la vérité. Le monarque faible s'ingère cependant dans le processus judiciaire et impose une trêve à ses sujets ainsi qu'une peine d'exil de dix ans pour Bolingbroke et à perpétuité pour Mowbray. En intervenant, le monarque faible et capricieux entrave le processus judiciaire et empêche que justice soit rendue. L'intervention royale qui met un terme au combat est critiquée par les personnages de la pièce, faisant de lui un personnage antipathique. L'injustice commise par le roi provoque sa perte : la « tyrannie » du monarque justifie la rébellion de Bolingbroke, une révolte qui se couronne par la destitution du roi.

---

[93] Field, Fletcher, Massinger, *The Knight of Malta,* (1618), (I, iii, 188-192).

[94] Le récit se complexifie quelque peu, mais le rôle du combat, soit de prouver l'innocence ou la culpabilité, demeure le même. Personnage déshonorable, Montferrat cherche à éviter le combat. Pour ce faire, il manipule Miranda, un jeune homme épris d'Oriana, pour qu'il prenne sa place sur le pré, le convainquant de la culpabilité de sa maîtresse grâce à une lettre contrefaite par la servante d'Oriana. Ultimement, c'est Gomera qui ressort victorieux et Montferrat s'enfuit pour échapper à la justice.

[95] Shakespeare, *Richard II,* (1595), (I, i, 115-205).

6.2.1.2 Meurtre

Le duel judiciaire était aussi employé par les dramaturges afin de départager des affaires de meurtre où la preuve s'avérait lacunaire. C'est notamment le cas dans *The Devil's Law-Case* (1619) de Webster, où Romelio est traîné devant les tribunaux par Ercole sous prétexte d'avoir commandité le meurtre de Contarino. Devant l'absence de preuve concrète de la culpabilité ou de l'innocence de l'accusé, le juge Ariosto consent à ce qu'un duel règle la question :

> « Stay, Sir, be well advised.
> There is no testimony but your own
> [*Turning to Romelio*] To approve you slew him, therefore no
> other way
> To decide it but by duel.[96] »

L'affrontement est donc prévu à l'aube, juste avant le lever du soleil. À la suite de préparatifs hautement ritualisés, où un héraut explicite le but du combat, « *Soit la bataille et victoire à ceux qui ont droit* », les opposants croisent le fer. Éventuellement, Romelio capitule et avoue sa participation dans la « mort » de Contarino[97]. Dans cette pièce, comme dans les exemples cités précédemment, le duel mène à une confession, à un aveu de culpabilité, et permet à la justice de suivre son cours.

Dans sa pièce *The Unnatural Combat* (1624), Massinger présente similairement un duel qui participe au processus judiciaire. Bien que, dans cette composition, le combat est considérablement moins ritualisé que ceux que l'on peut trouver dans *Richard II* (1595) ou encore dans *The Devil's Law-Case* (1619), les

---

[96] Webster, *The Devil's Law-Case*, (1619), (IV, ii, 564-566).

[97] En réalité, la tentative d'assassinat échoue et Contarino seconde Ercole lors du duel judiciaire contre Romelio. Pour la citation Webster, *The Devil's Law-Case*, (1619), (V, v, 17).

lacunes de forme sont comblées par le fait que le duel est autorisé par une instance gouvernementale, à savoir par le gouverneur de Marseille, Beaufort Sr. Dans les premières scènes de la pièce, Malefort Sr, l'amiral de Marseille, reçoit la visite d'un capitaine qui le défie en « single combat » au nom de Malefort Jr, son fils, un pirate notoire : « And with his sword will prove it on thy head, / Thou art a murtherer, an Atheist.[98] » L'accusation demeure vague, mais il est dévoilé plus tard dans la pièce que Malefort Sr a tué sa première épouse, afin d'épouser une femme dont il était épris.

Pour la première, et la seule fois, le duel judiciaire ne réussit pas à assurer que justice soit rendue. Alors que le coupable trompe la mort, l'innocent succombe sous les coups de son père meurtrier et incestueux. Il ne fait aucun doute que Massinger s'efforce de mettre en évidence la faillibilité du combat judiciaire et qu'il critique l'homme qui prétend être en mesure de se faire le justicier des crimes des hommes. La pièce se clôture sur des paroles profondément didactiques concernant la justice divine :

> « There cannot be a want of power above
> To punish murther and, and unlawfull love.[99] »

Si Massinger critique le combat judiciaire en démontrant qu'il n'est pas garant de la justice, la pièce est beaucoup plus complexe. En plus de mettre en évidence les failles de la justice humaine, Massinger explore aussi le thème des obligations filiales et du devoir d'un fils envers son père. Poussé par le devoir de venger sa mère, Malefort Jr doit rompre un lien sacré, celui qui unit père et fils, d'où le titre, *The Unnatural Combat*. En dépit du fait que Massinger met en évidence l'inconstance du duel,

---

[98] Massinger, *The Unnatural Combat,* (1624), (I, i, 367-368).

[99] Massinger, *The Unnatural Combat*, (1624), (V, ii, 340-343).

l'inefficacité du combat singulier comme épreuve légale, il n'en demeure pas moins que, consciemment ou inconsciemment, dans l'ensemble de ses pièces, il présente la juste cause victorieuse de l'affrontement, ce qui a comme conséquence d'atténuer sa critique[100].

Une dernière pièce qui présente un duel à caractère judiciaire dans un cas de meurtre n'est nulle autre que la traduction du *Cid* de Rutter. La pièce met en scène deux duels : le premier, opposant Roderigo au père de Cimena, cherche à laver la souillure faite à l'honneur de Don Diego tandis que le second s'insère dans une tentative, de la part de Cimena, d'obtenir justice pour le meurtre de son père. Dans cette pièce, où le deuxième combat est autorisé par le roi, le duel ne sert pas à prouver la participation de Roderigo dans la mort du comte, mais plutôt à déterminer s'il était justifié dans ses actions. Ainsi, si Roderigo sort victorieux du combat, son amante doit abandonner sa quête de vengeance et l'épouser. Si au contraire, il perd le combat, c'est-à-dire qu'il tombe sous les coups de l'adversaire, le duel est l'exécution par l'entremise de laquelle il paie pour son crime[101]. Le duel a comme résultat la confirmation de la justesse des actions de Roderigo dans la défense de l'honneur familial, ce qui, dans l'optique de la pièce et de la culture de l'honneur, ne peut qu'être considéré comme étant la juste conclusion.

6.2.1.3 Adultère

La troisième situation où les personnages ont recours à des duels judiciaires sur les planches londoniennes est dans le cas d'accusation, sans preuve concrète,

---

[100] Voir notamment Massinger, Fletcher, Field, *The Knight of Malta*, (1618) ; Massinger, Field, *The Fatal Dowry,* (1619) ; Massinger, *The Guardian,* (1633).

[101] Rutter, *The Cid*, (1637), (IV, iii, 226-238), (V, iii, 1-11).

d'infidélité féminine. Un premier combat du genre apparaît dans la pièce de Greene, *Orlando Furioso* (1591), alors que Marsilius, empereur d'Afrique, le père de l'accusée, et les pairs de France s'apprêtent à exécuter Angellica pour cause d'adultère. Quoique moins encadré par des autorités légales que les duels examinés antérieurement, Orlando combat néanmoins contre les grands du royaume Très-Chrétien afin de prouver l'innocence de son épouse. Épreuve à caractère ordalique, la victoire du champion d'Angellica contre deux pairs de France, Olivier et Turpin, mène le troisième combattant, Oger, à reconnaître son adversaire masqué et, conséquemment, à confirmer l'innocence de la dame éprouvée[102]. Bien que le combat d'Orlando soit dénué de toute forme de procédure légale, il s'insère néanmoins dans le contexte d'un procès et assure qu'une femme innocente ne soit pas mise à mort.

Le second affrontement pour cause d'adultère est inversement très ritualisé et est directement encadré par la loi. La pièce collaborative *The Dumb Knight* (1607) de Machin et Markham présente, elle aussi, un combat qui mène à l'acquittement d'une femme taxée de transgression sexuelle. Lorsque le roi, manipulé par les mensonges insidieux du duc d'Épire, accuse son épouse d'adultère, la reine revendique le droit de prouver son innocence sur le pré, ce que le monarque lui accorde :

> « That in the case of slander, where the proof
> Proceeds as much from envy as from the truth,
> We are allow'd our champion to defend
> Our innocence with a well-ordered sword.[103] »

Le duel culmine avec la confession du duc d'Épire qui avoue le caractère fallacieux des accusations portées contre la reine :

> « This I confess: 'Twas I that only stir'd,

---

[102] Greene, *Orlando Furioso*, (1591), (V, ii, 1291-1401).

[103] Markham, Machin, *The Dumb Knight*, (1607), (V, ii, 44-47).

> Out of strong falsehoods, hate and jealousy,
> The King's eternal wrath, and made him think
> Untruths that even untruth would suggest [...].[104] »

L'affrontement judiciaire permet donc, encore une fois, d'éviter une dérive de la justice et mène à l'absolution de la reine.

L'un des éléments qui distingue le duel judiciaire théâtral de l'affrontement ordalique médiéval est la notion de *judicium dei.* Le duel judiciaire est, dans l'ensemble des pièces examinées, vidé de son caractère de justice divine. Cela dit, Robert Bartlett stipule que, même au Moyen Âge, le caractère divin du combat judiciaire n'était point dominant. Il avance que les combattants étaient fort conscients du fait que le duel ne se gagnait pas grâce à l'intercession divine, mais plutôt par une combinaison d'éléments physiques, psychologiques et techniques[105]. Cela dit, même si, sur la scène, le duel judiciaire se trouvait dépouillé de son caractère divin, il constituait tout de même un moyen efficace de découvrir la vérité et par voie de conséquence, d'obtenir justice. La totalité des combats judiciaires qui se déroulent sur les planches, outre *The Unnatural Combat*, présentaient le défenseur de la juste cause comme le vainqueur. Dans tous les cas, les dramaturges ne laissaient aucun doute quant à l'issue du combat. Si celui-ci mène à la découverte de la vérité, c'est d'abord parce qu'il est instrumental dans l'obtention de l'aveu du coupable. Les pièces de Shakespeare *Henry VI Pt II* (1590) et *King Lear* (1608Q et 1623F) ainsi que celles de Machin et Markham *The Dumb Knight* (1607) et de Webster *The Devil's Law-Case* (1619) culminent toutes avec le coupable qui dévoile son crime. L'aveu, la confession, cette preuve maîtresse, confirme la pertinence du duel comme épreuve

---

[104] Markham, Machin, *The Dumb Knight*, (1607), (V, ii, 79-83).

[105] Bartlett, *Trial by Fire and Water*, p. 116.

judiciaire dans la conscience collective, et ce, en dépit d'une certaine faillibilité mise en évidence par Massinger.

Pour contraster, dans la situation où le duel est freiné, telle que dans *Richard II* (1595), l'intervention du monarque dans le combat judiciaire est fortement critiquée. Présentée comme les actions d'un monarque faible, l'intervention du roi est perçue comme une entrave, une obstruction, au processus légal qui empêche que justice soit faite. Le roi est ultimement châtié, déposé par l'individu même qui avait été privé du droit de prouver son innocence : Bolingbroke.

6.2.2 Le duel nobiliaire et la loi

Le duel nobiliaire, celui qui se déroulait à l'extérieur des cadres légaux et sans l'autorisation royale, ne pouvait prétendre à la même légalité que le duel judiciaire. La présente section se propose donc d'explorer, dans un premier temps, l'aspect légal du combat singulier dans les discours des duellistes et de leurs entourages pour ensuite analyser le discours que les figures d'autorités (roi, prince et *justice of the peace*) tiennent à son égard. Dans un deuxième temps, nous proposons une réflexion sur la désarticulation discernable entre la loi et la norme, ce comportement socialement requis, ainsi qu'entre la loi et la notion de justice.

Commençons par souligner que, sur la scène, les duellistes sont très conscients d'un manque de légitimité, du point de vue légal, de leurs actions. Le duel, même aux yeux des combattants, n'est que rarement perçu comme ne brimant pas les lois du pays où se déroule l'action. Dès le milieu des années 1590, il est évident que les dramaturges étaient conscients de l'illégalité du combat singulier ce qui se manifestait dans les dialogues de leurs personnages.

Nous n'avons qu'à nous tourner vers la scène d'ouverture de la pièce de Shakespeare, *Romeo and Juliet* (1595), pour trouver une instance de cette conscience de l'illégalité de certains aspects du duel. Dans cette composition, un dialogue entre

Samson et Gregory révèle que ce n'est pas nécessairement le duel qui est condamné par les lois, mais bien le fait d'être l'instigateur du combat. C'est donc en ce sens que des aspects techniques du combat singulier sont discutés par ces deux membres de la maison Capulet qui cherchent à provoquer un duel tout en conservant la loi de leur côté. Samson déclare alors à son complice : « Let us take the law on our side. Let them begin.[106] »

En obligeant leurs rivaux à agir comme instigateurs du conflit, Samson et Gregory se rangent ainsi du côté de l'agressé et non de l'agresseur. Les Capulet seront alors en mesure d'invoquer, s'ils sont interpellés par la justice, des circonstances atténuantes pour leur recours à la violence, à savoir qu'ils agirent dans l'absence de malice et de préméditation et qu'ils tirèrent l'épée uniquement dans le but de sauver leur peau. Dans des cas où le combat s'achève avec une mort, cette combinaison de circonstances pouvait pousser un *jury* à considérer un verdict de *manslaughter,* cette offense dite *clergiable,* plutôt que celui, techniquement irrémissible, de *murder.*

Cette conscience de l'illégalité du duel, plus précisément du fait d'être l'instigateur du combat, est aussi évidente dans les propos de Benvolio alors qu'il décrit les actions de Romeo qui menent à la mort de Tybalt. Lorsque le prince interroge des témoins sur ce qui s'était déroulé, Benvolio explique que le jeune Montague avait fait preuve d'une patience extrême ; ce n'est que la mort du parent du prince, Mercutio, qui contraint Romeo à dégainer l'arme blanche :

« *Prince :*

Benvolio, who began this fray ?

Benvolio :

---

[106] Shakespeare, *Romeo and Juliet,* (1595), (I, i, 37).

> Tybalt, here slain, whom Romeo's hand did slay.
> Romeo, that spoke him fair, bid him bethink
> How nice the quarrel was, urged withal
> Your displeasure. All this — utterèd
> With gentle breath, calm look, knees humbly bowed –
> Could not take truce with the unruly spleen
> Of Tybalt deaf to peace, but that he tilts
> With piercing steel at bold Mercutio's breast,
> Who, all as hot, turns deadly point to point,
> [...]Romeo, he cries aloud,
> 'Hold, friends, friends, part !' and swifter than his tongue
> His agent arm beats down their fatal points,
> [...]
> An envious trust from Tybalt hit the life
> Of stout Mercutio, and then Tybalt fled,
> But by and by comes back to Romeo,
> Who had but newly entertained revenge,
> And to't they go like lightning [...].[107] »

L'historienne Natalie Zemon Davis inscrit ce discours de Benvolio dans un effort d'amoindrir, d'atténuer, le caractère criminel des actions de Romeo dans l'objectif d'obtenir la clémence du prince. En soulignant les circonstances atténuantes, Benvolio omet le fait que Mercutio a été le premier à tirer l'épée du fourreau[108]. Bien que l'intervention de Benvolio ne soit pas un succès absolu, ne réussissant guère à obtenir une rémission de la part du prince, il réussit néanmoins à sauver le cou de Romeo de la lame funeste du bourreau. Évitant la peine capitale, Romeo est plutôt condamné à l'exil[109].

Dans la pièce de Field, *Amends for the Ladies* (1610), le personnage de la *Maid* est clairement consciente de l'illégalité du duel et de la peine qui lui est

---

[107] Shakespeare, *Romeo and Juliet*, (1595), (III, i, 150-171).

[108] Davis, *Fiction in the Archives*, p. 73-76.

[109] Shakespeare, *Romeo and Juliet*, (1595), (III, i, 186).

associée. C'est dans ce contexte qu'elle demande à Seldom d'intervenir afin d'intercepter les duellistes qui se préparent à s'engager sur le pré « Perchance, save two lives: one from the other's sword, / The other from the law's.[110] » Aux yeux de cette femme, l'illégalité du duel, ou à tout le moins de l'homicide par duel, ne fait aucun doute. Il n'est plus ici question de savoir qui est l'instigateur de la querelle, mais du fait même de combattre. En ce sens, dans l'esprit de la *Maid*, le personnage victorieux, peu importe les circonstances de l'homicide, risque fort bien de sentir toute la force de la loi s'abattre sur lui et, conséquemment, de voir sa vie s'éteindre au gibet.

De même, dans leur pièce collaborative *Custom of the Country* (1620), les dramaturges Massinger et Fletcher présentent des personnages éminemment conscients de l'illégalité de leurs actions. Le duelliste Rutillo et son compagnon Alonzo sont lucides quant à la criminalité associée au fait de tuer quelqu'un en duel. Ce cas est légèrement particulier de par le statut de l'individu « tué » au combat[111]. Duartes, la victime et l'opposant d'Alonzo, n'était nul autre que le fils du gouverneur. À la suite du combat, alors que Duartes s'affaisse sous les coups de Rutillo, le « meurtrier » commente le sort qui l'attend. Sa fuite le mène à la maison d'une dame, Guiomar, auprès de qui il mendie l'asile, ne sachant pas qu'elle est la mère de sa victime :

> « Justice pursues me,
> And for that life, I unwillingly,
> And in fair defence, I must lose mine.[112] »

---

[110] Field, *Amends for the Ladies*, (1610), (IV, iii, 4-5).

[111] Bien que les blessures subies par Duartes sont en apparence mortelles, il n'y succombera point.

[112] Fletcher, Massinger, *The Custom of the Country*, (1620), (II, iv, 33-35).

Alonzo, le compagnon de Rutillo, a tenu des propos fort similaires au cours de la scène précédente, lui conseillant de fuir afin d'éviter toute condamnation : « Shift for your selfe you are dead else, / You have kill'd the Govenours Nephew.[113] » En dépit du fait que la « mort d'homme » a eu lieu en situation d'autodéfense comme l'explique Rutillo, le statut de son opposant fait en sorte que l'autorité fait fi des circonstances atténuantes. Dans sa compréhension de la loi, s'il est appréhendé, il doit indubitablement expier son crime par le châtiment prévu pour l'homicide : la peine capitale.

Dans la pièce *The Just Italian* (1629), les personnages de Davenant soulignent encore une fois l'illégalité du duel, voire du fait d'agir à titre de second dans un combat. Cette absence de légitimité du duel aux yeux des institutions légales est reconnue par Mervole alors qu'il cède sous le poids des provocations incessantes de Sciolto et incite son ami Altamont au combat :

> « My temp'rate lectures cease. Obey
> Revenge, and I will follow it until
> My wealth and life are forfeited to law.[114] »

Mervole, cet homme tempéré, qui, ultimement, est incapable de tolérer l'offense que subit son camarade cocufié, reconnaît le danger légal posé par le duel. En secondant Altamont au combat, il risque tant sa vie que ses biens. Cette citation de la pièce de Davenant rappelle les propos tenus par le duc de Venise dans la pièce anonyme *A Knack to Know an Honest Man* (1594), qui promet un châtiment comparable pour le duelliste et pour toute personne lui portant assistance[115]. Cette promesse de châtier tant les principaux que toute personne ayant participé au combat évoque le souvenir

---

[113] Fletcher, Massinger, *The Custom of the Country*, (1620), (II, iii, 124-125).

[114] Davenant, *The Just Italian*, (1629), (III, i, 89-91)

[115] Anonyme, *The Knack to Know an Honest Man*, (1594), (I, iii, 209-216).

de la charge de Francis Bacon contre le duel qui promettait de poursuivre en justice tout homme impliqué dans le duel, ne serait-ce que pour délivrer un défi. Le procureur général du monarque anglais ne s'engagea-t-il pas, dans sa *Charge Against Duels*, à « prosecute in this court [...]If any man shall accept to be second in a challenge of either side.[116] » Âgé de trente ans lors de la publication de l'attaque de Bacon contre le duel, Massinger selon toute apparence, continue d'être très conscient des propositions du procureur général même seize ans après que la campagne anti-duelle ait atteinte son apogée.

Quelques années plus tard, nous trouvons dans la pièce de Massinger, *The Guardian* (1633), un personnage qui reconnaît tant la nécessité de combattre en duel que l'illégalité du combat. Afin de résoudre cette contradiction, Adorio, conscient des édits contre le duel, demande au monarque d'autoriser le combat judiciaire :

> « The cause, dread sir, commands it; though your edicts
> Call private combats, murders; rather than
> Sit down with a disgrace, arising from
> A blow, the bonds of my obedience shook off,
> I'll right myself.[117] »

Tout compte fait, le roi n'aura point besoin de statuer puisque Caldoro admet son tort, ce qui suffit à apaiser le jeune homme.

Ces paroles d'Adorio révèlent dans un premier temps que les dramaturges étaient fort conscients de l'illégalité du duel et de l'existence des *edicts* contre celui-ci. L'allusion aux *edicts* se doit d'être vue comme se référant autant au texte qu'au contexte. Nous nous expliquons. L'illégalité du duel ne doit pas être lue comme étant restreinte uniquement à la pièce, mais se doit aussi d'être située dans la situation

---

[116] Francis Bacon, *The Charge of Sir Francis Bacon.*, 1778, p. 569.

[117] Massinger, *The Guardian*, (1633), (V, iv, 322-326).

anglaise plus large d'une lutte monarchique contre le combat singulier, où se multiplient les prises de position monarchiques. La solution qu'apporte Adorio au problème qui confronte le *gentleman* est celle proposée par certains commentateurs contemporains du duel, soit de sanctionner des combats afin de pouvoir contrôler la coutume. John Seldon et Sir Edward Coke ne considéraient-ils pas que la *Court of the Earl Marshall* devrait autoriser des combats pour trancher les différends d'honneur ?[118]

L'illégalité du duel est aussi mise en évidence dans la pièce de Davenant, *The Distresses* (1639). Androlio, fils du gouverneur de Cordoue, souligne cette caractéristique du combat alors qu'il est engagé dans une querelle contre Don Basilonte au sujet de la réputation sexuelle de sa fille. Androlio répond à l'invitation de son opposant à croiser le fer en disant : « How fight? The Lawes are not so valiant Sir ! [119] » Ultimement, le conflit entre l'obligation de l'honneur et le respect des lois n'a pas lieu puisque le combat est avortée lorsque Androlio propose d'épouser la jeune femme, éliminant par le fait même la menace à l'honneur familial.

De même, les personnages de *The Politician* (1639), de Shirley, sont eux aussi conscients de l'illégalité du combat singulier et craignent les répercussions qu'un tel geste peut entraîner. Le capitaine Aquinus, après avoir été injurié par le Duc, se questionne sur la marche à suivre : « I dare kill him sir, / If I were sure the King would pardon me »[120]. Cette citation est révélatrice de deux phénomènes importants de la justice anglaise à l'endroit du combat singulier. Dans un premier temps, le combat, ou plutôt l'issue du combat, c'est-à-dire la mort, est criminalisée par la loi.

---

[118] Manning, *Swordsmen,* p. 223.

[119] Davenant, *The Distressses*, (1639), (V, i, 123-124.)

[120] Shirley, *The Politician,* (1639), (III, i, 333-334).

En même temps, Aquinus met en évidence que la pratique de pardonner des duellistes est, bien qu'erratique et imprévisible, présente à l'époque.

Si les personnages reconnaissent souvent le caractère illégal du combat singulier, ils maîtrisent aussi les subtilités de la loi, notamment le droit de se défendre. Ainsi, lorsque, dans *Every Man in His Humour* (1608), Downright défie Bobadill au combat, mais que ce dernier refuse sous le prétexte d'obéir à un interdit de violence imposé par Justice Clement, Edward lui précise que l'inaction serait un signe de couardise puisque « the laws allows you to defend yourself. »[121] . Selon le personnage de Jonson, la loi autorise le recours à la violence dans le contexte d'une défense légitime. Le refus de combattre de Bobadill se doit donc d'être interprété comme une preuve, une manifestation de sa couardise.

Dans la même veine d'idées, le poltron de la pièce de Massinger et Field, *The Fatal Dowry* (1619), Novall Jr, se cache derrière la loi afin d'éviter le combat. Il cherche donc s'esquiver en soulignant son illégalité et la peine qui y est associée : « 'Tis sure, or to be killed, or to be hang'd.[122] » En soulignant la finalité du duel qui mène d'une façon ou d'une autre vers le cercueil, Novall Jr s'efforce de dissuader son rival. L'hésitation des personnages face à la menace que représente la loi, tel que le démontre cet extrait, a pour conséquence de rendre manifeste l'adhésion du personnage à une hiérarchie inversée de valeurs, préférant vivre dans le déshonneur que de mourir honorablement.

Cette pratique de présenter des personnages couards se cachant derrière les lois afin d'éviter un rendez-vous sur le pré n'est point une singularité de la littérature anglaise. Roxanne Roy remarque un phénomène fort comparable dans les nouvelles

---

[121] Jonson, *Every Man in His Humour*, (1608), ((IV, v, 121-122).

[122] Massinger, *The Fatal Dowry*, (1619), (IV, i, 119).

publiées en France de 1660 à 1690. Selon la chercheuse, les nouvellistes « n'hésitent pas à ridiculiser les personnages qui profitent des édits pour éviter de se battre, les traitants ouvertement de lâches.[123]» Ainsi, en dépit de l'illégalité des combats singuliers, l'homme honorable, l'homme célébré par la littérature, continue d'être celui qui préfère son honneur à sa vie et, conséquemment, qui n'hésite pas à hasarder sa vie. Ultimement, peu importe que ses actions mènent à une mort prématurée sur le pré ou à Tyburn, l'important est que l'honneur survive.

Les personnages, les duellistes eux-mêmes, sont, nous l'avons démontré, largement conscients de l'illégalité du combat qu'ils se livrent ou à tout le moins du fait que la justice poursuit celui qui cause la mort lors d'un duel. Cela dit, dans certaines pièces, les personnages soulignent les caprices de la loi et l'arbitraire de la justice. Certains évoquent la présence d'un double standard en matière de justice favorisant la hiérarchie sociale. En raison de leur statut privilégié, les nobles ont plus de chance d'éviter de payer pour leur crime et de se faufiler entre les mailles de la justice. Le personnage de Feesimple, de la pièce *Amends for the Ladies* (1610) de Field, commente : « as for flying, I scorn it, I killed 'em like a man. When did you ever see a lord hang for any thing? We may kill whom we list.[124] » Cette première allusion au double standard de la justice n'est pas nécessairement très crédible puisqu'elle provient de Feesimple, un homme qui trouve le courage de se battre au fond d'une bouteille d'alcool et qui est manipulé à croire qu'il a tué trois hommes.

Cela dit, l'allusion n'est guère unique, et conséquemment, il est possible de suggérer que, s'il n'y avait pas un double standard de fait, il en existe un du moins

---

[123] Roxane Roy, « Du duel sanglant au duel galant. Enjeux de la mise en scène du duel dans les nouvelles de 1660 à 1690 », *Tangence*, 82, 2006, p. 110.

[124] Field, *Amends for the Ladies*, (1610), (IV, ii, 96-98).

dans la conception populaire de la justice. Dans sa pièce *'Tis a Pity She's a Whore* (1632), Ford souligne le décalage entre le traitement dont bénéficie le noble et celui du roturier confronté à la justice. Grâce à sa relation familiale avec le cardinal, Grimaldi réussit à échapper à la justice, étant pris en charge par l'Église. Le cardinal intervient alors dans le processus judiciaire :

> « You citizens of Parma, if you seek
> For justice, know, as nuncio from the Pope,
> For this offence I here receive Grimaldi
> Into his Holiness' protection.[125] »

Florio, qui assiste à la scène d'abâtardissement de la loi, se résigne à l'absence de justice. Il explique à Donado l'iniquité qui permet aux grands de la cité de commettre des crimes sans en subir les contrecoups. Frustré par l'abus qui se présente devant lui, il fulmine :

> « Come, come Donado, there's no help in this,
> When cardinals think murder's not amiss.
> Great men, may do their wills; we must obey [...].[126] »

Il ne fait aucun doute que tous les citoyens ne sont pas égaux devant la loi, du moins dans les scènes que les dramaturges présentent sur les planches. En dépit de ceci, Florio termine son intervention avec des propos qui laissent présager que personne n'échappe à la justice divine : « Heaven will judge them for't another day.[127] »

Soulignons que les préoccupations des personnages dramatiques ne sont ni banales ni déconnectées de la réalité. Manning n'expliquait-il pas l'échec de la *Court of Chivalry* par un traitement favorable accordé aux hommes situés au sommet de la

---

[125] Ford, *'Tis a Pity She's A Whore*, (1632), (III, ix, 51-54).

[126] Ford, *'Tis a Pity She's A Whore*, (1632), (III, ix, 65-67).

[127] Ford, *'Tis a Pity She's A Whore*, (1632), (III, ix, 68).

hiérarchie sociale? De même, il n'est point banal qu'en dépit d'une promesse de sévérité dans la lutte contre le duel de la part de l'autorité monarchique, les nobles les plus influents de Jacques I^er^ jouirent d'une relative impunité. En guise d'exemple, nous n'avons qu'à évoquer le cas de l'Earl de Sackville qui tua au combat Lord Bruce de Kinloss ou encore celui de Lord Norris qui abattit le serviteur de Lord Willoughby en duel[128]. En ce qui a trait au duel, les grands du royaume évitèrent coup sur coup la peine capitale.

6.2.3 Position des monarques à l'égard du combat

Conformément à ce qui est attendu des figures d'autorités présentes sur les planches, le *discours* officiel est incontestablement opposé au duel. Les rois et les juges présents sur les scènes de Londres critiquent sévèrement les combats singuliers, autant pour leurs conséquences humaines que pour ce qu'ils considèrent comme une cause non légitime et une conception erronée de l'honneur. Derrière cette façade de sévérité, la *position* réelle des monarques, et par extension celle des dramaturges, n'est pas aussi catégorique. Le *discours*, nous le verrons, n'est point conforme à *l'action* des autorités, ce qui, avec le traitement du thème de l'honneur et de la vengeance, nous pousse à présumer d'une acceptation tacite de la culture du duel par les dramaturges.

Nombre de monarques dramatiques s'attaquent au duel en affirmant qu'ils ne peuvent soutenir, même par l'entremise de l'inaction, une pratique aussi meurtrière. Les rois ou *justices of the peace* ne peuvent donc pas balayer sous le tapis un crime aussi grave que l'homicide. C'est dans ce contexte qu'il nous faut lire les propos

---

[128] Manning, *Swordsmen*, p. 223.

d'Henri III qui condamne le héros de la pièce éponyme *Bussy d'Ambois* (1604) pour sa participation à un combat qui laisse cinq hommes sans vie. Comme nous l'avons évoqué en introduction, le roi, en apprenant la nouvelle, prend fermement position contre le duel en affirmant que de tels meurtres sont « ever past our pardon.[129] »

De même, dans une pièce antérieure à celle de Chapman, *A Knack to Know an Honest Man* (1594), le duc prend une position sévère à l'encontre de Lelio jugé coupable d'avoir causé la mort de Sempronio au combat. Il soumet alors une peine qu'il considère digne du crime à l'approbation des sénateurs de Venise :

> « Lordes take your places, and resolve on this,
> That Lelio by approved truth is found
> To be the murtherer of Sempronio,
> His land and goods be seiz'd to publike use,
> We doome him dead.[130] »

Le crime, l'homicide de Sempronio, est grave au point tel que le duc de Venise met aussi en place des peines afin de dissuader toute personne qui pourrait être tentée de venir en aide au fugitif :

> « We do enact that whatsoever man
> Shall dare conceale or hide the murtherer,
> Shall be banisht, and his goods confiscat.[131] »

Bien que la peine proposée par le duc soit finalement atténuée par les sénateurs qui proposent de ne pas châtier la famille de Lelio pour les crimes de ce dernier, la position défendue par l'autorité judiciaire démontre la présence d'un discours monarchique fortement anti-duel dans cette pièce anonyme.

---

[129] Chapman, *Bussy d'Ambois*, (1604), (II, i, 149-150).

[130] Anonyme, *A Knack to Know an Honest Man*, (1594), (I, iii, 205-209).

[131] Anonyme, *A Knack to Know an Honest Man*, (1594), (I, iii, 214-216).

Il n'est pas rare que les monarques s'attaquent au duel puisqu'ils considèrent que la cause défendue n'est guère légitime. Soulignons que le discours officiel de la monarchie anglaise s'attaquait farouchement au combat singulier en tentant, entre autres, de démontrer l'inadmissibilité des prétextes qui mènent les hommes sur les prés. Le cousin d'Élisabeth avait ainsi explicité dans sa *A Proclamation Prohibiting the Publishing of Any Reports or Writings of Duels* : « no quarrell of any Subjects can be lawfull, except in defence of their Prince or their Countrey »[132]. Sans grande surprise, il est possible de trouver des échos de cette position royale dans les discours des autorités sur la scène.

Massinger et Fletcher présentent un monarque qui reprend les arguments de Jacques I^er^ dans la pièce *Custom of the Country* (1620). Alors qu'il prévient son neveu qu'il ne pardonnera plus ses débordements, Manuell du Sosa, gouverneur de Lisbonne, critique le duel par le biais de propos qui reprennent la position du monarque anglais :

> « Are you valiant?
> Waste not that courage then in brawles, but spend it
> In the wars, in service of your King and Countrey. [133] »

Il est possible d'entrevoir un rapport de causalité important entre la proclamation de Jacques I^er^ et la formulation des vers, du discours des deux dramaturges. Il est possible de voir dans les propos de Manuell, tout dans comme ceux de Jacques I^er^, un effort de canaliser l'agressivité latente de la noblesse vers une cause plus noble.

Dans la pièce *The Little French Lawyer* (1619) du même duo d'auteurs, Clermont, bien qu'il ne représente pas une figure d'autorité, reprend un argument for

---

[132] Jacques I^er^, *A Proclamation Prohibiting the Publishing* ..., p. 1.

[133] Fletcher, Massinger, *The Custom of the Country*, (1620), (II, i, 149-1 51).

similaire, et ce, dans le cadre d'un discours se voulant conforme à la conception ecclésiastique du duel :

> « I then came from confession,
> And 't was enjoyn'd me three houres for a pennance,
> To be a peaceable man, and to talk like one [...].[134] »

Ainsi, en reprenant ce qu'il considère être le discours officiel à l'égard du duel, Clermont argumente que nulle cause n'est juste si ce n'est pour défendre le prince et le royaume. Il se désole donc de voir le sang être gaspillé dans des affrontements aussi vains que le duel et souhaite que le courage des jeunes gens soit :

> « [...] spent in honourable action,
> Or to defend, or to enlarge our Kingdome,
> For the honour of our Countrey, and our Prince [...].[135] »

La juste cause, encore une fois, est celle qui place les intérêts du royaume avant des intérêts personnels.

À la lumière de ceci, il n'est pas anodin que les duels se déroulant dans le cadre d'une guerre, ceux qui correspondent à la définition la plus pointilleuse de la juste cause, soient présentés comme louables. Ainsi sont célébrés les duels d'Orlando sur le champ de bataille ; celui qui oppose Hal à Hotspurs ; celui qui voit Tigranes croiser le fer avec Arbaces ou encore celui qui met un terme à la guerre entre la Sicile et Chypre dans *The Dumb Knight* (1607).

Dans la même veine d'idées, certaines figures d'autorité poussent la réflexion plus loin en s'attaquant à la notion d'honneur qui entraîne les *gentlemen* sur les prés. Sans vouloir nous attarder trop longuement sur le cas de *Timon of Athens* (1607), déjà

---

[134] Fletcher, Massinger, *The Little French Lawyer*, (1619), (I, i, 121-123).

[135] Fletcher, Massinger, *The Little French Lawyer*, (1619), (I, i, 14-17).

examiné dans le cadre d'un autre chapitre, soulignons que les sénateurs s'opposent rigidement au duel puisqu'il découle d'une méconception de l'honneur :

> « You undergo a too strict a paradox
> Striving to make an ugly deed look fair.
> Your words have took such pains as if they laboured
> To bring manslaughter into form, and set quarrelling
> Upon the head of valour — which indeed
> Is valour misbegot, and came into the world
> When sects and factions were newly born.
> He's truly valiant that can wisely suffer
> The worst that man can breathe, and make his
> wrongs his outsides
> To wear them like his raiment carelessly,
> And ne'er prefer his injuries to his heart
> To bring it into danger.
> [...]
> We are for law; he dies. Urge it no more,
> On height of our displeasure. Friend or brother,
> He forfeits his own blood that spills another.[136] »

Shakespeare, dans cette pièce composée près de sept ans avant la campagne anti-duels de Jacques I^er^ et de Bacon, présente, de façon antipathique rappelons-le, des arguments qui sont à l'essence même de la tentative de discréditer le combat. Le conseiller du roi, Bacon, reprit un discours fort analogue à celui des sénateurs athéniens en considérant que le combat singulier était centré sur un « false conceipt of honour » et rejetta le caractère réflectif de l'honneur. Comme l'explique Peltonen, le procureur général de Jacques I^er^ considérait que la loi n'avait point l'obligation de punir les attaques contre l'honneur. Au contraire, selon l'intellectuel anglais, il valait mieux ignorer « every touch or light blow of his person »[137].

---

[136] Shakespeare, *Timon of Athens*, (1607), (3,6,24–35 ; 85–87)

[137] Peltonen, « Francis Bacon, The Earl of Nothampton, and the Anti-duelling Campaign », p. 13, 15, 18.

Le discours le plus viscéralement opposé au duel est indubitablement celui du roi Alphonso de Naples dans la pièce *The Guardian* (1633) de Massinger. Dans cette pièce, comme dans les autres présentées jusqu'à ce point, le roi semble prendre une position forte dans une diatribe contre le duel : « For Severino's pardon ! – you must excuse me, / I dare not pardon murder.[138] » Plus loin, le monarque napolitain explicite sa position contre le duel : une opposition centrée sur le fait que le duel découle d'une fausse conception de l'honneur, sur le fait que la coutume est un vice étranger importé de France et, surtout, sur la conséquence humaine du duel. Une conséquence humaine qui avait déjà été soulignée près d'une quinzaine d'années auparavant dans le discours pénitentiel de Clermond, imposé par son confesseur[139]. C'est en ces termes que le roi Alphonse s'attaque à la pratique meurtrière :

> « We grant you these are glorious pretences,
> Revenge appearing in the share of valour,
> Which Wise Kings must distinguish: the defence
> Of reputation, now made a bawd
> to murder; every trifle falsley styled
> An injury, and not to be determined
> But by a bloody duel: though this vice
> Hath taken root and growth beyond the mountains

---

[138] Massinger, *The Guardian*, (1633), (II, i, 49-50).

[139] En réalité, l'intertextualité entre les deux discours porte à croire que Massinger s'est largement inspiré de la pièce qu'il avait coécrite avec Fletcher :

> « For every trifle, and these private Duells
> Which had their first origins from the French
> [...]
> And I have heard, that some of our late Kings,
> For the lie, wearing of a Mistris favour,
> A Cheate at Cards or Dice and such like causes,
> Have lost as many gallant Gentlemen,
> As might have met the great Turke in the field
> With confidence of a glorious Victorie. (I, i, 19-35) »

Martin Wiggins attribue la scène discutée à Massinger : voir, Wiggins, *British Drama 1533-1642: A Catalogue. Volume VII: 1617-1623,* Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 254.

> (As France, and, in strange fashion, her ape,
> England, can dearly witness with the loss
> Of more brave spirit than would have stood the shock
> Of the Turk's army), while Alphonso lives
> It shall not here be planted.[140] »

Il s'agit là d'une critique de la loi de l'honneur, de la défense de la réputation, qui n'est qu'un prétexte pour des meurtres, d'une critique aussi d'une pratique pernicieuse d'origine étrangère, coutume importée de la France et imitée par l'Angleterre. Bref, le roi critique le duel sous tous les angles.

Cette prise de position de la part du monarque napolitain mène Ira Clark à considérer Massinger comme l'un des critiques les plus importants du duel sur les scènes de Londres. Selon la chercheuse, le dramaturge conçoit le combat singulier comme une « empty vanity »[141]. Plus précisément dans l'analyse de Clark préalablement citée dans le chapitre sur l'honneur et le duel, Philip Massinger est :

> « the most consistent opponent of duelling on the stage [...] In *The Guardian*, King Alphonso adamantly enforces his edict against duelling, in opposition to its alluring appeal to his subjects' honor. For duelling wreaks egoistic, arrogant destruction of a realm's finest citizens and the commonwealth itself under the guise of defense against personal insults. The condemned Severino's only relief comes from discovery that his opponent was not killed. For despite the goading Severino endured from his brother-in-law which forced him to make the challenge, despite his extended penance, despite his contributions as a banished Robin Hood, because of the injury he inflicted on the royal command and the kingdom, the king cannot pardon him.[142] »

---

[140] Massinger, *The Guardian*, (1633), (II, i, 86-98).

[141] Clark, « Writing and Dueling in the English Renaissance », p. 301.

[142] Clark, « Writing and Dueling in the English Renaissance », p. 301-302.

La supposition de l'article de Clark est claire : le monarque de Massinger est profondément opposé au duel, et les actions vaillantes de l'accusé ne suffisent pas à ébranler la conviction du roi. La lecture de Baldwin du discours monarchique se conforme à celle de Clark puisque, dans son analyse, elle présente la première véritable critique contre le duel du dramaturge anglais. Le discours du roi n'est rien de moins que « a strong attack on upon the evils of duelling.[143] »

Avant d'accepter ces interprétations des propos d'Alphonse comme une vérité absolue, il importe de se questionner sur le poids que peuvent avoir des paroles si elles ne sont pas accompagnées d'actions concrètes. Bien que le roi ait déclaré « anointed king, I swore / Never to pardon murder», il gracie l'accusé dès qu'il apprend que le duel n'a fait aucune victime. Le monarque, qui avait promis que le duel « shall not here be planted », offre néanmoins « a general pardon unto all »[144]. Ainsi, il semble qu'en dépit d'un discours profondément anti-duel, l'autorité royale ne prend pas position contre le combat singulier, mais plutôt contre l'homicide, feignant la ligne dure. Si, comme le suppose Clark, le duel contrevient aux commandes royales et que « King Alphonso adamantly enforces his edict against duelling », le roi aurait puni tant la pratique que la conséquence.

6.2.4 Le duel en tant que crime dans le théâtre

La situation qui se présente dans cette pièce de Massinger n'est point unique. Partout, l'impact des promesses de poursuivre les duellistes en justice est mitigé, amoindries, voire désamorcé par le laxisme presque universel des monarques

---

[143] Baldwin Maxwell, dans « The Attitude Toward the Duello in Later Jacobean Drama - A Postscript », *Philological Quarterly,* 54, 01, (1975), p. 110.

[144] Massinger, *The Guardian*, (1633), (V, iv, 249-251, 286).

dramatiques. La pièce *Guardian* (1633) offre l'opportunité de pousser la réflexion sur la légalité ou plutôt sur l'illégalité du duel dans une autre direction. Plutôt que de regarder le duel uniquement sous l'angle du discours des dramaturges essayons, à partir des peines infligées aux duellistes ainsi que des discours des divers personnages, de cerner ce qui fait du duel un « crime », autrement dit, de savoir quel aspect du duel est criminalisé.

Nous n'avons qu'à nous référer au chapitre II pour conclure que, dans l'ensemble, la monarchie et les diverses formes d'autorités judiciaires ne condamnent que rarement. Rappelons, dans un premier temps, que les duellistes ne paient qu'exceptionnellement pour leur geste. Parmi les 97 pièces où la conséquence légale du combat est connue, 68, soit plus de 70 %, n'entraînent aucune poursuite en justice et, conséquemment, une impunité de fait. Dans les 29 % des cas restants, c'est-à-dire ceux qui entraînent une réaction de la part de l'autorité en place, le dicton « le chien qui aboie ne mord pas » résume le mieux la situation. Malgré le fait que des duellistes sont jugés coupables à de multiples occasions et condamnés à la peine capitale dans quatorze cas, à l'exil à trois occasions, à l'emprisonnement à quatre reprises et plus rarement démis de ses fonctions, soit une seule fois, l'exécution de la peine est presque toujours contremandée. En dépit de cette relative sévérité des cours, puisqu'il ne faut jamais oublier que plus des deux tiers des duellistes ne subissent aucun contrecoup pour leurs actions. Au final, les condamnations ne sont que de la fumée, qu'une menace. Parmi les condamnés, douze sont acquittés de la peine capitale, un est rappelé d'exil et tous les individus destinés à l'emprisonnement sont libérés. Non seulement les condamnations réelles contre les personnages dramatiques sont presque absentes des textes théâtraux étudiés, mais l'exécution de la peine est complètement évacuée de la scène. Le duelliste n'est pas exécuté sur scène dans aucun des deux cas où une pièce présente une condamnation à mort maintenue.

Nous ne pouvons pas lire ce phénomène comme résultant d'une censure entraînée par une adhésion aux règles de bienséance à la française puisque, comme nous l'avons démontré, la scène anglaise n'était point complexée par l'idée de voir le sang couler à flots sur ses planches. L'explication se trouve plus vraisemblablement dans la conception que se faisaient dramaturges et auditoire du duel, soit qu'il s'agissait d'une preuve d'honneur ne méritant pas la peine de mort. Soulignons que, dans les deux cas où la peine capitale n'est pas révoquée, la situation déborde largement la simple poursuite en justice d'un duelliste. D'abord, la pièce de Shakespeare *Timon of Athens* (1607) présente une sentence obstinément maintenue par un sénat qui est plus tard destitué pour corruption. Ce maintien du châtiment ultime se doit donc d'être lu comme un symptôme de la dégénérescence morale de l'autorité athénienne. Ensuite, la conséquence réelle de *The Valiant Scott* (1625) s'inscrit dans un contexte qui, là aussi, déborde largement le simple cas du duel. C'est plutôt dans la conjoncture de la guerre anglo-écossaise qu'il est possible de trouver une explication pour l'intransigeance de l'autorité à l'endroit du duelliste, le condamné n'étant nul autre que le célèbre rebelle écossais, William Wallace, qui défia l'envahisseur anglais à la fin du XIII^{e} siècle.

L'impression principale qui se dégage de la lecture des pièces est que, sur la scène, conformément à la réalité anglaise où il n'y avait point de loi permettant de poursuivre le duel, mais uniquement sa conséquence, le combat ne semble pas former un crime en soi ; c'est plutôt l'issue du combat, l'homicide, qui est criminalisée[145]. La

---

[145] Dans certaines pièces, l'auditoire est même confronté à une autorité judiciaire qui se réjouit à l'éventualité d'un duel entre deux hommes, puisque l'altercation qui en découle ne risque point d'entraîner mort d'homme. C'est notamment le cas de la pièce de James Shirley *The Wedding* (1626), où l'autorité judiciaire ne semble pas particulièrement préoccupée par le caractère criminel du combat. Dans cette pièce, la pratique ne semble même pas particulièrement condamnable aux yeux de la figure d'autorité : Justice Landby est diverti par la possibilité qu'il y ait un duel entre Lodam et Rawbone et envoie son neveu Captain Landby assister au combat pour qu'il lui rapporte les faits (III, iii).

pièce de Massinger, *The Guardian* (1633), n'est pas la seule à présenter une promesse de lutter contre le duel qui ultimement tombe à plat lorsqu'il est évident que le duel n'est point funeste. L'ensemble des pièces analysées semble présenter le duel sous cet angle.

La première pièce à expliciter clairement le fait que, sans mort d'homme, il n'y a point de crime est la composition anonyme *A Knack to Know an Honest Man* (1594). Dans cette pièce, Corrodino, le duc de Venise, cherche à condamner Lelio à la peine capitale pour le meurtre de Sempronio, et les fils de Brisheo pour l'assaut contre sa progéniture. Le fils du duc, Fortuno, intervient cependant afin de freiner l'élan tyrannique de son père et explique qu'aucun crime n'a été commis : « Ile be their advocate, they must not die, / Whom hath they wrongd? Not law, for none is slayne.[146] » L'auteur anonyme met en évidence les limites de la loi, ce qui permet à la figure sympathique du duelliste d'éviter le gibet. Forcé d'admettre que nul crime n'a été commis, le duc de Venise pardonne les accusés : « God wrought these things, we do applaud his works »[147].

La non-criminalité d'un duel n'entraînant pas mort d'homme semble former un véritable leitmotiv dans la littérature dramatique des contemporains et des semi-contemporains de Shakespeare. Particulièrement présent dans la vogue des tragicomédies, notamment celles de Massinger et de Fletcher qui marquent les années 1620, la pratique de présenter un personnage cru mort au combat, mais qui se rétablit miraculeusement de ses blessures, offre au dramaturge la possibilité d'examiner la criminalisation du duel. Dans cette situation, le vainqueur est

---

[146] Anonyme, *A Knack to Know an Honest Man*, (1594), (xvii, 1732).

[147] Anonyme, *A Knack to Know an Honest Man*, (1594), (xvii, 1741).

habituellement condamné à la peine capitale, mais dès qu'il est évident qu'il n'y a eu aucune mort d'homme, le condamné se voit automatiquement innocenté.

À titre d'exemples, nous n'avons qu'à nous tourner vers une série de pièces qui reprennent un canevas similaire pour l'élaboration de leur intrigue. La composition anonyme, *The Honest Lawyer* (1614), ainsi que la pièce de Fletcher et Masssinger, *The Custom of the Country* (1620) et celle du second dramaturge *The Parliament of Love* (1624), sans oublier les deux pièces préalablement discuté – *A Knack to Know an Honest Man* (1594) présentent toutes des duellistes qui sont acquittés lorsqu'il devient clair que personne n'a succombé au combat.

Cette tendance des dramaturges à présenter des combats en apparence mortels et de gracier les duellistes dès qu'il est évident qu'il n'y a eu aucune mortalité se poursuit jusqu'à la toute fin de la période étudiée. Dans l'une des pièces qui clôt notre cadre temporel, *The Goblins* (1638), Suckling présente un duel arrêté par l'intervention de Sabrina et de gardes qui se présentent sur la scène afin d'appréhender Orsabrin pour le meurtre de Torcular lors d'un combat antérieur. Or, comme dans l'ensemble des pièces présentées précédemment, le duelliste est acquitté dès qu'il est évident que Torcular n'a pas succombé au combat. La logique voulant qu'en l'absence de victime, le duel n'est pas un crime est respectée[148]. Dans cette pièce, non seulement le duel n'est-il pas présenté comme condamnable, mais il appartient à toute une panoplie de gestes honorables servant à illustrer le caractère princier d'Orsabrin.

Tous ces éléments contribuent à renforcer notre impression qu'en Albion, du moins dans la conception des dramaturges et dans l'image du duel présenté au

---

[148] Les juges cherchent, en vain à condamner Orsabrin pour évasion de prison, mais le tout est résolu et Orsabrin échappe au gibet. Voir surtout Suckling, *The Goblins,* (1638), (V, v 90-140).

spectateur, le duel n'est pas un crime en soi. Au contraire, s'il est occasionnellement puni c'est pour sa conséquence et non pour son déroulement. Essentiellement, le duel n'est un crime que s'il entraîne mort d'homme.

Cela dit, même lorsque mort d'homme s'ensuit, le duel n'entraîne pas nécessairement de répercussions judiciaires. Il existe un autre groupe de pièces qui compte parmi ses rangs des compositions de Chapman, de Webster ou encore de Massinger, qui présentent des duellistes graciés en dépit du fait que leur combat se conclut par la mort de leur opposant[149]. Dans ces cas, la justice se laisse assez aisément convaincre que le recours aux armes était justifié et que, conséquemment, le duelliste mérite la miséricorde de la cour. Nous n'avons qu'à nous rappeler de la brève intervention de Monsieur auprès de son frère dans la pièce de Chapman *Bussy d'Ambois* (1604) qui suffit pour assurer l'impunité du héros éponyme qui avait pourtant participé à un duel ayant fait cinq victimes.

Si, dans des pièces telles que *Bussy d'Ambois* (1604) et *The Just Italian* (1629), les duellistes sont pardonnés en dépit de leurs crimes, un ou des homicides, ces pièces ne contestent ni l'illégalité du combat singulier, ni même la justesse des lois. Le pardon accordé par le monarque apparaît comme une exception faite à la loi en raison de circonstances particulières et uniques. À la lumière de ceci, la pièce *The Fair Favorite* (1638) de Davenant est une pièce charnière dans l'histoire de la représentation légale du duel sur la scène. Non seulement le duelliste Oramont est-il acquitté avant que la survie d'Amadore soit connue, mais nous assistons pour la première fois à une remise en question, par un monarque, de la légitimité même des lois interdisant le duel. Dans cette pièce, la figure d'autorité ne se contente pas de

---

[149] Voir notamment les pièces : Chapman, *Bussy d'Ambois*, (1604) ; Webster, *The White Devil*, (1614) ; Massinger, Field, *The Fatal Dowry*, (1619) ; Davenant, *The Just Italian*, (1629).

faire une exception à la loi en place, il en conteste les fondements mêmes. Ainsi, lorsqu'il est interpelé par la reine, via l'intercession d'Eumena, à mitiger les proscriptions de « the Letter of the rigid Law », qui voulaient que « he, that / In Duel doth survive, must be destroy'd » le roi s'exprime sur la loi :

> « Madam, I confess, that old Coward
> Law, looks to severely on couragious youths;
> And I know in regal skill I should connive
> At these disorders which furious in
> Their growing spirits oft commit; for else
> The body of a State, (effeminate
> With lasting peace) when a strange War shall
> Come, like Bodies natural (confirm'd by strict
> And quiet temperance) will want the benefit
> Which the use of small disorders brings, that
> Make eache violent disease less new, and dangerous.[150] »

Le roi, l'ultime insistance judiciaire, outre Dieu, reconnaît la pertinence du duel dans la construction d'une culture martiale de la jeunesse. La loi qui interdit le duel, vraisemblablement une référence aux tentatives de Jacques I^er^ de légiférer contre le combat singulier, est décrite comme trop sévère, « looks to severely », et surtout comme une législature qui est une « old Coward Law ». Au-delà des discours monarchiques présents dans les autres pièces, qui feignent souvent la ligne dure pour gracier les duellistes au moment opportun, le monarque de Davenant critique l'illégalité même du duel. La pièce *The Fair Favorite* (1638) présente un monarque qui partage la culture de l'honneur et de la vengeance de son peuple.

Avant de poursuivre, nous proposons un bref aparté afin de discuter une position monarchique ne cadrant dans aucune des catégories artificiellement découpées ci-haut. Shakespeare et Fletcher offrent, dans leur pièce *Two Noble*

---

[150] Davenant, *The Fair Favorite*, (1638), (IV, i, 463-463).

Kinsmen (1613), publiée la même année que les proclamations du roi contre le combat d'honneur, une des rares occasions où le duel est puni pour son déroulement et non pour sa conséquence. Dans cette composition, le duc d'Athènes, Theseus, arrive sur la scène d'un duel opposant Palamon et Arcite. Devant le spectacle qui se dessine devant lui, le duc s'exclame :

> « What ignorant and mad malicious traitors
> Are you, that 'gainst the tenor of my laws
> Are making battle, thus like knights appointed,
> Without my leave and officers of arms?
> By Castor, both shall die.[151] »

Le barde anglais et son collaborateur puisent davantage leur inspiration de la situation française que de la campagne anti-duels anglaise pour la position de leur prince athénien. Conformément aux lois anglaises, le duel était condamnable pour son issue et non pour son déroulement. Or, dans cette pièce, les auteurs présentent un duc furieux de voir brimés ses édits contre le duel. De surcroît, le langage employé par le duc évoque clairement les tentatives de répression française du duel. Si, pour une grande partie du XVI^{e} siècle, en France comme en Angleterre, le duel ne formait pas « un crime en soi », la monarchie française s'arma rapidement de législations afin de contrer les effets dévastateurs du combat d'honneur[152]. Rappelons-nous qu'en France, entre 1569 et 1613, une série d'édits condamnait la pratique meurtrière qu'était le combat singulier.[153]. L'édit de 1602 et ceux qui lui succédèrent avaient comme particularité de définir le duel comme un crime lèse-majesté. Conséquemment, le

---

[151] Shakespeare, *The Two Noble Kinsmen*, (3, 6, 180-184).

[152] Nassiet, *La violence*, p. 115.

[153] Muchembled, *Une histoire de la violence*, p. 257; Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 146-161; 418-419.

duelliste était condamné à titre de traître[154]. L'édit de 1602 qualifie donc les duellistes de « criminels de lèse-majesté » et impose qu'ils soient « punis comme tel [...] sans que la peine de mort et confiscation des biens puisse estre modérée [155] ».

C'est donc vers le discours officiel français, plutôt que vers celui de Jacques I[er] qui ne réussit guère à criminaliser le duel et dont la campagne anti-duels prévoyait l'exil plutôt que l'exécution, qu'il faut se tourner afin de comprendre la position du duc d'Athènes. Il est maintenant aisé de comprendre le langage de Theseus qui réfère aux duellistes comme des « traitors » qui se battent à l'encontre de ses lois et qui méritent la peine capitale : « By Castor, both shall die ».

Un autre élément qui ressort de la pièce de Shakespeare et Fletcher est que le duel, selon les paroles de Theseus, n'est illégal que lorsqu'il n'est pas autorisé par l'autorité. Ceci ramène encore le cas français à l'esprit. Ellery Schalk, dans son ouvrage sur la transformation de la noblesse, avance que les édits de la monarchie contre le duel n'étaient dirigés contre la pratique en tant que telle, mais servaient plutôt à renforcer l'autorité royale. Selon l'historien, dans le conflit opposant une noblesse cherchant à conserver ses privilèges à un absolutisme en pleine ascension, « la monarchie était probablement assez indifférente au fait que les nobles se battent ou non en duel, mais elle tenait à ce qu'ils ne le fassent pas sans y avoir été expressément autorisés[156] ». D'où probablement la colère de Theseus qui voit ses édits se faire violer, mais qui autorise une sorte d'épreuve martiale afin de trancher la question à l'origine du duel, soit le droit de courtiser Emilia. Cela dit, dans cette

---

[154] Chauveau, Hélie *et al., Théorie du Code pénal*, p. 747 ; Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 146-148 ; Nasseit, *La violence*, p. 115.

[155] Chateauvillard, *Essai sur les duels, suivi d'un recueil des édits et arrêts sur les duels*, cité dans Billacois, *Le duel dans la société française*, p. 161.

[156] Ellery Schalk, *L'épée et le sang : une histoire du concept de noblesse (vers 1500- vers 1600)*, trad. de l'anglais par Christiane Travers, Champ Vallon, 1996[1986], p. 142.

pièce, comme dans l'ensemble des textes analysés, la critique qu'exprime l'État à l'égard du duel est grandement atténuée par la rapidité avec laquelle le monarque se laisse persuader de gracier les duellistes et de leur offrir une solution de rechange pour régler leur différend[157].

En bref, et en réalité, sur la scène, la menace de condamnation est beaucoup plus réelle que la condamnation elle-même. Si l'exercice statistique exécuté précédemment est repris en incluant les acquittements et les renversements des condamnations, ce sont près de 90 % des duels, soit 87 duels sur 97, qui n'entraînent aucune répression judiciaire. De surcroît, la récurrence des situations dans lesquelles le duelliste est gracié lorsqu'il est devenu évident que l'altercation n'a pas entraîné mort d'homme nous pousse à conclure que, sur la scène, le duel n'est pas un crime en soi. C'est en ce sens que les rares condamnations maintenues s'insèrent dans une situation où le combat s'est avéré fatal. Conséquemment, c'est bel et bien l'issue du combat qui est criminalisée, à savoir l'homicide ou la blessure, mais pas le combat lui-même.

6.3 Loi, justice et norme

L'état de la relation, sur la scène, entre le duel et la loi, de cette illégalité accompagnée d'une impunité généralisée, nous pousse à conclure le présent chapitre par un essai interprétatif, une sorte de réflexion nous permettant de poser les bases d'une explication en ce qui a trait à la représentation d'une relation en apparence paradoxale entre le combat singulier et la loi.

---

[157] Fletcher, Shakespeare, *The Two Noble Kinsmen*, (1613), (III, vi, 180).

La loi et la pratique n'évoluent pas au même rythme et ne répondent pas aux mêmes impératifs. La culture du duel révèle un écart particulièrement marqué entre les normes sociétales, c'est-à-dire le comportement attendu d'un individu, et les lois. Alors même que le discours officiel cherche à criminaliser avec un succès fort mitigé le duel, la société continue d'exiger un comportement violent et de célébrer l'agressivité de l'homme. Cet écart entre la norme et le discours officiel peut, à notre avis, s'expliquer en partie par la présence de codes de comportement multiples et souvent contradictoires dans la société moderne. Le discours populaire et le discours légal ne forment pas un tout cohérent. Montaigne soulignait, dans *Les Essais* parus pour la première fois en 1580, « qu'il y ayt doubles loix, celles de l'honneur, et celles de la justice, en plusieurs choses fort contraires »[158]. À l'image du commentateur français, Francis Bacon, qui lutta contre le duel, nota, dans sa *Charge Against Duels*, la présence de deux lois dans l'esprit des hommes d'honneur : « a kind of gown-law, and the law of reputation ». Il semblerait donc qu'en France et en Angleterre, ces deux lois « en plusieurs choses fort contraires » se menaient une lutte hégémonique. Victor Kiernan, dans son examen du duel européen, remarquait que : « In what he deemed questions of honour the gentleman stood outside any social contract binding on the common man »[159]. Le problème du duel nous offre quelques opportunités d'observer la divergence de ces « doubles loix », d'analyser l'écart entre la loi et la norme.

Les personnages ne considèrent pas nécessairement irréconciliables les lois contre le duel et leur droit de combattre. À vrai dire, il semblerait que certains, tels que Vitelli de *Love's Cure* (1612), reconnaissent le droit du monarque à légiférer

---

[158] Montaigne, *Les Essais*, I, 23, p. 117-118, cité dans Stéphan Geonget, « Montaigne et la question des "double lois" (I, 23) », *Bulletin de la Société des amis de Montaigne,* 53, (2011), p. 2. ; Nassiet, *La violence*, p. 149.

[159] Kieran, *The Duel in European History*, p. 153.

contre le duel tout en revendiquant le droit de venger la mort d'un proche par l'entremise de ce même duel. Les personnages réussissent souvent à rationaliser leur infraction à la loi en accordant une forme d'autonomie inaliénable à la loi du prince et à la loi de l'honneur. C'est en ce sens qu'en dépit du fait qu'Alvares ait reçu un pardon royal pour le meurtre de l'oncle de Vitelli, ce dernier se prépare tout de même à venger son parent défunt. Après s'être fait questionner au sujet des actions qu'il envisage, « What subject / Dares contradict his power? », Vitelli rétorque :

> « In this I dare,
> And will: and not call his prerogative
> In question, nor presume to limit it.
> I know he is the Master of his Lawes,
> And may forgive the forfeits made to them,
> But not the injury done to my honour;
> And since (forgetting my brave Uncles merits
> And many services, under Duke *D'Alva*)
> He suffers him to fall, wresting from Justice
> The powerfull sword, that would revenge his death,
> I'le fill with this *Astrea's* empty hand,
> And in my just wreake, make this arme the Kings.[160] »

Ainsi, Vitelli met à jour les deux niveaux du crime. Tout « crime » est une entrave à la loi, et, en ce sens, il lèse non pas un individu mais bien l'autorité royale, qui est en quelque sorte remise en question par la désobéissance d'un sujet. Concomitamment, le crime, de façon plus profonde, touche les gens, fait des victimes, heurte des sensibilités. En ce sens, Vitelli ne considère pas empiéter sur les prérogatives royales en préparant la vengeance contre le meurtrier de son oncle : si le roi peut pardonner l'offense faite à l'État par la désobéissance aux lois, il ne peut pas présumer annuler la conséquence humaine de l'homicide, d'où le besoin de vengeance.

---

[160] Beaumont, Fletcher, *Love's Cure*, (1612), (I, i, 107-117).

Comme nous l'avons précédemment démontré dans les chapitres sur l'honneur et sur la vengeance, le combat singulier continuait de recevoir l'approbation des dramaturges. L'homme moderne, de Lelio à Roderigo, est poussé par les attentes, par les normes de sa société, à défendre son honneur au péril de sa vie. Tout personnage, et notre examen de la figure du roturier, du serviteur et du matamore le démontre bien, qui ne répondait aux impératifs de l'honneur était la cible des moqueries des dramaturges et était présenté comme étant un homme inachevé.

De même, bien que l'autorité royale cherchait à solidifier son monopole de la justice, une grande partie des pièces examinées continuait de véhiculer une image positive, ou à tout le moins légitime, de la vengeance personnelle. Le processus de monopolisation, théoriquement achevé aux yeux de l'institution royale, ne se faisait qu'à un rythme beaucoup plus lent auprès de la population et il n'avait vraisemblablement pas encore reçu l'aval des hommes d'honneur et des dramaturges qui continuaient à s'accrocher à une conception plus personnelle de la justice.

Les *gentlemen,* bien que nous ayons démontré que les duellistes étaient conscients de l'illégalité de leurs actions, ne pouvaient faire autrement que d'obéir aux règles de l'honneur, cet impératif plus puissant que la loi et que la colère du monarque. Comme l'explique Chapman par l'entremise de son téméraire Bussy, le noble, cet homme d'honneur, est maître de lui-même lorsqu'il est lésé dans son honneur ou victime d'un crime impuni par la loi :

> « When I am wrong'd, and that Law failes to right me,
> Let me be King my selfe (as man was made)
> And doe a justice that exceeds the Law[...].[161] »

---

[161] Chapman, *Bussy d'Ambois*, (1604), (II, i, 97-99).

Ce constat de l'indépendance de l'homme d'honneur face à l'autorité en place pour des questions d'honneur ou de vengeance, tracé dans les chapitres précédents, transparaît comme une manifestation concrète des effets des doubles lois de Montaigne et de Bacon.

Le décalage entre loi et norme, voire entre le comportement légal et celui qui est prescrit par la société, est évident dans la multiplication, au sein des pièces, de plaidoyers en faveur de duellistes confrontés à des lois trop sévères. À l'image du cas français où l'Infante Isabelle, régente des Pays-Bas, intervient auprès du roi en 1626 afin d'obtenir clémence pour le jeune François de Montmorency-Bouteville, les personnages pétitionnent souvent les autorités judiciaires dans le but de faire acquitter les querelleurs. Outre la pièce de *Bussy d'Ambois* (1604) avec le plaidoyer maintes fois cité de Monsieur, plusieurs autres pièces présentent des situations fort similaires. La pièce de Shakespeare, *Timon of Athens* (1607), en est une manifestation particulièrement évocatrice. Le dramaturge consacre une scène entière au plaidoyer que fait Alcibiade auprès des sénateurs d'Athènes dans le but de disculper son ami. Saluant le sénat de façon courtoise « Honour, health and compassion to the senate », Alcibiades poursuit en affirmant :

> « I am a humble suitor to your virtues
> For pity is the virtue of the law,
> And none but tyrants use it cruelly.[162] »

Ces paroles laissent présager l'issue de l'échange. Le capitaine athénien enchaîne en mettant en évidence un décalage entre la loi et la justice rendu manifeste par la multiplication d'arguments s'attaquant à une loi trop rigide. Il s'oppose donc à une loi trop sévère qui ne sait reconnaître la différence entre un meurtre et un homicide justifié : « To kill, I grant, is sin's extreme gust, / But in defence, by mercy, 'tis most

---

[162] Shakespeare, *Timon of Athens*, (1607), (III, v, 5 et 7-9).

just.[163] » Effectivement, le sénat intransigeant conclut que « We are for the law; he dies. [...] he forfeits his own blood that spills another.[164] » L'injustice du jugement, pourtant conforme à la loi, est telle qu'elle pousse Alcibiades à se rebeller contre le sénat et à faire marche contre Athènes à la tête d'une armée.

Le décalage entre l'idéal masculin, le comportement socialement exigé d'un homme, et la loi, est encore plus manifeste dans une pièce qui clôture notre analyse, soit *The Goblins* (1638) de Suckling. Encore une fois, un personnage plaide pour la vie d'un duelliste, Orsabrin, puisque selon lui, le combat singulier n'est pas un crime, mais un acte noble et courageux. C'est en ce sens que Samorat intervient :

> « This man's as much above a common man,
> As man's above beast: and, if the law
> Destroys not man for killing a beast,
> It should not here for killing of a man.
> O, what mistake 'twould be!
> For here you sit to weed the cankers out,
> That would do hurt i'th'state, to punish vice;
> And under that you'd root out virtue too[165]. »

Ainsi, Samorat cherche à redéfinir le rôle du prince. Il n'est plus simplement question de faire respecter les lois qui, selon les jeunes hommes, sont irréconciliables avec la réalité, mais plutôt d'éliminer les éléments nuisibles de la société. En s'appuyant sur des lois trop rigides, le prince risque cependant de bannir la vaillance avec le vice : « you'd root out virtue too ». C'est ainsi qu'Orsabrin, le duelliste, par son caractère irréprochable, ne mérite non pas la corde du bourreau, mais l'admiration de ses semblables.

---

[163] Shakespeare, *Timon of Athens*, (1607), (III, iv, 54-55).

[164] Shakespeare, *Timon of Athens,* (1607), (III, iv, 85-87).

[165] Suckling, *The Goblins,*(1638), (V, v, 31-38).

Ce décalage, l'écart opposant la loi et la justice, qui apparaît dans presque toutes les pièces où un individu s'apprête à être condamné à mort, atteint son paroxysme dans la pièce de Davenant, *The Fair Favorite*, composée la même année que celle de Suckling. Dans cette pièce, la reine intervient d'un ton passionné auprès de son époux pour qu'il fasse preuve de miséricorde à l'égard du duelliste Oramont : « O mercy, mercy, Sir. Dare you derive/ Your attributes from Heaven yet mercy want.[166] » De façon plus intéressante cependant, le monarque lui-même reconnaît l'iniquité des lois en matière de duel. Pour citer des bribes de vers déjà présentées auparavant, le roi reconnaît la rigidité d'une loi désuète : « I confess, that old Coward / Law looks too severely on couragious youth.[167] » Ce choix de Davenant de présenter un monarque qui sait discerner l'injustice de ses lois est révélateur de cet écart, du moins dans l'esprit du dramaturge, entre les deux lois, celle de l'honneur et celle de l'État. Il sert à démontrer qu'en certains points, légalité n'est pas nécessairement synonyme de vaillance, vertu et honneur.

La pièce de Davenant permet de transporter la réflexion vers un aspect particulier de l'écart entre loi et pratique, soit la discordance entre le comportement exigé par l'État de sa noblesse en temps de guerre et celui qui lui est autorisé en temps de paix. Il est intéressant ici d'analyser les propos de Davenant en les contrastant avec ceux de Shakespeare, tels que présentés dans sa pièce *Timon of Athens* (1607).

Dans sa composition, Shakespeare, par l'entremise de la déconstruction que fait Alcibiades des arguments des sénateurs d'Athènes, révèle les inconsistances, voire l'hypocrisie, de la position de l'État à l'égard du duel. Il critique un État qui

---

[166] Davenant, *The Fari Favorite*, (1638), (IV, i, 456-457).

[167] Davenant, *The Fari Favorite*, (1638), (IV, i, 489-490).

cherche à imposer un comportement passif à l'homme au sein d'une société civile tout en exigeant de lui une capacité à exercer une violence sanguinaire dans le cadre des guerres au service du royaume. Répliquant au sénateur qui cherche à le persuader que « To revenge is no valour, but to bear », Alcibiades rétorque au constat du sénat en exposant adroitement l'inconsistance entre les attentes envers l'homme dans la sphère civile et dans la sphère militaire :

> « Why do fond men expose themselves to battle,
> And not endure all threats, sleep upon't,
> And let foes quietly cut their throats
> Without repugnancy?[168] »

Non seulement Alcibiades souligne-t-il l'inconsistance des demandes et des attentes des autorités, mais il souligne aussi les services que son compatriote a rendus à l'État, ce qui ne fait qu'accentuer le comportement violent exigé des militaires :

> « Why, I say, my lord, he's done fair service,
> And slain in fight many of your enemies.
> How dull of valour did he bear himself
> In the last conflict, and made plenteous wounds![169] »

Les sénateurs affirment, nous l'avons déjà évoqué, que le véritable honneur est de savoir porter le tort sans fléchir, qualité de celui qui n'est pas esclaves d'un sentiment aussi vil et abject que la vengeance. Or, Alcibiades, et Waggonner l'illustre bien, réfute longuement cette conception de l'honneur en illustrant le non-sens des arguments et, ultimement, l'écart entre le comportement exigé d'un soldat et celui qui lui est permis d'avoir en vertu de la conception sénatoriale de la loi[170].

---

[168] Shakespeare, *Timon of Athens,* (1607), (III, iv, 42-45).

[169] Shakespeare, *Timon of Athens,* (1607), (III, iv, 61-64).

[170] Waggoner, « *Timon of Athens* and the Jacobean Duel », p. 303-311.

En opposition au discours hypocrite des sénateurs de *Timon of Athens* (1607), dans la pièce *The Fair Favorite* (1638), le monarque reconnaît cet écart entre l'attitude exigée par un État guerrier et celui imposé par la société civile. En plus de reconnaître l'iniquité des lois, le monarque souligne l'hypocrisie de la loi et, plus généralement, du peuple :

> « The people, Madam, call for Justice,
> [...] Rude and ill manner'd
> Are they to expect the valiant should be
> Sacrificed not only by the foe abroad, to keep
> Them safe, but suffer public death at home
> [...] Yet, since such valour is proscrib'd by law,
> He needs must die.[171] »

Le dramaturge n'évoque pas uniquement les inconsistances d'un peuple qui exige des comportements opposés de sa noblesse, mais le fait même que la loi est dans une position dichotomiquement opposée à *valour* dans la société civile, alors que cette même qualité est exigée, voire célébrée, sur le champ de bataille.

De surcroît, le monarque reconnaît les conséquences néfastes que peut avoir un tel écart entre et le comportement imposé par la loi à ses *gentlemen* en temps de paix et celui exigé en temps de guerre. Au sein d'un discours préalablement cité, le monarque décrit la législation condamnant les duellistes comme de « old Coward Law » contribuant à l'efféminination du royaume. Le « body of a State, (effeminate / With lasting peace) » ne pouvant plus exercer ses habiletés martiales, son courage et sa vaillance, « will want the benefit » qu'une pratique telle que le duel peut apporter.

Le discours du roi se rapproche considérablement de ce que Muchembled remarque pour le contexte français. Le duel ressort de l'analyse de l'historien comme

---

[171] Davenant, *The Fair Favorite*, (1638), (IV, i, 484-489).

une épreuve formatrice qui inculque les qualités guerrières et martiales. Comme le souligne Muchembled, « Il fallait en effet une hardiesse exceptionnelle pour risquer sa vie sans autre protection que la fine lame d'une rapière.[172] » Le duel, par son caractère didactique en matière de courage et de hardiesse, joue un rôle clef dans la formation de la caste militaire : « le duel est une école d'élite guerrière [... qui] exerce une impitoyable sélection, ne laissant que les plus doués dans l'art de tuer, ce qui est de bon augure sur leur capacité à vaincre au combat.[173] » Ainsi, le discours du roi napolitain critique la législation contre le combat singulier, d'abord puisqu'elle n'est pas conforme à l'idéal masculin de l'époque, mais surtout puisqu'elle contribue à la dégénérescence de la culture guerrière d'un pays.

6.3.1 Violence et crime

Comment expliquer cette déconnexion entre ce qui est socialement accepté par la population anglaise et la loi? Une partie de la réponse se trouve dans le regard que portait la société anglaise sur la violence. Le comportement violent n'était pas encore véritablement criminalisé dans la société des XVI^{e} et XVII^{e} siècles : la violence, voire l'homicide, plutôt qu'être un comportement déviant, s'insérait encore largement dans la trame ordinaire de la vie quotidienne.

Il existe tout un pan de l'historiographie de l'Angleterre et du Continent de la violence qui considère l'acte de tuer, d'enlever la vie, comme éminemment répréhensible. Le juriste de Bruges, Joost Damhoudere, commentait en 1555 que l' « homicide est le deuxième crime qui naquit sur la terre, après la prévarication et la

---

[172] Muchembled, *Histoire de la violence*, p. 276.

[173] Muchembled, *Histoire de la violence*, p. 273.

désobéissance d'Adam et Ève, qui fut la première prévarication et crime.[174] » Sur le Continent, l'homicide était ainsi un « crime atroce et abominable » [175]. En ce qui a trait à l'Angleterre, Gaskill stipule que l'homicide était un crime détesté de tous[176]. Dans la même veine d'idées, Sharpe nous démontre qu'à la plupart des époques, l' « homicide était considéré comme l'un des plus sérieux, voire le plus sérieux, des crimes.[177] »

Si l'homicide était un crime sérieux, un autre courant historiographique insère plutôt l'homicide dans la culture contemporaine, insistant sur le fait que la violence revêtait une certaine normalité. Pour certains, la violence faisait partie intégrante de la société de l'époque. Ploux, en s'appuyant sur Farge et Muchembled, relate que la violence au Moyen Âge et à l'ère moderne s'inscrivait dans la « sociabilité ordinaire, celle du travail comme celle du loisir. » Il qualifie ainsi la violence d' « extension brutale de la sociabilité habituelle » et, en s'appuyant sur les propos de l'historienne française, la considère comme normale et essentielle dans le quotidien parisien. Ploux conclut que : « Les mœurs étaient rudes, les disputes fréquentes, la violence omniprésente, aussi bien à l'intérieur de la maisonnée qu'au sein du hameau ou de la paroisse.[178] » Ainsi, pour cet historien, « l'acte violent, le meurtre, ne constituait pas nécessairement, aux yeux des hommes du XVI^{e}, du XVII^{e} ou même du XIX^{e} siècle, des transgressions. »

---

[174] Joost Damhoudere, cité dans Xavier Rousseaux, Rousseaux, « La répression de l'homicide », p. 135-136.

[175] Rousseaux, « La répression de l'homicide », p. 135-136.

[176] Malcolm Gaskill, « Reporting Murder: Fiction in the Archives in Early Modern England », *Social History,* 23, 01, (1998), p. 3.

[177] Sharpe, « Histoire de la violence », p. 233.

[178] François Ploux, « L'homicide en France (XVI^{e} -XIX^{e} siècles) », dans Mucchielli, Spierenburg (éd.), *Histoire de l'homicide en Europe*, p. 87-89. Voir aussi Muchembled, « Anthropologie de la violence dans la France moderne (XV^{e}-XVIII^{e} siècles) », *Revue de synthèse,* 04, 01, (1987), p. 37-46.

C'est en ce sens que Muchembled se permet de parler, pour la fin du Moyen Âge et le début de l'ère moderne, d'une « violence qui n'est pas alors nettement criminalisée.[179]» Comme l'historien l'affirmait en 1987, la violence et la criminalité « se pénètrent partiellement, mais elles ne se recouvrent pas »[180]. Par sa fréquence, la violence avait un caractère anodin. Les blessures, fatales ou non, ne revêtaient pas de traits particulièrement criminels et n'entraînaient pas nécessairement de répercussions sociales et légales négatives pour celui qui les avait infligées. De même, l'historien de la violence considère que la fréquence de l'homicide faisait en sorte qu'il se trouvait « fortement banalisé dans toute la société du temps.[181] » Bronislaw Geremek, dans son article sur la marginalité et la criminalité, défend une position similaire dans la mesure où il observe que la violence connaissait une certaine banalisation. Celle-ci, comme l'explicite l'historien, au même titre que la vengeance, « ne provoque pas nécessairement le blâme social ou l'infamie.[182] »

---

[179] Robert Muchembled, *La violence au village (XV^e^-XVII^e^ siècle). Comportements populaires et mentalités en Artois*, Turnhout, Brepols, 1989, p. 21.

[180] Muchembled, « Anthropologie de la violence », p. 38.

[181] Muchembled, *La violence au village*, p. 77, 22. Voir aussi Robert Muchembled, *Société et mentalité dans la France Moderne XVI^e^-XVIII^e^ siècle*, Paris, Armand Collin, 1990, p. 131 où il commente que : « Chaque société a sa façon particulière de définir la gravité des actes criminels. L'Ancien Régime n'accorde qu'une importance secondaire aux plus fréquents : les atteintes aux personnes. Coups et blessures sont trop communs pour mériter des poursuites systématiques et des peines très graves. L'homicide lui-même est relativement banal tant il est fréquent. La loi le punit de mort, mais il est assez aisé aux coupables de s'exiler ou encore de demander au souverain une grâce, en invoquant des circonstances que nous nommerions atténuantes. »

[182] Bronislaw Geremek, « Criminalité, vagabondage, paupérisme : la marginalité à l'aube des temps modernes », *Revue d'histoire moderne et contemporaine,* 21, 03, 1974, p. 340.

La majorité des historiens mentionnés jusqu'à présent concentraient principalement leurs études sur la France ou, d'une façon plus générale, sur l'Europe continentale. Ceci ne veut pas pour autant dire que les propos qu'ils avancent ne s'appliquent pas pour le royaume insulaire anglais. En ce pays, comme ailleurs, la violence était considérée comme partie intégrante de la masculinité moderne, une manifestation physique par l'entremise de laquelle l'homme était censé démontrer ses capacités et son indépendance. Ainsi, le recours à la violence était dicté par les normes comportementales de l'époque, et il était commun qu'un accusé de meurtre témoigne de l'absence de malice lors de l'affrontement violent[183]. Shoemaker fait aussi mention d'une violence socialement acceptée dans certaines circonstances, telles que le droit du chef de famille de corriger sa femme, ses enfants et ses domestiques. Il semblerait donc, du moins à partir des propos de Shoemaker, que les Anglais n'étaient pas moins violents que leurs voisins du sud, et que l'omniprésence d'une telle violence aurait une conséquence similaire à celle décrite par Geremek et Muchembled, c'est-à-dire, la « banalisation » de l'acte meurtrier. Une telle conclusion est d'autant plus plausible lorsque l'on sait qu'à la fin du Moyen Âge, seulement 8,2 % des accusés d'homicide étaient reconnus coupables, ce qui laisse entrevoir un certain laxisme des autorités et des plaignants à l'égard de la condamnation des meurtriers[184].

Crime d'une gravité indéniable, par la conséquence de l'acte, l'homicide n'est pas pour autant d'une « gravité absolue »[185]. Nous devons parler des homicides au pluriel plutôt qu'au singulier, puisque la gravité (ou la banalité) de l'acte dépend des

---

[183] Robert Shoemaker, *The London Mob. Violence and Disorder in Eighteenth Century England.* Londres, Hambledon Continum, 2004, p. 154.

[184] Rousseaux, « La répression de l'homicide », p. 135-136.

[185] Le terme est employé par Nassiet dans son analyse de l'infanticide. Nassiet, *La violence*, p. 163.

circonstances entourant l'action de tuer[186]. Comme nous l'avons montré dans les chapitres sur l'honneur et sur la vengeance, le duel répondait souvent à un impératif social ; il s'inscrivait dans le comportement socialement demandé, voire exigé, d'un *gentleman.* À la lumière de cette historiographie qui présente la violence et même l'homicide comme une « extension brutale de la sociabilité ordinaire », il est plus aisé de comprendre l'écart entre la loi et la norme que nous avons remarqué dans le théâtre. Ce sont les circonstances qui font le criminel et pas nécessairement l'acte lui-même. Si les homicides à l'italienne, ces assassinats en trahison, étaient dignes de l'opprobre public et méritaient les conséquences les plus sévères, très peu de contemporains auraient qualifié de répréhensible un comportement aussi noble que celui qui mène les hommes sur le pré. Donc, en dépit de lois cherchant à limiter le recours à la violence et cherchant à asseoir le monopole royal sur le droit de rendre justice, le comportement violent continuait de revêtir une certaine normalité aux yeux de la population.

6.3.2 Le duel et la juste cause

L'écart observé entre norme et loi peut être transposé à une autre paire de concepts, soit ceux de justice et de légalité. Les concepts de loi et de justice, bien qu'ils réfèrent à des concepts analogues, ne sont pas nécessairement synonymiques. Il faut comprendre que ce n'est pas parce qu'un acte est illégal qu'il est nécessairement injuste. De même, ce n'est pas parce qu'une loi existe qu'elle est nécessairement

---

[186] C'est dans ce contexte que des juristes, tels que André Tiraqueau, revendiquaient notamment une certaine équité entre le crime et le châtiment. Ce dernier réclamait, entre autres, dans *De peonis temperandis* (1559), « la mitigation, c'est-à-dire l'adoucissement des peines et la proportionnalisation avec les infractions. » Ainsi, l'homicide accidentel ou involontaire était beaucoup moins grave que l'assassinat prémédité, et il se devait d'être puni moins agressivement. Voir : Yves Jeanclos, « De 1810-2012 : le code de 1810 en mouvement », dans *Le Bicentenaire du Code pénal : Les colloques du Sénat*, 25 novembre 2010.

juste. Les deux concepts répondent à des impératifs différents. La justice appartient à la préoccupation morale, centrée sur des notions plus ou moins manichéennes de bien et de mal. La loi, quant à elle, vise le maintien de l'ordre et de la paix. Elle assure le vivre ensemble, d'où peut-être l'obsession anglaise avec les crimes contre la propriété. Ainsi, sur la scène, à défaut d'être avalisé par le système judiciaire, le duel continue d'être profondément ancré dans la notion de justice. De l'affrontement ordalique au combat extrajudiciaire et illégal, le duel continue de posséder, du moins sur les planches, un caractère fortement imprégné de justice.

Afin de comprendre la relation en apparence paradoxale qu'entretient le duel avec la loi et la justice, il nous faut réexaminer la fonction du duel dans la société de Shakespeare et de ses contemporains. Preuve d'honneur, acte vindicatoire, instrument de vengeance, le duel dans son essence est une épreuve. En ce sens, le duel dramatique se conforme à la définition qu'en fait Segar dans son traité, *The Book of Honour and Arms*, où le combat est défini comme un « trial of truth »[187]. Dès lors, le caractère ordalique du duel subsiste. En appréhendant le duel comme une preuve de vérité, nous pouvons ainsi comprendre sa signification pour les dramaturges. Le duel émerge comme une quête de vérité, il est l'épreuve qui permet de décider d'une question où le « vrai » et le « juste » sont incertains. Dans des affaires d'honneur, il sert à prouver, ou récuser, la vérité d'une offense, d'une injure et autre. Dans des cas de justice, c'est-à-dire dans le cas des combats judiciaires, il sert à témoigner de la véracité d'un témoignage. Dans des cas de vengeance, il prouve le crime et souvent le châtie. Non seulement le duel dramatique est-il « a trial of truth », mais il devient, sur les planches, un moyen, sinon infaillible, à tout le moins efficace, de trancher des différends. L'aspect de preuve ou d'épreuve de vérité du duel, ce rôle de « trial of

---

[187] William Segar (attribué), *The Booke of Honor and Armes*, Londres, Richard Jones/Thomas Orwin, (1590), [en ligne], http://eebo.chadwyck.com, p. 1.

truth » que joue le combat singulier chez Segar, semble être central dans la conception que se font les dramaturges du duel.

Dans l'ensemble du corpus étudié, il n'y a qu'une seule querelle où la distinction entre « bien » et « mal » est évidente, et où la vérité, la cause juste ou encore la personne offensée ne ressort pas victorieuse de l'altercation. La pièce de Massinger, *The Unnatural Combat* (1624), est l'exception qui confirme la règle. Rappelons brièvement que le duel oppose un jeune homme, Malefort Jr, qui cherche à assurer que justice soit rendue pour le meurtre de sa mère, au meurtrier, qui n'est nul autre que son père, Malefort Sr. Le père, ce personnage véritablement mauvais, un meurtrier animé de sentiments incestueux, ressort vainqueur de ce duel à caractère judiciaire qui a comme objectif de le tenir responsable de ses actions.

Cela dit, si Massinger démontre que le duel est loin d'être une source infaillible de justice et que le dessein divin manie le glaive selon un agenda qui n'est connu que de Dieu, la majorité des pièces mettant un duel en scène s'achèvent sur la victoire de la personne dans le droit[188]. Dans le contexte des duels judiciaires, combats sanctionnés par les autorités, l'adéquation entre la loi et la justice demeure intacte. Les duels judiciaires conservent leur caractère ordalique en dépit d'une certaine évacuation de Dieu de l'équation. N'est-ce pas dans un champ clos que Peter prouve la trahison de son maître dans *Henri VI Pt II* (1590) ; qu'Edgar met en évidence la culpabilité de son traître frère ; que la tentative de meurtre est prouvée dans *The Devil's Law-Case* (1619) ou encore que, dans les pièces *Orlando Furioso* (1591) et *The Dumb Knight* (1607), le duel innocente deux demoiselles faussement

---

[188] Rappelons les vers emblématiques précédemment cités de Massinger, *The Unnatural Combat*, (1624) :

> There cannot be a want of power above
> To punish murther and, and unlawfull love (V, ii, 340-343).

accusées d'adultère? Bien qu'il ne soit point infaillible, le duel judiciaire ressort néanmoins comme un moyen d'obtenir la vérité.

Nous l'avons déjà souligné, le duel vindicatoire, celui de vengeance, s'insère dans un discours justicier. La notion d'équilibre et de rétribution, centrale à la notion moderne de vengeance, est fort compatible avec la schématisation du duel comme un « trial of truth ». Dans un tel contexte, la vindicte qu'exerce Clermont au nom de Bussy ou encore la rétribution de Charalois contre l'homme qui a souillé les liens sacrés du mariage sont présentées comme des actes de justice, à défaut d'être des gestes empreints de légalité. En dépit de l'illégalité du duel, le combat continue d'exercer tacitement une fonction judiciaire, en voyant les victimes vengées et les coupables démasqués à tout coup. En ce qui a trait au duel qui s'inscrit dans un contexte de vengeance, la primauté de la juste cause est claire : Charalois et Altamont vainquent leur cocufieurs ; Bussy ressort vainqueur d'un combat contre ses insulteurs et Clermont tue l'assassin de son frère. La juste cause et la vérité sont victorieuses dans la majorité des cas.

Sur la scène, l'illégalité du combat et son caractère justicier ne semblent guère être des positions antithétiques et irréconciliables. Chez les dramaturges, il est clair que le décalage entre la loi et la justice faisait en sorte que le duel pouvait être à la fois illégal et exercer une forme de justice. Le triomphe de la juste cause dans un duel n'est pas le propre des scènes de vengeance. Ceci s'explique par la survivance de l'aspect ordalique du duel qui mène les auteurs à présenter le combat comme un « trial of truth ». Conformément à la notion de *judicium dei*, l'issue d'un affrontement est dictée par la justesse de la cause et non par des caractéristiques physiques, matérielles ou psychologiques. Cette perception du combat est clairement mise en évidence par le trio de dramaturges Field, Fletcher et Massinger dans *The Honest Man's Fortune* (1613). Selon le duc d'Orléans, ce noble Français :

« tis not

> The ground, weapon, or second that can make
> Odds in those fatal trials: but the cause.[189] »

Une conception du combat que son opposant l'Earl d'Amiens reconnaît pleinement : « Most true »[190].

Une analyse de l'issue des combats présentés sur la scène suffit pour conclure que l'ensemble des dramaturges étudiés soutenaient tacitement, de façon consciente ou inconsciente, cette conception du duel où la « cause » détermine la conclusion d'un combat et où le duel, en tant qu'épreuve, permet l'atteinte de la vérité. Nombre de pièces présentent des victoires très peu envisageables, si ce n'est que par la primauté de la « juste cause ». En mettant en scène des duels où la « juste cause » est victorieuse en dépit d'obstacles en apparence insurmontables, les dramaturges juxtaposent l'analogie biblique de David et Goliath à leurs combats dramatiques.

Dans l'emblématique pièce *A Fair Quarrel* (1616), ainsi que dans la traduction de Rutter du *Cid,* la juste cause permet à la jeunesse et au courage de vaincre la maturité et la force. Dans ces deux pièces, une victoire de la part des protagonistes était loin d'être assurée. Le déséquilibre des forces entre le colonel et Captain Ager fait en sorte que la mère de ce dernier sacrifie son honneur et sa réputation, avouant à une infidélité non consommée, afin que son fils n'ait pas à croiser le fer contre le colonel : « 'Las, I shall lose him![191] » Contre toute attente, Captain Ager, se battant pour deux « *faire quarrell[s]* », soit pour défendre la chasteté

---

[189] Field, Fletcher, Massinger, *The Honest Man's Fortune*, (1613), (IV, i, 323-325).

[190] Field, Fletcher, Massinger, *The Honest Man's Fortune*, (1613), (IV, i, 326).

[191] Middleton, Rowely, *A Fair Quarrel*, (1616), (II, i, 149). Voir aussi (III, ii, 15-35). Dès qu'elle apprend la nouvelle du combat, Lady Ager s'imagine le pire et craint la mort de son fils.

de sa mère et pour réfuter l'accusation de couardise qui pèse contre lui, ressort victorieux du combat : « By the justice / I owe to honour, I came off untouched.[192] »

Chez Rutter et Corneille, l'issue du combat est tout aussi hasardeuse pour le jeune Roderigo, si ce n'est que la justesse de sa cause guide son bras. Cherchant à venger le soufflet infligé à son père par le comte, l'amant de Cimena défie ce dernier. Or le déséquilibre des forces est tel que le comte refuse initialement l'affrontement :

> « I grieve
> To see thy rashnesse: doe not seek thy death,
> Prethee excuse my valour from a combat
> So farre unequall.[193] »

En dépit de cette inégalité explicite entre les deux antagonistes, le jeune homme qui « did'st never / Bear arms » remporte la victoire. La justesse de la cause mène son champion à une victoire impossible et pousse le roi à admettre que justice est rendue :

> « The affront he did, deserv'd the punishment,
> Which though it were most just, yet can't I lose
> Without regret, a servant of his merit.[194] »

Le duel, à la lumière des commentaires du monarque et de l'issue autrement inexplicable du combat, continue de jouer le double rôle de procès et de châtiment, faisant éclater la vérité au grand jour et punissant le malfaiteur.

---

[192] Middleton, Rowley, *A Fair Quarrel*, (1616), (IV, iii, 27-28). « Faire Quarrell » est le titre qui apparaît sur le *front piece* de la édition de 1617 et de 1622. Thomas Middleton, William Rowely, *A faire quarrell As it was acted before the King and diuers times publikely by the Prince his Highness Seruants*, Londres, George Eld, (1617) et Thomas Middleton, William Rowely, *A faire quarrell VVith new additions of M. Chaughs and Trimtrams roaring, and the bauds song. As it was acted before the King, by the Prince his Highnesse Seruants.*, Londres, Augustine Mathewes, (1622), [en ligne], http://www.eebo. chadwyck.com.

[193] Rutter, *The Cid*, (II, ii, 40-43).

[194] Rutter, *The Cid*, (II, iv, 87-90).

La juste cause intervient aussi pour assurer la victoire dans des situations inverses. Si, dans les pièces de Rutter et de Middleton, la justesse de la querelle assure la victoire à la jeunesse immature, dans la pièce d'Anthony Munday, *The Downfall of Robert Earl of Huntington* (1598), elle revigore un vieillard et le mène à la victoire contre un homme qui est son benjamin de plusieurs décennies. Dans cette pièce, l'âge et la droiture de « old Fitzwater » ont l'avantage sur la luxure et la jeunesse de Prince John, dans un combat défendant l'honneur familial et la vertu de Marian/Mathilda[195].

Faisant fi des habiletés physiques des duellistes, la juste cause intervient aussi occasionnellement dans des combats où l'inégalité des antagonistes dépasse la question de l'âge. C'est en ce sens que, en dépit des faiblesses de son sexe, l'héroïne de *The Roaring Girl* (1611), Moll, armée de sa chasteté, a l'avantage sur un individu, Laxton, qui remettait en question son honnêteté, la méprenant pour une fille de joie.

Grande niveleuse, la juste cause est aussi décisive dans des combats où il n'y a rien pour départager les pugilistes. Pensons simplement à la pièce *A Knack to Know an Honest Man* (1594) dans laquelle il n'y a rien qui distingue les duellistes — ni l'âge ni l'expérience martiale — outre le fait que Sempronio a cherché à cocufier Lelio. Encore une fois, c'est le combattant qui défend la juste cause qui ressort vainqueur de l'affrontement. Il est clair, à la lumière de ces exemples, que le duel mène à une forme de justice qui est rendue en dépit de l'illégalité du combat.

L'écart entre la justice et la loi est particulièrement présent dans cette pièce où Lelio, défendant la juste cause, est poursuivi pour son crime. Ainsi, Brisheo, le père de son épouse, vient en aide au fugitif méprisant la proclamation ducale qui promet :

---

[195] Munday, *The Downfall of Robert Earl of Huntington*, (1598), (III, i, 210, 234).

> « Further, least private friends should succor him,
> We do enact that whatsoever man,
> Shall dare conceale of hide the murtherer,
> Shall be banisht, and his good confiscat.[196] »

La volonté de Brisheo de risquer ses biens et l'exil pour prêter secours à son gendre révèle tout l'écart qu'il y a entre les notions de loi et de justice entourant le duel. C'est dans cet esprit que nombre de dramaturges présentent les lois trop sévères à l'égard du duel comme étant déconnectées de la réalité.

Fortement liée à la notion de justice est celle de culpabilité qui, pour les contemporains, se manifeste sous la forme d'hésitations et de faux pas chez le duelliste. Dans la pièce *The Just Italian* (1629) de Davenant, le spectateur est confronté à l'idée que le péché pèse sur la conscience, ce qui mène le duelliste à faire des erreurs et conséquemment à perdre l'affrontement : « Thy guilt betrays thy hand unto mistakes, / And thus my injur'd spirits greet thy life. [197]»

Cette idée que la personne coupable ou défendant une cause injuste sera vaincue au combat se rapproche considérablement de la conception médiévale du duel judiciaire anglais, tel que présenté dans les chroniques de Jocelin de Brackelond du monastère de Bury St-Edmond à la fin du XII[e] siècle. Dans son journal, Brackelond raconte le « trial by combat » opposant Robert de Montfort à Henry d'Essex dans un procès pour trahison. Dans ce cas, comme dans le duel de *The Just Italian* (1629), la conscience du coupable le mène à la défaite.

> « Therefore, Henry, on sight of these apparitions, became anxious and fear-stricken, and remembered that old crime brings new shame. Becoming wholly desperate, and changing reason into violence, he assumed the part of one who

---

[196] Anonyme, *A Knack to Know an Honest Man*, (1594), (I, iii, 213-216).

[197] Davenant, *The Just Italian*, (1629), (IV, i, 384-385).

> attacked, not one who was on the defensive; who, while he struck fiercely, was more fiercely struck; and while he manfully fought, was more manfully attacked in his turn. In short, he fell vanquished.[198] »

Même si l'intervention divine est évacuée du duel judiciaire, il n'en demeure pas moins que le combat continue d'être perçu comme un moyen de faire ressortir la vérité. Confronté à sa culpabilité ou encore à son mensonge, l'homme perd le contrôle de ses moyens. Sous le poids de sa culpabilité et devant la droiture de son opposant, sa main fléchit.

Cette même relation entre le duel et la culpabilité est aussi présente dans la pièce de Middleton, *The Witch* (1616), ou Arbezane est défié par Antonio pour avoir souillé l'honneur de sa sœur. Le jeune Antonio voit, dans le refus de combattre du *courtier*, une preuve de sa culpabilité :

> « This slave had so much daring courage in him
> To act sin, would shame whole generations;
> But hath not so much honest strength about him
> To draw a sword, in a way of satisfaction.
> This shows great guilt, that thou dar'st not fight.[199] »

Ce n'est donc pas uniquement la défaite au combat qui est considérée comme une preuve de culpabilité, mais le refus même de combattre. Un tel refus, dans cette culture où le duel était perçu comme une preuve de vérité, représentait une acceptation, sinon de fait, du moins implicite, de l'accusation ou de l'insulte portée contre un individu. Selon Antonio, Arbezane avoue sa culpabilité par son inaction.

---

[198] Jocelin de Brakelond, *The Chronicle of Jocelin of Brakelond: A Picture of Monastic Life in the Days of Abbot Samson*, Ernest Clarke (éd.), Londres, Alexander Moring, The De La More Press, 1903, p. 104-105.

[199] Middleton, *The Witch*, (1616), (V, i, 17-22).

L'histoire du duel, en dépit des mutations matérielles, techniques et légales qui marquent une transformation importante du rôle et de la place du duel dans la société, est traversée d'une profonde continuité qui fait abstraction de ces changements, à tout le moins dans la représentation qu'en font les dramaturges. Sous-estimé par de nombreux historiens, le duel conserve, sur les planches, un caractère ordalique : une épreuve de vérité par l'entremise de laquelle est déterminée la justesse des causes et la légitimité des querelles. Comme l'observe Billacois pour le cas français, le duel ne se dissocie jamais complètement de la notion de justice : « Quand le duel est perçu comme un phénomène simplement humain, il reste toujours attaché à la notion de justice. Et on décrit son déroulement avec les mots du prétoire et en analogie avec la procédure des tribunaux.[200] » Ce constat est le même que celui tiré lors de l'analyse de la terminologie employée pour signifier *duel*[201]. Les dramaturges ont davantage tendance à employer des mots propres aux procédures judiciaires, tels que *trial*, que ceux possédant une connotation criminelle, tels que *murder*. En dépit de son illégalité, même vidé de son caractère formel et d'une intervention divine, le combat singulier continue d'être ce « trial of truth » : il continue d'exercer une fonction justicière pour l'ensemble de la période étudiée.

Avec un peu de témérité, nous posons l'hypothèse que cette conception du duel comme épreuve de vérité s'insère dans une conception proprement anglaise du système judiciaire, soit celle du processus adversatif. Contrairement au système inquisitoire français où le magistrat était chargé d'enquêter et de poursuivre les criminels, la justice anglaise n'avait pas comme vocation la recherche du « vrai ». Son rôle était plutôt de départager les témoignages et de peser la preuve. Selon Langbein, le procès adversatif, dans lequel accusé et accusateur s'affrontaient, avait comme

---

[200] Billacois, *Le duel dans la société française,* p. 353.

[201] Voir Chapitre II.

objectif, par l'entremise d'un jeu d'opposition, de faire ressortir la vérité[202]. La lutte que se menaient accusé et accusateur dans les cours du royaume insulaire avait comme objectif de permettre au magistrat de départager le faux du vrai, le mensonger du véridique. Le duel, à titre d'épreuve permettant de faire ressortir la vérité, faisait ainsi appel à l'une des *« bulwark »* de la justice anglaise, n'étant qu'une manifestation extrajudiciaire d'un système plus large centré sur le conflit et l'altercation.

6.4 Conclusion

La littérature dramatique présente de multiples discours critiquant la pratique du duel, un combat immoral qui mène à la perte de la fleur de la noblesse, mais ultimement, lorsque vient le temps de passer aux actes, de mater la coutume meurtrière par l'entremise de gestes concrets, les rois deviennent timides et pardonnent régulièrement. À ce titre, les monarques présentés sur les planches ne peuvent qu'être perçus comme un reflet de la monarchie anglaise. À l'image de Jacques I^{er} qui, rappelons-le, « spoke vehemently against duelling, but in practice he enforced that policy inconsistently », les monarques dramatiques aboient fort, mais ne mordent que très rarement[203].

Il semble difficile, voire impossible, pour les dramaturges de condamner la pratique du duel de façon absolue et encore moins d'exécuter un duelliste sur la scène publique. Est-ce que ce phénomène s'explique par le fait que les dramaturges connaissaient les sentiments pro-duels de leur auditoire et le risque d'aliénation

---

[202] Langbein, *The Origins,* p. 338.

[203] Manning, *Swordsmen*, p. 222.

qu'une prise de position trop radicale comprenait? Même si nous ne proposons point de répondre à cette question, elle mérite tout de même d'être posée. Il n'est pas banal que les seules condamnations à mort non révoquées proviennent d'une législature sénatoriale corrompue et d'un envahisseur tyrannique. Le duel, cet instrument de justice employé à l'extérieur du cadre contraignant des cours, est illégal mais guère poursuivi; condamnable, mais point condamné. Il s'agit d'une pratique qui se voit criminalisée tout en étant socialement justifiée et acceptée, voire occasionnellement imposée.

Est-ce que les juges, les *Justices of the Peace*, s'inspiraient de ce qu'ils voyaient sur la scène pour gouverner leur cours? Ces individus dont le langage, selon Thomas Prescot, n'était « oft times, but a few shreds and scraps dropt from some Stage-Poet, at the Globe or Cockpit, which they have carefully bookt up, to serve them for such occasion.[204] » Ces représentants de la loi et de l'ordre tâtaient-ils le pouls de leurs citoyens en matière de châtiment des duellistes en observant leur réaction aux évènements présentés sur les planches ? La question demeure ouverte. Quoi qu'il en soit, en dépit de discours à fortes résonnances anti-duels, les autorités royales, temporelles et théâtrales faisaient souvent preuve de laxisme et de tolérance, pour ne pas dire d'acceptation, à l'égard de la figure du duelliste.

---

[204] Thomas Prescot, *The Zealous Magistrate*, Londres, (1642,) cité dans Tiffany Stern, « Watching as Reading: The Audience and Written Text in Shakespeare's Playhouse », dans Laurie Maguire (éd.), *How to Do Things with Shakespeare: New Approaches, New Essays*, Oxford, Blackwell, 2008, p. 142.

CONCLUSION

La prémisse de départ de cette thèse était que les textes dramatiques, les pièces de théâtre, ouvrent une fenêtre par l'entremise de laquelle l'historien peut entrevoir des bribes de l'univers mental, culturel et social des dramaturges et des spectateurs. Par la mise en scène d'actions contextualisées dans des relations sociales, dans un univers psychologique et dans un monde aux valeurs et aux préoccupations miroitant en partie celles de la société qui le produit, le théâtre offre une multitude de tableaux dépeignant la façon dont les contemporains appréhendaient le monde qui les entourait. Nous avons donc cherché à cerner la conception qu'entretenaient les dramaturges du duel, une pratique qui jusqu'alors avait largement été étudiée par l'entremise de textes de loi, de manuels de courtoisie et de traités d'escrime. En partant des textes dramatiques, nous avons examiné le duel tel qu'il était perçu par les dramaturges et présenté à la population londonienne dans son ensemble, plutôt que par l'entremise de la construction largement élitiste de ce que le duel devrait, ou dans le cas des lois, ne devrait pas être.

À l'image de la pièce de théâtre. La thèse s'ouvre avec la présentation du contexte et des personnages. L'analyse de sources documentaires, à savoir d'une littérature dramatique, éminemment riches a conduit à une série de conclusions portant sur divers concepts et thématiques tels que l'honneur, la vengeance, l'amour et la loi. Dans un premier temps, reposant sur une méthodologie quantitative et sérielle, l'analyse a permis de tracer les grands traits du duel tel que perçu par les dramaturges. L'analyse lexicale de la littérature a soulevé une forte réticence de la part des auteurs à employer le terme *duel* afin d'évoquer le combat singulier. La prévalence de termes subtitutifs tels que *fight* et *combat* ou complémentaires et

adjectivaux, tels que *private* et *single*, dénote certaines particularités de la coutume en Angleterre, soit l'absence de second et le caractère privé de l'affrontement. Ces caractéristiques contrastent profondément avec celles du duel au sein de la patrie française, où le second est couramment employé dans les affrontements, et où le duel, à l'image du combat de Bouteville sur la Place Royale, était une affaire publique.

De surcroît, l'approche quantitative nous a permis de cerner le squelette du duelliste archétypique anglais. Davantage jeune que vieux, noble que roturier, et masculin que féminin, le duelliste se battait, d'abord et surtout, pour des mobiles liés à l'honneur. Munis d'une arme blanche, les antagonistes se défiaient principalement *ore tenu*. L'image du jeune homme de sang bleu défendant son honneur ou celle d'un proche est la plus récurrente dans l'imaginaire dramatique.

La prochaine scène de cette pièce qu'est notre thèse a exploré la relation de l'honneur et du duel. Abordant les sources par l'entremise d'une analyse textuelle, ce chapitre a permis d'observer la place centrale qu'occupait l'honneur dans la société moderne et l'importance de celui-ci aux yeux de l'homme du XVI^{e} et du XVII^{e} siècle. Célébré fut l'individu qui, au péril de sa vie, était prêt à défendre son honneur à la pointe de sa lame. Ridiculisés furent le roturier, le serviteur et le soldat qui esquivaient les affrontements, préférant vivre dans le déshonneur que de mourir honorablement. Preuve d'honneur, le combat singulier permettait de tester la « mettle » d'un *gentleman*.

À contre-courant historiographique, nous inspirant des recherches de Carroll sur la violence vindicatoire, le chapitre sur la vengeance a remis en question la substitution de la faide par le duel. Loin de supplanter la guerre privée, le duel dramatique s'insérait au contraire dans des relations d'antagonisme entre clans et familles. De surcroît, le duel, en dépit des prétentions royales d'un monopole de la justice, continuait d'être perçu comme le moyen le plus honorable d'assouvir sa vengeance. Condamnable, mais point condamné par la littérature dramatique, le

combat singulier était préférable à la vengeance à l'italienne qui faisait couler à flots le sang dans les *novellas* de Boccacio et de Bandello.

La scène suivante, celle de l'amour, revêtait de multiples dangers et guet-apens pour le duelliste. La passion qui accompagnait l'amour, et l'irrationalité qui en découlait, menaçait la hiérarchie de valeurs qui plaçait l'honneur au-dessus de tout. Preuve d'amour, le duel était aussi une manifestation de la perte de contrôle de l'homme séduit. Plus ambigu et nettement moins acceptable, le duel pour cause d'amour était, aux yeux des dramaturges, le moins légitime.

Dans l'acte final, celui qui clôture la thèse, la relation entre loi et justice fut examinée. En dépit d'un discours officiel contre la « bewitching » pratique du combat singulier de la part de l'autorité monarchique, la justice anglaise s'est avérée largement incapable de se munir d'une législation permettant de combattre efficacement le duel[1]. À l'image de l'autorité temporelle, les figures d'autorité au sein des œuvres dramatiques tenaient un double discours : elles condamnaient officiellement la pratique, mais concomitamment, faisaient preuve d'un laxisme généralisé à l'endroit des violateurs. Non seulement les duellistes jouissaient d'une relative impunité, mais les notions de justice et de « trial of truth » demeuraient intrinsèquement liées au combat singulier qui, en dépit de sa marginalisation de la procédure judiciaire, conservait un caractère profondément ordalique[2].

Il serait abusif, voire simpliste, de prétendre ici pouvoir affirmer que les dramaturges étaient unanimement favorables au combat singulier ou, inversement,

---

[1] Jacques I^er^, *A Proclamation Prohibiting the Publishing of any Reports or Writings of Duels*, Londres, Robert Parker, (1613), en ligne], http://eebo.chadwyck.com, p. 1.

[2] William Segar (attribué), *The Booke of Honor and Armes*, Londres, Richard Jones/Thomas Orwin, (1590), [en ligne], http://eebo.chadwyck.com, p. 1.

que l'image du combat singulier qu'ils présentaient aux spectateurs londoniens était profondément antipathique. La conception des dramaturges n'était pas ancrée dans cette dichotomie. L'opinion des auteurs théâtraux anglais, changeante et variable selon le motif du duel, le contexte et les personnages, se doit plutôt d'être envisagée sur un large spectre contenant plusieurs degrés d'approbation et de condamnation, plusieurs teintes de gris. En ce qui concerne l'opinion des dramaturges envers le combat singulier, envers sa légitimité et sa justesse, le constat que pose Miss Elliott Forsyth en 1962 sur la question de la vengeance dans la tragédie française de la deuxième moitié du XVI[e] siècle et du début du XVII[e] siècle tient pour la question du duel en Angleterre :

> On peut donc conclure qu'à tous les stades que nous avons considérés dans l'évolution de la tragédie, le jugement moral porté par les dramaturges sur un acte de vengeance dépend plutôt des circonstances dans lesquelles il a été accompli que des exigences d'une loi morale absolue.[3]

Dans les pièces de théâtre anglais, le duel n'est pas critiqué en tant que pratique outre que dans les discours de monarques et de représentants de la justice. C'est le contexte qui pousse un personnage à dégainer l'épée qui justifie, ou non, le recours aux armes. En ce sens, le jeune homme qui croise le fer afin de laver la souillure qui entache l'honneur de son père souffleté ou qui venge la mort de son frère brutalement assassiné était largement légitimé. En contrepartie, l'amant passionné et l'époux jaloux qui perdent la maîtrise de leurs émotions étaient fustigés par les vers de leur créateur.

Le duel, preuve d'honneur et de courage permettant de distinguer le brave du *miles gloriosus*, continue d'être célébré dans cette culture où l'honneur couronne la

---

[3] Miss Elliott Forsyth, *La tragédie Française de Jodelle à Corneille (1553-1640) : Le thème de la vengeance*, Paris, A. G. Nizet, 1962, p. 411.

hiérarchie de valeurs. Dans une société où la monarchie revendique le monopole de la justice et du recours à la violence, le duel continue d'être présenté comme un acte justifié, justifiable et acceptable à défaut d'être légal.

La forme de vengeance la plus honorable, le duel est aussi une preuve manifeste de l'honneur et de l'amour, de l'ouverture des théâtres publics en 1567 jusqu'à leur fermeture par le par le Long Parlement en 1642. Meurtrier, peut-être, le duelliste, dans la conception et la représentation qu'en faisaient les dramaturges, était au contraire célébré pour sa vaillance et sa capacité à affronter la mort de face. Dans certains cas, la volonté de combattre était même révélatrice de la nature princière cachée d'un personnage.

La constance avec laquelle le duel était représenté dans la littérature dramatique anglaise et la persistance avec laquelle les auteurs mettaient en scène des morts violentes tout au long de la période étudiée tendent à faire mentir la théorie du « processus de civilisation » élaborée par Norbert Elias et chère à de nombreux historiens de la violence, dont Pieter Spierenburg[4]. Ce processus, par l'entremise duquel nous assisterions à une décroissance de la violence due à un accroissement des sensibilités et à un dégoût toujours plus marqué envers le sang, s'insère dans un processus plus large de la monopolisation de la force (certains diront de la violence ou du pouvoir) par l'État. Or, la monopolisation du pouvoir, du moins dans

---

[4] Voir la production pro-éliassienne de Spierenburg : « Long-Term Trend in Homicide: Theoretical Reflections and Dutch Evidence Fifteenth to Twentieth Centuries », dans Johnson, E.A. et E.H. Monkkonen (éd.), *Civilization of Crime: Violence in Town and Country Since The Middle Ages*, Chicago, University of Illinois Press, 1996 ; « Violence and the Civilizing Process : does it Work », *Crime, Histoire et Sociétées*, 5, 21, (2001), p. 87-105 ; « Compte-rendu » des livres de S. Carroll, *Cultures of Violences. Interpersonal Violence in Historical Perspective*, 2007 et de Watson (éd.), *Assaulting the Past*, 2007, dans *Crime, Histoire et Sociétés*, 12, 01, (2008), p. 128-130 ; *History of Murder : Personal Violence in Europe from the Middle Ages to the Present*, Cambridge, Polity, 2008 ; *Violence and Punishment: Civilizing the Body Through Time*, Cambridge, Polity, 2012.

l'imaginaire collectif des dramaturges et de leur auditoire telle qu'observable par l'entremise des pièces de théâtre, n'eut guère l'effet de pacification escompté. La littérature dramatique présentait généralement le duelliste qui se faisait justicier d'un crime ou d'une atteinte à son honneur sous une lumière sympathique. Cela dit, nous n'osons pas poser une conclusion trop tranchée. Notre cadre temporel, insuffisamment ancré dans la longue durée, ne permet pas de rendre observables de telles transformations et de poser de telles conclusions. Le moindre que nous puissions affirmer est qu'il semble y avoir une certaine constance, voire une certaine permanence, dans la mise en scène de la violence justicière et d'honneur.

Comment expliquer cette permanence et cette constance de la représentation du duel sur la scène londonienne? À défaut de pouvoir trancher la question, il nous incombe d'apporter quelques pistes de réflexion quant à la survivance de la pratique en jetant un coup d'œil à la période qui succède à la nôtre.

Conformément à notre conclusion en ce qui a trait au duel sur les planches de 1567 à 1642, Shoemaker, qui étudie le duel aux XVIII[e] et XIX[e] siècles, note que « it is not a simple story of the decline of duelling and the triumph of the civilizing process.[5] » D'abord, il faut que la pratique perdure avant qu'elle ne disparaisse. Plutôt que de se raréfier en raison d'un processus d'intériorisation de normes comportementales et d'une hausse de la sensibilité, le duel devint, à la fin du XVII[e] siècle et au XVIII[e] siècle encore plus « popular and fashionable »[6]. Pendant l'interrègne, il continua d'être une pratique suffisamment récurrente pour que, en

---

[5] Robert Shoemaker, « The Taming of the duel : Masculinity, Honour and Ritual Violence, 1660-1800 », *The Historical Journal*, 45, 03, (2002), p. 526.

[6] Kathleen Leicht, « Dialogue and Duelling in Restoration Comedy », *Studies in Philology*, 104, 02, (2007), p. 272

1654, Cromwell ressente le besoin de légiférer[7]. Avec la restauration d'un monarque Stuart sur le trône anglais, la pratique du combat singulier connut un second souffle[8]. Les combats notoires, tels que celui qui opposa l'Earl de Southesk à Sir William Gray, qui trépassa à la suite de l'affrontement, firent l'objet de ballades et de récits[9]. Selon Kiernan, le duel s'inscrit dans une réaction royaliste déterminée à reprendre sa place dans la société anglaise[10]. Ce n'est qu'après que le duel ait atteint son zénith, au cours des années 1790, qu'il commença graduellement à perdre du terrain, pour finalement disparaître en 1852[11].

Le processus de civilisation, du moins en ce qui a trait à l'éradication du duel, fut long à se faire sentir. Pendant une période d'environ deux siècles, il semble être en suspens. Le processus décrit par Élias contribuera néanmoins à la disparition graduelle du combat singulier en Angleterre. Selon Shoemaker, le XVIII[e] siècle est marqué par une augmentation de la sensibilité à l'endroit de l'effusion de sang. Ceci se traduit alors en une réinvention de l'escrime comme un « art » défensif, orienté principalement vers la sauvegarde de soi et le désarmement de son opposant. Cette transformation de l'escrime contribuera à une réduction du carnage inhérent au duel. Une seconde répercussion de cette hausse de la sensibilité face au sang est l'abandon graduel de l'épée comme arme de prédilection des duellistes[12].

---

[7] Victor Kiernan, *The Duel in European History: Honour and the Reign of Aristocracy*, Oxford, Oxford University Press, 1988 p. 94.

[8] Kiernan, *The Duel in European History*, p. 99.

[9] Voir notamment : Anonyme, *A Noble Dewel, or Unmatchable combate betwixt Sir VVilliam [Gray] and the Earl of Southast [...]*, Londres, John Andrews, 1660, [en ligne], http://eebo.chadwyck.com.

[10] Kiernan, *The Duel in European History*, p. 99; Shoemaker, « The Taming of the Duel », p. 527.

[11] Shoemaker, « The Taming of the Duel », p. 527.

[12] Shoemaker, « The Taming of the Duel », p. 530-531.

Dès lors, l'une des conditions principales contribuant à la disparition du duel peut être retrouvé dans la mutation de l'armement même des combattants. Au tournant du XVIII[e] siècle, la poudre à canon fit son introduction dans le combat singulier. Une première altercation de ce genre eut lieu à Tothill Field près de Londres en 1711 et, à partir de 1785, le duel au pistolet devint le type principal de combat. À cette transition de l'arme blanche au pistolet, qui s'explique par un désir de l'égalité des chances puisque l'arme à feu ne dépend guère de compétences martiales, s'ajoute l'abandon du port de l'épée à Londres au cours des décennies 1720 et 1730. L'une des répercussions qu'entraîna ce double glissement fut un accroissement des délais entre l'offense et le combat, puisque les gens, n'ayant plus d'arme à la portée de la main, devaient dorénavant se fixer un rendez-vous. L'accroissement du temps entre l'injure et le combat augmentait la probabilité qu'une tierce partie intervienne dans la querelle et pacifie les ardeurs[13]. De surcroît, l'introduction du pistolet entraînera le duel dans une nouvelle ère, l'évacuant de la sphère publique, d'une part en raison du bruit qui alertait les autorités, et d'autre part par le danger qu'une balle perdue pouvait représenter pour les passants et les spectateurs[14].

Conformément à la transition qui s'opéra sur le pré, le pistolet fit aussi son entrée sur la scène au tournant du XVIII[e] siècle. Il est possible de trouver une première allusion à l'arme à feu dans l'œuvre de Roger Boyle, Earl d'Orrery, qui

---

[13] Shoemaker, « The Taming of the Duel », p. 528-533.

[14] Shoemaker, « The Taming of the Duel », p. 537. Il est intéressant de noter aussi que le duel au pistolet était, de façon générale, moins meurtrier que celui à l'épée. Les recherches de Shoemaker révèlent que, dans le un combat à l'arme blanche, un duelliste sur cinq périssait et qu'un peu plus de 50 % des combattants en ressortaient avec une blessure. À l'inverse, le duel au pistolet ne faisait de victime que dans 6,5 % des cas et, dans plus de 70 % des cas, les combattants en ressortaient indemnes*.

*Shoemaker, « The Taming of the Duel », p. 528.

présenta en 1669 au Lincoln Field Inn sa pièce *Guzman.* Dans cette pièce, le personnage éponyme, qui prétend avoir « fought ten time more Duels than he [Bouteville] », reçoit la prophétie suivante : « I would not have you fight in the ordinary way with Swords, but Pistols »[15]. À la lumière de cette citation, il est clair qu'à l'époque de Charles II l'épée demeurait l'arme de prédilection des duellistes. Il n'en demeure pas moins que le pistolet amorçait toute de même sa lente intrusion dans la pratique. Dès 1706, la seule référence à un « case of Pistol » par George Farquhar dans sa pièce *The Recruiting Officer* suffit à évoquer le duel[16]. De même, dans *The Country Lasses* (1715) de Charles Johnson, le pistolet est donné au côté de l'épée dans l'assignation des armes[17].

De façon plus large, sur les planches, la Restauration poursuit dans la tradition élisabéthaine et Stuart. Le fer est croisé dans les pièces des plus grands dramaturges de l'époque, notamment dans celles de Dryden, Boyle, Shadwell et Wycherly[18]. Les femmes, qui à cette époque commençaient à composer pour la scène, montraient elles aussi une grande propension à mettre en scène des duels. Ainsi, les combats se multiplièrent sous la plume d'Aphra Behn, de Mary Pix, de Susanna Centlivre et de Margaret Cavendish, duchesse de Newcastle. Un survol rapide de la littérature dramatique de la Restauration permet de mettre en évidence toute l'ampleur du phénomène. Pour la seule décennie de 1660, ce ne sont pas moins de 28 pièces qui contiennent soit des duels, soit des commentaires, réflexions ou allusions à ceux-ci. Notre recherche, incomplète nous le soulignons, a cerné pour la période s'étendant de

---

[15] Roger Boyle, *Guzman,* (1669), (II, i, 226-228). Pour les autres allusions au pistolet dans cette pièce, voir (III, i, 252-257), (III, i, 356-467) et (IV, i, 445-500).

[16] George Farquhar, *The Recruiting Officer*, (1706), (II, ii, 68).

[17] Charles Johnson, *The Country Lasses,* (1715), (V, i, 43-45).

[18] Soulignons que relation entre le duel et le théâtre de la Restauration demeure un sujet relativement peu abordé par l'historiographie.

1660 à 1710, un total de 135 pièces contenant un combat singulier ou abordant la question d'une façon quelconque (Annexe G)[19]. Ainsi, la constance de la mise en scène du duel pour la période de 1567 à 1642 déborde largement le cadre temporel prescrit par notre recherche et survit à la fermeture des théâtres par le Long Parlement.

Non seulement le duel est très présent sur les planches londoniennes, mais le traitement qu'il reçoit semble être, jusqu'à un certain degré, commensurable à celui de l'ère précromwellienne. Notons, à titre d'exemple, la persistance de la notion que le duel agit comme une preuve de courage. Le devoir, voire l'obligation de défendre l'honneur est véhiculé par des procédés dorénavant familiers, tels que la ridiculisation du couard et du non-combattant. Kathleen Leicht cite notamment en exemple la pièce de Thomas Shadwell *The Squire of Alsatia* (1688) où les personnages, judicieusement nommés Cheatly, Shamwell et Hackum, multiplient à la manière des personnages *Cure for a Cuckold* (1624) de Webster, les prétextes afin d'éviter le combat[20]. Ainsi, si nous nous fions aux commentaires de Robert Humes, le duel continuait de recevoir le soutien des dramaturges au lendemain de la réouverture des théâtres. Ce dernier affirme, entre autres, que « the importance of the gentleman's duelling code is seriously maintained everywhere in Carolean comedy.[21] » En bref, il semble que tant avant qu'après l'expérience de la république puritaine, le combat singulier ait été perçu favorablement par la littérature dramatique.

---

[19] Pour l'identification des pièces contenant des duels, nous avons consulté la base de données en ligne *Literature Online* de Proquest.

[20] Leicht, « Dialogue and Duelling in Restoration Comedy », p. 276.

[21] Robert Hume, *The Development of English Drama in the Late Seventeenth Century,* Oxford, Clarendon Press, 1976, p. 75.

En littérature, dans le roman, la nouvelle et le théâtre, l'intérêt pour le duel ne s'essouffla point au crépuscule du XVIII[e] siècle. Dans son étude, John Leigh souligne une fascination « surprisingly widespread » pour le duel tout au long des XVIII[e] et XIX[e] siècles. Celui-ci apparaît fréquemment dans la littérature européenne, de *Liaisons dangeureuses* (1782) aux *Trois Mousquetaires* (1844), en passant par Pushkin et Thackeray. Si le combat singulier est moins universellement accepté qu'aux XVI[e] et XVII[e] siècles, il n'en demeure pas moins que :

> « literary texts assume a privileged role in honoring the ambiguities of the act. For writers were no less drawn to the duellist as a figure of intrigue, a man embodying freedom beyond the law yet subordinating himself to cruelly inexorable rituals, a hero recalling an age of chivalry or a madman reminiscent more of its follies[22]. »

La rationalité et le pragmatisme des Lumières ne purent rien contre la fascination qu'exerçait le duel sur les auteurs. Contre toute attente, et un peu paradoxalement, le duel séduisait et irritait les auteurs de cette période puisque, selon Leigh, « it is scrupulous, rule bound, equitable, and above all, temperate. It is logical – absurdly so.[23] » L'impression laissée par un survol de l'historiographie et de la littérature est que, selon toute vraisemblance, la pertinence de la thématique du duel déborde largement les frontières du XVII[e] siècle et ne se restreint pas à la seule dramaturgie, mais traverse plutôt la totalité des genres littéraires.

Avec la Restauration, tout ne demeure pas inchangé cependant. Le monde théâtral, en dépit d'une certaine constance en matière de duel, subit d'importantes transformations. Finie l'ère des théâtres publics et populaires. Le règne de Charles fut celui de la *gentrification* de la scène. Alors que la scène théâtrale de l'époque

---

[22] John Leigh, *Touché. The Duel in Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 2015, p. 2.

[23] Leigh, *Touché*, p. 10.

élisabéthaine est caractérisée par la pluralité des théâtres et des compagnies ainsi que par l'opposition entre amphithéâtres privés et publics, celle de la Restauration est définie par le monopole dont jouissait deux individus, Thomas Killgrew et William Davenant, sur la mise en scène de pièces de théâtre. De surcroît, les représentations publiques étaient limitées à deux endroits spécifiques, soit Drury Lane et Lincoln Field Inn[24].

L'auditoire était dorénavant composé principalement de membres de l'élite, voire de l'aristocratie anglaise. Cet anoblissement du divertissement qu'est le théâtre se traduisit par une plus grande présence de la cour dans les lieux de représentations : au cours de son règne, Charles II assista à pas moins de 280 spectacles dans ces nouveaux établissements[25]. Cette nouvelle répartition démographique de l'auditoire s'expliquait en partie par la hausse des tarifs, qui plaçait le théâtre hors de portée pour les populations moins bien nanties. Le siège le moins dispendieux pour assister à une représentation théâtrale à la Restauration s'élevait à plus d'un shilling, soit un coût douze fois plus élevé que celui du parterre élisabéthain. Les places les plus prisées, telles que le *pit* et les *boxes*, avaient quant à elles un taux d'admission pouvant s'élever à plus de quatre *shillings*[26].

L'auditoire ne fut pas le seul aspect du théâtre à s'anoblir. La profession de dramaturge c elle-même connue une certaine *gentrification*. Alors qu'à l'époque de Shakespeare, rares étaient les auteurs qui provenaient des couches aisées de la société, « [a] very high percentage of plays first performed int the years 1660-1670

---

[24] Allan Richard Botica, *Audience, Playhouse and Play in Restoration Theatre 1660-1710,* Thèse PhD. Faculty of English Language and Literature, Oxford University, 1985, p. 1.

[25] Botica, *Audience, Playhouse and Play*, p. 48.

[26] Botica, *Audience, Playhouse and Play,* p. 29

were written by courtiers or men of noble births.[27] » Pensons notamment au vicomte Falkland, à Sir Robert Stapylton ou encore au Lord Justice d'Irlande, Roger Boyle, Earl d'Orrery, qui écrivirent tous des pièces dédiées à la scène. Ainsi, il est probable que la représentation théâtrale du duel se soit transformée de la même manière, se conformant aux attentes et aux valeurs d'un auditoire nettement plus élitiste.

Comment expliquer alors cette « constance » du duel au cours de la période étudiée, une constance qui semble déborder largement du cadre temporel de la présente recherche? Deux pistes de solution complémentaires se posent. Dans un premier temps, une partie de l'explication peut être trouvée dans la relation qu'entretiennent duel et identité nobiliaire. Le duel apparaît, aux yeux de chercheurs tels que Kiernan, comme une pratique permettant d'extérioriser son statut. Il écrit : « in the European case [...] readiness to fight was the badge of the entire elite of nobility or 'gentlefolk' »[28]. De même, Shoemaker avance qu'avec l'arrivée du *urban gentleman*, dont le statut dépendait de conditions économiques plutôt que de la possession d'armoiries, plusieurs hommes ressentirent le besoin de démontrer leur appartenance à la haute sphère de la société. Dans ce contexte, « the duel provided a means of demonstrating that status.[29] » Ainsi, tant que l'aristocratie ressentait le besoin de s'affirmer contre les forces remettant en doute ses prérogatives et sa prééminence, que ce soit une monarchie centralisatrice ou une bourgeoisie bourgeonnante, le duel conserva sa fonction de marqueur sociale.

Dans un deuxième temps, le duel persistait et prospérait toujours à la Restauration, puisqu'il offrait à chacun l'opportunité de prendre en charge sa

---

[27] Botica, *Audience, Playhouse and Play,* p. 61.

[28] Kiernan, *The Duel in European History*, p. 14.

[29] Shoemaker, « The Taming of the Duel », p. 526.

réputation et son honneur[30]. Le siècle de Jacques I^er^ et de ses successeurs fut profondément marqué par l'instabilité politique. À la lumière de ceci, Jonathan Scott définit le XVII^e^ siècle comme une période durant laquelle « institutions were fragile and ideas powerful »[31]. C'est donc dans l'importance et dans la durabilité des notions d'honneur et de justice aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles qu'il est possible d'entrevoir les balbutiements d'une explication quant à la permanence du duel sur la scène. Dans ce contexte de fragilité des institutions et de puissance des idées, le duel offrait une certaine indépendance à l'homme en le soustrayant des caprices des institutions telles que la *Court of Chivalry*. Le duel offrait aux *gentlemen* un moyen concret de protéger et de défendre leur réputation ou encore d'obtenir justice pour des torts et des crimes commis envers leur personne ou envers leurs proches. Tant que les idées à l'origine du combat singulier (l'honneur et la justice) continuèrent d'être vénérées par la société et tant que les institutions politiques et légales furent incapables de s'imposer comme seule alternative viable aux affrontements violents, le duel continua de jouer un rôle central au sein de la société nobiliaire.

En abrégé, un survol de la littérature dramatique révèle que le duel continua d'être un thème largement abordé par les auteurs de pièces de théâtre. Ainsi, la « permanence » du duel sur la scène ne semble pas se limiter aux années couvertes par notre recherche, mais bien déborder les limites temporelles de la présente thèse et se maintenir même au-delà de la Restauration. Les deux pistes de réflexion proposées, la notion de marqueur identitaire et le constat de la fragilité des institutions ne permettent en rien d'appréhender pleinement le phénomène. Cela dit, elles ouvrent la voie à des enquêtes, à des interrogations et à des recherches

---

[30] Leicht, « Dialogue and Duelling », p. 272.

[31] Jonathan Scott, *England's Troubles: Seventeenth-Century English Political Instability in European Context,* cité dans Leicht, « Dialogue and Duelling », p. 269.

subséquentes qui permettront peut-être d'approfondir les conclusions de la présente thèse.

Pour clôturer, le duelliste – masculin, jeune et habituellement de sang bleu, muni d'une épée ou d'une rapière – n'était pas, à l'époque d'Élisabeth et des premiers Stuart, la cible d'attaques concertées de la part des dramaturges comme ce fut le cas en France, où Bennetton rapporte que :

> « It is extremely often held to be hazardous [...] It is variously called madness, stupidity, cruel and inhuman, suitable only for jealous courtiers, and tending to produce horror in the minds of those witnessing it. It is called murder in a number of plays. In several cases duelling is ridiculed, especially when women attempt a contest which is unsuitable for them. The uselessness, blindness of it all is stressed, and the bravery and men wasted in such contests would be better used for King and country.[32] »

En Angleterre, le traitement est considérablement plus sympathique à l'endroit du combat singulier. Le duelliste est, dans sa vengeance, le *juste* ; dans la défense de son honneur, le *brave* ; et dans son esquive du combat, le *matamore.*

---

[32] Normand Bennetton, *Social Significance of the Duel in Seventeenth Century French Drama*, Baltimore, John Hopkins Press, 1938, p. 137-138.

ANNEXES

ANNEXE A : LE CORPUS DRAMATIQUE

AUTEUR	AUTEUR II	AUTEUR III	*TITRE*	*ANNÉE*
Stevenson			*Gammer Gurton's Needle*	1553
Marlowe			*Doctor Faustus*	1588
Greene			*Friar Bacon and Friar Bungay*	1589
Marlowe			*The Jew of Malta*	1589
Shakespeare			*Henry VI, Pt II*	1590
Greene			*Orlando Furioso*	1591
Shakespeare			*Henry VI, Pt III*	1591
Shakespeare			*Henry VI, Pt I*	1592
Anonyme			*A Knack to Know an Honest Man*	1594
Anonyme			*The Taming of a Shrew*	1594
Shakespeare			*Love's Labours Lost*	1594
Shakespeare			*The Tragedy of King Richard the Second*	1595
Shakespeare			*A Midsummer Night's Dream*	1595
Shakespeare			*Romeo and Juliet*	1595
Shakespeare			*Henry IV, Pt I*	1596
Shakespeare			*The Merry Wives of Windsor*	1597
Munday			*The downfall of Robert Earl of Huntington*	1598
Shakespeare			*Much Ado about Nothing*	1598
Shakespeare			*The Life of Henry The Fifth*	1598
Dekker			*The Shoemaker's Holiday*	1599
Jonson			*Every Man Out of His Humour*	1599
Marston			*Antonio's Revenge*	1600
Shakespeare			*As You Like It*	1600

Shakespeare			*Twelfth Night*	1601
Shakespeare			*Troilus and Cressida*	1602
Heywood			*A Woman Killed with Kindness*	1603
Chapman			*All Fools*	1604
Chapman			*Bussy d'Ambois*	1604
Chapman			*May Day*	1604
Dekker	Middleton		*The Honest Whore Pt I*	1604
Marston			*The Dutch Courtezan*	1604
Shakespeare			*Othello*	1604
Dekker			*The Honest Whore Pt II*	1605
Shakespeare			*King Lear (1608Q) (1623F)*	1605
Barnes			*The Devil's Charter*	1606
Beaumont			*The Knight of the Burning Pestle*	1607
Markham	Machin		*The Dumb Knight*	1607
Shakespeare			*Timon of Athens*	1607
Jonson			*Every Man in his Humour (Anglicisée)*	1608
Chapman			*The Revenge of Bussy D'Ambois*	1609
Jonson			*Epicoene*	1609
Beaumont	Fletcher		*The Maid's Tragedy*	1610
Jonson			*The Alchemist*	1610
Beaumont	Fletcher		*A King and no King*	1611
Dekker	Middleton		*The Roaring Girl*	1611
Beaumont	Fletcher		*The Captain*	1612
Cooke			*Greene's Tu Quoque*	1613
Shakespeare	Fletcher		*All's True*	1613
Shakespeare	Fletcher		*The Two Noble Kinsmen*	1613
Anon. (S.S.)			*The Honest Lawyer*	1614
Jonson			*Bartholomew's Fair*	1614
Anonyme			*Worke for Cutlers*	1615
Beaumont	Fletcher		*Love's Cure*	1615
Fletcher			*Monsieur Thomas*	1615
Field	Fletcher	Massinger	*The Honest Man's Fortune*	1616
Jonson			*The Devil is an Ass*	1616
Middleton	Rowely		*A Fair Quarrel*	1616
Middleton			*The Witch*	1616
Field			*Amends for the Ladies*	1617
Anonyme			*Swetnam the Woman-Hater*	1618
Field	Fletcher	Massinger	*The Knight of Malta*	1618
Goffe			*The Careless Shepherdess*	1619
Massinger	Field		*The Fatal Dowry*	1619
Massinger	Fletcher		*The Little French Lawyer*	1619
Webster			*The Devil's Law-Case*	1619

Fletcher	Massinger		*Custom of the Country*	1620
Fletcher			*The Island Princess*	1621
Fletcher			*Wild Goose Chase*	1621
Massinger	Fletcher		*The Lovers Progress*	1623
Massinger			*A New Way to Pay Old Debts*	1624
Massinger			*The Parliament of Love*	1624
Massinger			*The Unnatural Combat*	1624
Webster			*A Cure for a Cuckold*	1624
J.W.			*The Valiant Scot*	1625
Massinger	Fletcher		*The Elder brother*	1625
Shirley			*The Wedding*	1626
Davenant			*The Cruel Brother*	1629
Davenant			*The Just Italian*	1629
Davenant			*The Siege (possiblement Colonel)*	1629
Shirley			*The Contention for Honour and Riches*	1631
Ford			*'Tis a Pity She's a Whore*	1632
Ford			*Love's Sacrifice*	1632
Jonson			*The Magnetic Lady*	1632
Randolph			*The Jealous Lovers*	1632
Massinger			*The Guardian*	1633
Davenant			*Love and Honour*	1634
Massinger	Fletcher (Posthume meurt 1625)		*A Very Woman*	1634
Shirley			*The Example*	1634
Brome			*The New Academy*	1635
Davenant			*News From Plymouth*	1635
Heywood			*Challenge for Beauty*	1635
Rutter			*The Cid*	1637
Davenant			*The Fair Favorite*	1638
Davenant			*The Unfortunate Lovers*	1638
Mead			*The Combat of Love and Friendship*	1638
Rutter			*II The Cid (trd. Desfontaines)*	1638
Suckling			*The Goblins*	1638
Davenant			*The Distresses*	1639
Shirley			*The Politician*	1639
Brome			*The Court Beggar*	1640
Shirley			*The Cardinal*	1640

ANNEXE B : HISTORIQUE DES REPRÉSENTATIONS

Auteur	Titre	Historique des représentations[1]
Stevenson	*Gammer Gurton's Needle*	vers 1575: Christ College Cambridge
Marlowe	*Doctor Faustus*	Vers 1588 : *Bel Savage Inn* 1594-1597 : *Rose* par les Admiral's Men (25 représentations) Plus sporadiquement par la suite (mise en scène jusqu'en 1640)
Marlowe	*The Jew of Malta*	1592-1593: *Rose* par les Strange's Men (13 représentations) 1594 : *Rose* par les Sussex's Men 1594 : *Rose* par les Queen's Men et les Sussex's Men (2 représentations) 1594 : *Rose* par les Admiral's Men (10 représentations) 1594 : *Newington Butts* par les Admiral's Men 1596 : *Rose* par les Admiral's Men (8 représentations)

[1] L'information sur l'historique des représentations sont tirées de : Wiggins, *British* Drama, Vol. II-VII, la base de données DEEP (Database of Early English Playbooks) et Harbage, *the Annals of English Drama*. Il importe de souligner que nous n'énumérons que les représentations qui furent enregistrées et que notre registre est forcément incomplet. Les informations sont plus complètes pour les pièces mises en scène dans les établissements de Henslowe puisqu'elles furent enregistrées dans son journal. De surcroît, dans plusieurs des cas les performances qui furent enregistrées sont celles qui, par leurs prestiges ou leur notoriété, laissaient des traces. Ainsi, l'historique des représentations tant à minimiser les mises en scène dans les théâtres publics et à accentuer les mises en scène à la cour.

* Les dates suivies d'astérisque sont probables, mais non définitives.

		1601 : *Fortune* par les Admiral's Men 1625-1633 : *Cockpit* par les Queen Henrietta's Men 1630-1633 : *Cockpit-in-court* (Whitehall) par les Queen Henrietta's Men (devant la reine)
Greene	*Friar Bacon and Friar Bungay*	1592*: Rose par les Strange's Men (4 représentations) 1593*: Rose par les Strange's Men (3 représentations) 1594 : Rose par les Queen's Men, 1594 : Rose par les Sussex's Men Entre 1613 et 1630 : jouée par Palgrave's Men
Shakespeare	*The First Part of the Contention of the Two Famous houses of York and Lancaster*	Date et lieu inconnus : Pembroke's Men; Par 1599 : probablement *Theatre* et *Curtain*[2] par Chamberlain's Men (« oft our stage hath shown »)
Greene	*Orlando Furioso*	1591 : *Theatre* par les Queen's Men 1591 : *Theatre* par les Admiral's Men 1592 : *Rose* par les Stange's Men av. 1594 : À la cour. Troupe inconnue.
Shakespeare	*The True Tragedy of Richard of York and of Good King Henry the Sixth (Herny VI pt. III)*	Par 1595 : Probablement au *Swan* par les Pembroke's Men (jouée « sundries times ») Par 1599 : Probablement *Theatre* et *Curtain*[3] par les Chamberlain's Men (« oft our stage hath shown »)
Shakespeare	*The First Part of Henry the Sixth*	1592 : *Rose* par les Strange's Men (14 ou 15 représentations) 1593 : *Rose* par les Strange's Men (2 représentations)

[2] Selon l'épilogue de Shakespeare, *Henry V*, (Epilogue, 11).

[3] Selon l'épilogue de Shakespeare, *Henry V*, (Epilogue, 11).

		Par 1599 : probablement *Theatre* et *Curtain*[4] par les Chamberlain's Men (« oft our stage hath shown »)
Anonyme	*A Knack to Know an Honest Man*	1594 : *Rose* par les Admiral's Men, (7 représentations) 1595 : *Rose* par les Admiral's Men, (11 représentations) 1596 : *Rose* par les Admiral's Men, (3 représentations) 1596 : la page titre de 1596 « sundries time plaied about the Citie of London »
Shakespeare	*Love's Labours Lost*	1598 ou av. : *Theatre* par les Camberlain's Men 1597-1598 : *Whitehall Palace* par les Camberlain's Men 1605* : Whitehall *Palace* par les King's Men 1605 : *Cecil ou Southampton House* par les King's Men Par 1631 : *Globe* et *Blackfriars* par les King's Men
Anonyme	*The Taming of a Shrew*	Par 1594* : Lieu inconnu, par les Pembroke's Men (« sundry times acted ») 1594* : *Newington Butts* par les Admiral's Men et les Chamberlain's Men
Shakespeare	*A Midsummer Night's Dream*	Par 1600 : Probablement *Theatre* par les Chamberlain's Men (« sundry times publicly acted ») 1604* : À la cour par les King's Men 1630 : *Hampton Court* par les King's Men
Shakespeare	*Romeo and Juliet*	Par 1597 : Probablement *Theatre* Hudson's Men (joué « often » « with great applause » 1597-1599* : *Curtain* par les Chamberlain's Men
Shakespeare	*The Tragedy of King Richard the*	1595* : À la maison de Sir Edward Hoby. Troupe inconnue.

[4] Selon l'épilogue de Shakespeare, *Henry V*, (Epilogue, 11).

	Second	Par 1597 : Probablement *Theatre* par les Chamberlain's Men 1601 : *Globe* Chamberlain's Men 1601 : Selon Élisabeth I la pièce fut jouée une dizaine de fois dans les rues et les théâtres 1608 : *Globe* par les King's Men 1631 : *Globe* par les King's Men av .1642 : la pièce appartient au répertoire du *Blackfriars*
Shakespeare	*Henry IV, Pt I*	Durant les années 1590 : *Theatre, Curtain* et *Globe* par les Hudson's Men (Chamberlain's Men) 1600* : À la résidence du Lord Chamberlain par les Chamberlain's Men 1612-1613 : *Whitehall Palace* par une troupe inconnue 1625 : *Whitehall Palace* par les King's Men 1631 : *Cockpit-in-court* par les King's Men (devant le roi Charles et la reine) 1638 : À la cour. Troupe inconnue. (Pour l'anniversaire du prince Charles) av. 1642 : la pièce appartient au répertoire du *Blackfriars*
Shakespeare	*The Merry Wives of Windsor*	Par 1602 : *Theatre* et probablement *Curtain et Globe* par les Chamberlain's Men (joué « divers times ») 1604 : *Whitehall Palace* par les King's Men (devant Jacques I) 1612-1613* : À la cour par les King's Men (devant prince Charles et l'Électeur de Palatine) 1635* : Lieu et troupe inconnus. (Londres) 1638 : *Cockpit-in-court* par les King's Men (devant le roi Charles et la reine) av. 1642 : la pièce appartient au répertoire du *Blackfriars*
Shakespeare	*Much Ado about Nothing*	Par 1600 : Probalement *Curtain et Globe* par les Chamberlain's Men (« sundry times publicly acted »)

		1612-13 : *Whitehall Palace.* Troupe inconnue. (2 représentations) (devant le prince Charles et l'Électeur de Palatine puis devant le roi Jacques I)
Munday	*The Downfall of Robert Earl of Huntington*	1598 : *Rose* par les Admiral's Men 1598* : *Whitehall Palace* (devant la reine Élisabeth)
Shakespeare	*The Life of Henry The Fifth*	Par 1600 et 1602 : Probablement *Curtain* et *Globe* par les Chamberlain's Men (joué « sundry times ») 1605 : *Whitehall Palace* par les King's Men (devant le roi Jacques I)
Jonson	*Every Man Out of His Humour*	1599 : *Globe* par les Chamberlain's Men 1599-1600* : *Richmond Palace* par les Chamberlain's 1605 : *Whitehall Palace* par les King's Men (devant le roi Jacques I) av. 1642 : la pièce appartient au répertoire du *Blackfriars*
Dekker	*The Shoemaker's Holiday*	1599* : *Rose* par les Admiral's Men 1600 : *Richmond Palace* par les Admiral's Men (devant la reine Élisabeth)
Marston	*Antonio's Revenge*	Par 1602 : *Paul's* par les Children of Paul's (« sundry times acted »)
Shakespeare	*As You Like It*	Vers 1600 : *Globe* probablement par les Chamberlain's Men 1603* : *Wilton House* par les King's Men (devant le roi Jacques I et Arabella Stuart) av. 1642 : la pièce appartient au répertoire du *Blackfriars*
Shakespeare	*Twelfth Night*	1602 : *Middle Temple.* Troupe inconnue 1618 : *Whitehall Palace* par les King's Men (devant Jacques I) 1623 : *Whitehall Palace* par les King's Men (devant Jacques I)
Shakespeare	*Troilus and Cressida*	Par 1603* : *Globe* par les Chamberlain's Men 1609* : *Globe* par les Kings Men La page titre 1609Q indique que la pièce ne fut jamais publiquement jouée.
Heywood	*A Woman Killed with Kindness*	1603 : *Rose* par les Worcester's Men Par 1617 : Lieu inconnu. Par les Queen Anne's Men (« oftentimes Acted »)

Chapman	*All Fools*	Par 1605 : *Blackfriars* par les Children of the Queen's Revel 1605 : *Whitehall Palace* par les Children of the Chapel (devant le roi)
Chapman	*Bussy d'Ambois*	Par 1607-1608 : *Paul's* par les Children of Paul's (« often time presented at Paul's »), 1609-1642 : La pièce appartient au répertoire des King's Men au *Blackfriars* Vers 1620 : La pièce appartient au répertoire Prince Charles Men (possiblement jouée à la cour et u *Cockpit*) 1634 : *Cockpit-in-Court* par les King's Men (devant le roi Charles et la reine) 1638 : *Cockpit-in-Court* par les King's Men (devant le roi Charles et la reine) Par 1641 : « often acted with applause »
Chapman	*May Day*	Par 1611 : *Blackfriars* par les Children of the Chapel (« divers times acted at the Blacke Fryers »)
Shakespeare	*Othello*	Vers 1604 : *Globe* par les King's Men 1604 : *Whitehall Palace* King's Men (devant le roi Jacques I) 1610 : *Globe* par les King's Men 1610 : À Oxford par les King's Men 1612-13 : À la cour par les King's Men Par 1622 : *Globe* et *Blackfriars* 1629 : Lieu inconnu par les King's Men 1635 : *Blackfriars* par les King's Men 1636 : Hampton *Court* par les King's Men (devant le roi Charles I et la reine)
Marston	*The Dutch Courtezan*	Vers 1605 : *Blackfriars* probablement par les Children of the Queen's Revel. 1606* : *Greenwich Palace* par les Children of the Queen's Revel (devant

		le roi Jacques I et le roi du Danemark Christian IV) 1613 : *Whitehall Palace* par les Lady's Elizabeth's Men (devant le prince Charles et l'Électeur de Palatine) 1613 : À la cour par les Lady's Elizabeth's Men (devant le prince Charles) Vers 1620 : La pièce appartient au répertoire des Prince Charles' Men *Cockpit* Les pages titres de 1605 et de 1633 indiquent que la pièce fut jouée au *Blackfriars*
Dekker, Middleton	*The Honest Whore Part I*	1604* : *Fortune* par les Prince's Men
Shakespeare	*King Lear (1608Q) (1623F)*	1605 : *Globe* par les King's Men 1606 : *Whitehall Palace* par les King's Men 1608 : *Globe* par les King's Men
Dekker	*The Honest Whore Part II*	Date inconnue : *Fortune* par les Prince's Men
Barnes	*The Devil's Charter*	Vers 1606 : *Globe* par les King's Men 1607 : *Whitehall Palace* par les King's Men (devant le roi Jacques I)
Markham, Machin	*The Dumb Knight*	Par 1608 : La pièce fut jouée "sundry times" par les Children of the King's Revel
Beaumont	*The Knight of the Burning Pestle*	1607 : *Blackfriars* par les Children of the Revel 1635 : *Cockpit* par les Queen Henrietta's Men 1636 : *St-James Palace* Queen Henrietta's Men (devant le roi Charles I) 1636 : *Skipton Castle* par une troupe d'amateurs Par 1639 : La pièce appartient au répertoire de la King and Queen Young Company au *Cockpit*
Shakespeare	*Timon of Athens*	Vers 1607 : Probablement *Globe* par les King's Men
Jonson	*Every Man in his Humour (Anglicisée)*	1598 : *Curtain* par les Chamberlain's [version originale] Par 1601 : *Globe* Chamberlain's Men (« sundry times publicly acted ») [version originale] 1631 : *Cockpit-in-Court*. Troupe inconnue (devant la reine Henriette-

		Marie 1631 : *Blackfriars* par les King's Men
Jonson	*Epicoene*	Vers 1610 : *Whitefriars* par les Children of the Queen's Revel Par 1620 : La pièce appartient au répertoire des Prince Charles's Men au *Cockpit* et à la cour Par 1636 : La pièce appartient au répertoire des King's Men au *Blackfrairs* 1636 : *St-James Palace* par les King's Men 1636 : *Cockpit-in-Court* par les King's Men (devant le roi Charles I et la reine)
Chapman	*The Revenge of Bussy D'Ambois*	Vers 1610 : *Whitefriars* par les Children of the Queen's Revel Par 1613 : *Whitefrairs* probablement par les Children of the Queen's Revel (« often presented at the private Play-house in the White-Fryers »)
Field	*Amends for the Ladies*	Vers 1610 : *Whitefriars* par les Children of the Queen's Revel Les pages titres de 1618 et de 1639 indiquent que la pièce fut jouée au *Blackfriars* les Prince's Men et les Lady Elizabeth's Men
Jonson	*The Alchemist*	1610 : *Blackfriars Globe* par les King's Men 1610 : À Oxford par la King's Men 1612-1613 : *Whitehall Palace* par les King's Men (devant le roi Jacques I) 1616-1619 : *Globe* et *Blackfriars* par les King's Men 1623 : *Whitehall Palace* par les King's Men (devant Jacques I) 1631 : Lieu inconnu. Par les King's Men (2 représentations) Par 1642 : La pièce appartient au répertoire des King's Men au *Blackfriars*
Beaumont, Fletcher	*The Maid's Tragedy*	1611 : *Blackfriars* et probablement *Globe* par les Kings Men 1612-1613 : À la cour par les King's Men (devant le prince Charles et l'Électeur de Palatine) Vers 1620* : À la cour. Troupe inconnue Les pages-titres de 1619, 1622, 1630, 1638 et 1641 indiquent « As it hath

		beene divers times Acted at the Blacke-friers » par les Kings Men
Beaumont, Fletcher	*A King and No King*	Vers 1611 : *Globe* par les King's Men 1611 : *Whitehall Palace* par les King's Men (devant Jacques I) 1612-1613 : À la cour par les King's Men (devant le prince Charles et l'Électeur de Palatine) Par 1619 : *Globe* probablement par les King's Men Par 1625 : *Blackfriars* probablement par les King's Men 1631 : *Cockpit-in-Court* par les King's Men (devant le roi Charles I et la reine) 1637 : *Hampton Court* par les King's Men (devant le roi Charles I et la reine) Vers 1639 : *Blackfriars* par les King's Men
Dekker, Middleton	*The Roaring Girl*	Vers 1611 : *Fortune* par les Prince's Men
Beaumont, Fletcher	*Love's Cure*	Vers 1615* : *Blackfriars* et *Globe* par les King's Men Vers 1630 : Lieu et troupe inconnus. 1641 : La pièce appartient au répertoire des King's Men au *Blackfriars*
Beaumont, Fletcher	*The Captain*	Vers 1612* : *Blackfriars* et *Globe* par les King's Men 1612-1613 : *Whitehall Palace* par les King's Men (devant le roi Jacques I) Par 1642 : La pièce appartient au répertoire des King's Men au *Blackfriars*
Anon. (S.S.)	*The Honest Lawyer*	Par 1616 : Probablement *Red* Bull par les Queen Anne's Men
Webster	*The White Devil*	1612 : Probablement *Red Bull* par les Queen Anne's Men Par 1631 : *Cockpit* par les Queen Henrietta's Men au Cockpit
Shakespeare, Fletcher	*All's True*	Vers 1612 : *Globe* et probablement *Blackfriars* par les King's Men 1613 : *Globe* par les King's Men (le théâtre sera détruit par les flames) 1628 : *Globe* par les King's Men 1632* : À la taverne de Gregory Harrison, Warrington, Lancashire.
Cooke	*Greene's Tu Quoque*	1611 : *Whitehall Palace* par les Queen Annes's Men. 1611 : *Whitehall Palace* par les Queen Annes's Men.

		Par 1614 : Probablement *Red Bull* par les Queen Anne's Men (« divers times acted ») 1625 : *Whitehall Palace* par les Lady Elizabeth's Men
Shakespeare, Fletcher	*The Two Noble Kinsmen*	Vers 1613 : *Blackfriars* par les King's Men Vers 1620* : À la cour. Troupe inconnue Par 1634 : *Blackfriars* par les King's Men (« with great applause »)
Field, Fletcher, Massinger	*The Honest Man's Fortune*	1613: *Swan* par les Lady Elizabeth's Men 1625: *Blackfriar* et/ou *Globe* par King's Men Par 1641 : La pièce appartient au répertoire des King's Men
Middleton, Rowely	*A Fair Quarrel*	1616* : *Whitehall Palace* par les Prince Charles's Men (devant le roi) Par 1617 : Probablement *Hope* par les Prince Charles's Men (jouée « divers times publicly ») Vers 1620* : À la cour et au *Cockpit* par les Prince Charles's Men Par 1639 : La pièce appartient au répertoire des King's and Queen's Young Company (Beeston's Boys) au *Cockpit*
Jonson	*Bartholomew's Fair*	1614 : *Hope* par les Lady Elizabeth's Men 1614 : *Whitehall Palace* par les Lady Elizabeth's Men (devant le roi Jacques I) Vers 1635* : Lieu et troupe inconnue. Par 1642 : La pièce appartient au répertoire des King's Men au *Blackfriars*
Fletcher	*Monsieur Thomas*	Par 1639 : La pièce appartient au répertoire des King's and Queen's Young Company (Beeston's Boys) au *Cockpit*
Anonyme	*Worke for Cutlers*	Vers 1614 : *University of Cambridge*
Jonson	*The Devil is an Ass*	1616 : *Blackfriars* par les King's Men (possiblement censurée par le roi)
Middleton	*The Witch*	Vers 1616 : *Blackfriars* par les King's Men
Anonyme	*Swetnam the Woman-Hater*	Vers 1618* : *Red Bull* par les Queen Anne's Men Par 1620 : *Red Bull* par les Queen Anne's Men
Massinger, Field,	*The Knight of Malta*	Vers 1618 : *Globe* et *Blackfriars* par les King's Men

Fletcher		Vers 1620* : À la cour. Troupe inconnue Par 1641 : La pièce appartient au répertoire des King's Men au *Blackfriars*
Goffe	*The Careless Shepherdess*	Vers 1618-1619; av. 1656 : *Salisbury* Court Queen Henrietta's Men (devant le roi et la reine, « with great Applause »)
Webster	*The Devil's Law-Case*	Vers 1619 : Probablement au *Cockpit* par les Queen Anne's Men Par 1619-1623 : Lieu inconnu par les Queen Anne's Men (« approvedly well acted »)
Massinger, Field	*The Fatal Dowry*	Par 1619 : *Blackfriars* et *Globe* par les King's Men (« As it hath beene often acted at the Private House in Blackfryers ») 1631 : *Cockpit-in-court* par les King's Men Par 1632 : *Blackfriars* par les King's Men (« often acted »)
Massinger, Fletcher	*The Little French Lawyer*	Vers 1620 : *Globe* et *Blackfriars* par les King's Men Par 1641 : La pièce appartient au répertoire des King's Men au *Blackfriars*
Fletcher, Massinger	*Custom of the Country*	Vers 1619-1620 : *Blackfrairs* et *Globe* par les King's Men 1628 : *Blackfriars* par les King's Men 1630 : *Hampton Court* par les King's Men (devant le roi Charles I) 1638 : *Cockpit-in-court* par les King's Men (devant le roi Charles I et la reine) Par 1641 : La pièce appartient au répertoire des King's Men
Fletcher	*The Island Princess*	Vers 1621 : *Blackfriars* et *Globe* par les King's Men 1621 : *Whitehall Palace* par les King's Men (devant le roi Jacques I) Par 1641 : La pièce appartient au répertoire des King's Men au *Blackfriars*
Fletcher	*Wild Goose Chase*	Vers 1621 : *Blackfriars* et *Globe* par les King's Men. 1622 : *Whitehall Palace* par les King's Men (devant le roi Jacques I) 1632 : Lieu inconnu par les King's men Par 1641 : La pièce appartient au répertoire des King's Men au *Blackfriars* Par 1652 : *Blackfriars* par les King's Men (« As it hath beene Acted with

		singular Applause at the Black-Friers »)
Massinger, Fletcher	*The Lovers Progress*	Vers 1619-1623 : *Blackfriars* par les King's Men 1634 : *Blackfriars* par les King's Men (devant la rein Henriette-Marie) 1634 : Lieu et troupe inconnus Par 1641 : La pièce appartient au répertoire des King's Men au *Blackfriars*
Webster	*A Cure for a Cuckold*	Aucune information
Massinger	*A New Way to Pay Old Debts*	1625 : *Phoenix* par les Queen Henrietta's Men (« As it hath beene often acted at the Phoenix ») Par 1639 : la pièce appartient au répertoire du *Cockpit*
Massinger	*The Parliament of Love*	Vers 1624 : Probablement au *Cockpit* par les Lady's Elizabeth's Men
Massinger	*The Unnatural Combat*	Vers 1624 : Probablement *Blackfriars* et *Globe* par les King's Men, Par1639 : *Globe* par les King's Men (« As it was presented by the Kings Majesties Servants at the GLOBE ») La pièce est incluse dans la liste de 1669 des pièces jouées au *Blackfriars* par les King's Men.
Massinger, Fletcher	*The Elder brother*	Vers 1625 : Probablement *Blackfriars* par les King's Men Par 1637 : *Blackfriars* par les King's Men Par1650 : *Blackfriars* par les King's Men (« with great applause »)
Anon. (J.W.)	*The Valiant Scot*	Vers 1625-1626* : Lieu et troupe inconnus. 1639-1640 : *Fortune* par la Red Bull Company (la pièce fut jouée durant 5 jours consécutifs
Shirley	*The Wedding*	Par 1629 : *Phoenix* par les Queen's Men Par 1633 : *Phoenix* par les Queen's Men
Davenant	*The Cruel Brother*	1627 : Probablement *Blackfriars* par les King's Men
Davenant	*The Just Italian*	1629 : Probablement *Blackfriars* par les King's Men
Davenant	*The Siege*	Aucune information
Shirley	*The Contention for Honour and Riches*	Vers 1625-1632 : Aucune information

Ford	*'Tis a Pity She's a Whore*	Vers 1632 [1615-1633] : *Phoenix* par les Queen's Men
Ford	*Love's Sacrifice*	Vers 1632-1633 : *Phoenix* par les Queen's Men (« Received generally Well »)
Randolph	*The Jealous Lovers*	1632 : *University of Cambridge* par les Students of Trinity College (devant le roi Charles I et la reine)
Jonson	*The Magnetic Lady*	1632 : Probablement *Blackfriars* par les King's Men
Massinger	*The Guardian*	1633 : Probablement *Blackfriars* par les King's Men Par 1655 : *Blackfriars* par les King's Men (« As it hath been often acted »)
Massinger, Fletcher (posthume meurt 1625)	*A Very Woman*	Par 1634 : *Blackfriars* par les King's Men (« As it hath been often acted »)
Davenant	*Love and Honour*	1634 : *Blackfriars* par les King's Men
Shirley	*The Example*	1634 : *Phoenix* par les King's Men
Heywood	*Challenge for Beauty*	Par 1636 : *Blackfriars* et *Globe* par les King's Men (« As it hath beene sundry times acted »)
Davenant	*News From Plymouth*	Aucune information.
Brome	*The New Academy*	1636* : *Salisbury Court* par les King's Revel
Rutter	*The Cid*	1637 : À la cour et *Cockpit* par les King's and Queen's Young Company (Beeston's Boys) (devant le roi Charles I et la reine)
Rutter	*II The Cid (trd. Desfontaines)*	Aucune information
Mead	*The Combat of Love and Friendship*	Par 1654 : Christ College [Oxford] par les Gentlemen de Christ Church
Davenant	*The Fair Favourite*	Vers 1638* : Probablement *Blackfriars* par les King's Men
Suckling	*The Goblins*	1638 [1637-1641] : *Blackfriars* par les King's Men
Davenant	*The Unfortunate Lovers*	1638 : *Blackfriars* par les King's Men (« with great applause »)
Davenant	*The Distresses*	Vers 1639* : Probablement *Blackfriars* par les King's Men
Shirley	*The Politician*	1639-1640 : Dublin au *Werburgh-Street Theatre* av. 1642 : *Salisbury Court* par les Queen's Men
Shirley	*The Cardinal*	1641 : *Blackfriars* par les King's Men

Brome	*The Court Beggar*	1639-1640 [1632?][5] : *Cockpit* par les King's Men 1640 : *Cockpit* par King's and Queen's Young Company (Beeston's Boys)

[5] La page titre de 1653 indique que la pièce fut jouée en 1632 au Cockpit par « His Majesties Servants ». Selon Marion O'Connor, une multitude d'indices textuels démontre que la pièce ne fut pas composée avant 1639 (1640 selon A.H.).

ANNEXE C : DUELLISTES ET CLASSES SOCIALES

Groupe social		Nombre de duellistes	
Aristocratie			
	Gentleman	81	
	Gentry/Noblesse	111	
	Peer/Paire	37	
	Total		229
Royauté			
	Royauté	19	
			19
Roturier			
	Roturier	22	
	Citoyen	3	
	Serv. /Valet	9	
	Apprenti	4	
	Marchand	4	
	Avocat	3	

	Étudiant	3	
	Professionnel	2	
	Total		50
Militaire			

	Militaire[1]	52	
	Total		52
Autre			
	Parvenu	3	
	Clergé	1	
	Autorité judiciaire	1	
	Total		5
TOTAL			355

[1] Ce groupe est sous représenté dans le tableau puisque certains personnages sont à la fois des nobles ou des monarques tout en étant des militaires. Afin que le tableau soit clair, nous avons inclus sous militaire que ceux qui n'appartenaient pas à un autre groupe social. En réalité, le groupe des militaires compte 90 individus, dont 19 Gentry/Milit.; 11 Paire/Milit. et 8 Roi/Milit. .

ANNEXE D : DUEL FAMEUX ENTRE LE CHEVALIER DE GUISE, ET LE BARON DE LUZ *(VERS 1613)*



Source : J. R. Ruff, *Violence in Ealry Modern Europe, 1500-1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 78.

ANNEXE E : LE DUEL DE BUSSY ET DES COURTIERS

George Chapman, *Bussy d'Ambois,* (1604), (II,i, 35-104)

Nun. I saw fierce D'Ambois and his two brave friends
Enter the field, and at their heeles their foes;
Which were the famous souldiers, Barrisor,
L'Anou, and Pyrrhot, great in deeds of armes.
All which arriv'd at the evenest peece of earth
The field afforded, the three challengers
Turn'd head, drew all their rapiers, and stood ranck't;
When face to face the three defendant met them,
Alike prepar'd, and resolute alike.
Like bonfires of contributorie wood
Every mans look shew'd, fed with eithers spirit ;
As one had beene a mirror to another,
Like formes of life and death each took from other ;
And so were life and death mix tat their heights,
That you could see no feare of death, for life,
Nor love of life, for death : but in their browes
Pyrrho's opinion in great letters shone :
That life and death in all respects are one.
[…]
As Hector, twixt the hosts of Greece and Troy,
(When Paris and the Spartane King should end
The nine yeares warre) held up his brasen launce
For signall that both host should cease from armes,
And heare him speak ; so Barrisor (advis'd)
Advanc'd his naked rapier twixt both sides,
Ript up the quarrell, and compar'd six lives
Then in ballance with six idle words ;
Offer'd remission and contrition too,
Or else that he and D'Ambois might conclude
The others dangers. D'Ambois lik'd the last ;
But Barrissors friends (being equally engag'd
In the maine quarrell) never would expose
His life alone to that they all deserv'd.
And for the offer of remission
D'Ambois (that like a lawrell put in fire
Sparkl'd and spit) did much more than scorne
That his wrong should incense him so like chaffe,
To goe so soone out, and like lighted paper
Approuve his spirit at once both fire and ashes.
So drew they lots, and in them Fates appointed,
That Barrisor should fight with firie D'Ambois ;
Pyrhot with Melynell, with Brisac L'Anou ;
And then, like flame and powder, they commixt
So spritely, that I wisht they had beene spirits,
That the ne're shutting wounds they needs must open
Might, as they open'd, shut, and never kill.
But D'Ambois sword (that lightned as it flew)
Shot like a pointed comet at the face

Of Manly Barrisor, and there it stucke :
Thrice pluckt he at it, and thrice drew on thrusts
From him that of himselfe was free as fire
Who thrust still as he pluckt ; yet (past beliefe)
He with his subtle eye, hand, body, scap't.
At last, the deadly bitten point tugg'd off,
On fell his yet undaunted foe so fiercely,
That (only made more horrid with his wound)
Great D'Ambois shrunke, and gave a little ground ;
But soone return'd, redoubled in his danger,
At the heart of Barrisor seal'd his anger.
Then, as in Arden I have seene an oke
Long shook with tempests, and his loftie toppe
Bent to his root, whch being at lenght made loose
(Even groaning with his weight), he gan to nodde
This way and that, as loth his curled browes
(Which he had oft wrapt in the skie with stormes)
Should stoope : and yet, his radicall fivers burst,
Storme-like he fell, and hid the feare-cold-earth –
So fell stout Barrisor, that had stood the shocks
Of ten set battels in your highnesse warre,
'Gainst the sole souldier of the world, Navarre.

* Le récit du combat se poursuit pour encore plusieurs dizaines de vers, mais l'extrait qui suit suffit à démontrer le style employé par Chapman lors de la narration du duel, transformant un duel en une épopée digne de la guerre de Troie et/ou les personnages sont loués pour leur courage, leur force et leur impassibilité devant le danger.

ANNEXE F : CRITIQUE DU DUEL DE CLERMONT

Fletcher, Massinger, *The Little French Lawyer*, (1619, (I, i, 0-95)

Dinant : Disswade me not.
Clermont : It will breed a braule.
Dinant : I care not, I weare a Sword.
Clermont : And weare discretion with it,
Or cast it off, let that direct your arme,
'Tis madnesse els, not valor, and more base
Then to receive a wrong.
Dinant: Why would you have me
Sit downe wit a disgrace, and thanke the doer ?
We are not Stoiks, and that passive courage
Is only now, commendable in Lackies,
Peasants, and Tradesmen, not in men of ranke,
And qualitie, as I am.
Clermont : Do not cherish
That daring vice, for which the whole age suffers ;
The blood of our bold youth, thate heretofore
Was spent in honourable action
Or to defend, or to enlarge the Kingdome,
For the honour of our Countrey, and our Prince,
Poures it selfe out, with prodigall expence
Upon our Mothers lap, the Earth that bread us,
For every trifle, and these private Duells,
Which had their firs originall from the French,
(And for which, to this day, we are justly censured)
Are banisht from all civill Governments :
Scarce three in Venice, in as many yeares ;
In Florence, they are rarer, and in all
The fair Dominion of the Spanish King,
They are never heard ofl Nay those neighbour Countries,
Which gladly imitate our other follies,
And come at a deare rate to buy them of us,
Begin now to detest them.
Dinant : Will you end yet ?
Clermont : And I have heard, that some of our late Kings
For the lie, wearing a Mistris favour,
A cheate at Cards or Dice and such like causes,
Have lost as many gallant Gentlemen,
As might havec met the great Turke in the field
With confidence of a gloriouse Victorie,
And shall then -----
[…]
But I'll not quarrel with this Gentleman,
For wearing stammell Breeches, or this Gamester,
For playing a thousand pounds, that owes me nothing ;
For this man taking up a common Wench
In ragges, and lowsie, then maintaining her
Caroached in cloth Tissuem nor five hundred
Of such toyes, that at no part concerne me ;
Marry, where my honour, or my friend is questioned,
I have a Sword, and I thinke I may use it
To the cutting of a Rascalls throat, or so,
Like a good Christian.

ANNEXE G : LE DUEL ET LE THÉÂTRE (1660-1710)

AUTEUR	*TITRE*	ANNÉE
ANON.	*Robin Hood and his Crew of Soldier*	1661
CAVENDISH	*Matrimonial Trouble Pt II*	1662
CAVENDISH	*The Natures Three Daughters Pt II*	1662
CAVENDISH	*The Several Wits*	1662
CAVENDISH	*The Wit's Cabal*	1662
CLARK	*Marciano, or, The Discovery*	1662
COKAIN	*The Tragedy of Cokain*	1662
HOWARD	*The Surprisal*	1662
STAPYLTON	*The Slighted Maid*	1663
DAVENANT	*The Play-house to be Let*	1663
BOYLE	*The History of Henry the Fifth*	1663
DRYDEN	*The Rival Ladies*	1663
HOWARD	*The Indian Queen*	1664
ETHEREGE	*The Comical Revenge*	1664
STAPYLTON	*The Step-Mother*	1664
FLECKNOE	*The Demoiselle à la Mode*	1664
DAVENANT	*The Rivals (révision de Two Noble Kinsmen)*	1665
DRYDEN	*An Evening's Love*	1665
HOWARD	*The English Monsieur*	1666
HOWARD	*All Mistaken, or the Mad Couple*	1667
SHADWELL	*The Sullen Lovers*	1667
CAVENDISH	*The Presence*	1668
DAVENANT	*Man's the Master*	1668
DRYDEN	*The Wild Galant*	1668
BEHN	*The Amourous Prince; The curious Husband*	1668
CAVENDISH	*The Sociable Companions,or, the Female Wits*	1668
BOYLE	*Guzman.*	1669
SHADWELL	*The Royal Shepherdess*	1669
HOWARD	*The Six Days Adventure or the New Utopia*	1670
LACY	*The Old Troop; or Monsieur. Raggou*	1671
BEHN	*The Dutch Lover*	1672
BOYLE	*Mr. Anthony*	1672
DRYDEN	*Amboyna*	1672
DRYDEN	*The Assignation, or Love in a Nunnery*	1672

LACY	*The Dumb Lady, or The Farrier Made Physician*	1672
SHADWELL	*Epsom Wells*	1672
WYCHERLY	*The Gentleman Dancing-Master*	1672
DRYDEN	*Marriage-à-la-Mode*	1673
PAYNE	*The Fatal Jealousie*	1673
PAYNE	*The Morning Ramble*	1673
DUFFET	*The Spanish Rogue*	1674
BELLON	*The Mock-duellist, or the French Vallet. A Comedy*	1674
CROWN	*Country Wits*	1675
PAYNE	*The Siege of Constantinople*	1675
WYCHERLY	*The Plain Dealer*	1675
HOWARD	*The English Monsieur*	1675
SETTLE	*Love and Revenge*	1675
SETTLE	*The Conquest of China, by the Tartars*	1675
WYCHERLY	*The Country Wife*	1675
BEHN	*The Town Fop*	1676
CAVENDISH, SHADWELL	*The Triumphant Widow, or the Medly of Humours*	1676
D'URFEY	*The Foll Turn'd Critick*	1676
ETHEREGE	*The Man à la Mode*	1676
LEE	*The Rival Queens, or the Death of Alexander the Great*	1676
LEE	*Gloriana of the Court of Augustus Cæsar*	1676
SHADWELL	*The Libertine*	1676
BEHN	*The Debauchee; or The Credulous Cuckold*	1677
BEHN	*The Rover*	1677
D'URFEY	*Madame Fickle or the Witty False One*	1677
DRYDEN	*Limberham; or the Kind Keeper*	1678
OTWAY	*Friendship in Fashion*	1678
LEANERD	*The Rambling Justice; or the Jealous Husband*	1678
LEANERD	*The Counterfeits*	1678
SHIPMAN	*Henry the Third of France, Stabb'd by a Fryer*	1678
BEHN	*The Feign'd Curtizan: A Night's Intrigue*	1679
D'URFEY	*Squire Oldsapp, or the Night-Adventurers*	1679
D'URFEY	*The Virtuous Wife*	1679
LEANERD	*The Counterfeits*	1679
BOYLE	*Mr Anthony*	1679
BEHN	*The Revenge; or Match in Newgate*	1680
SHADWELL	*The Woman-Capitain*	1680
D'URFEY	*Sir Barnaby Whigg*	1681
TATE	*The History of King Lear*	1681
D'URFEY	*The Royalist*	1682
DRYDEN, LEE	*The Duke of Guise*	1683
ANONYME	*The Mistaken Beauty or the Lyar*	1684

OTWAY	*Atheist*	1684
BEHN	*The Lucky Chance, or an Alderman's Bargain*	1686
D'URFEY	*The Banditti*	1686
BEHN	*The Emperor of the Moon*	1687
SELDEY	*Bellamira; or the Mistress*	1687
SHADWELL	*The Squire of Alsatia*	1688
BEHN	*The Widdow-Ranter, or the History of Bacon in Virginia*	1689
SHADWELL	*Bury Fair*	1689
CROWNE	*The English Frier, or the Town Spark*	1690
DRYDEN	*Don Sebastian King of Portugal*	1690
DRYDEN	*Amphitryon*	1690
HARRIS	*The Mistakes, or the False Report*	1690
SOUTHERNE	*Sir Anthony Love, or the Rambling Lady*	1690
DRYDEN	*King Arthur, or, The British Worthy*	1691
D'URFEY	*Bussy d'Ambois*	1691
POPPLE	*The Cid, (trad. De P. Corneille*	1691
SHADWELL	*The Scowrers*	1691
SOUTHERNE	*The Wives' Excuse; or Cuckold Make Themselves*	1692
HIGDEN	*The Wary Widow or m Sir Noisy Parrat*	1693
SHADWELL	*The Volunteers*	1693
D'URFEY	*The Comical History of Don Quichotte (en 3 partie)*	1694
SOUTHERNE	*Fatal Marriage; or the Innocent Adultry*	1694
GOULD	*The Rival Sisters; The Violence of Love*	1696
GRANVILLE	*The She-Gallant*	1696
HARRIS	*The City Bride; or the Merry Cuckold*	1696
PIX	*The Spanish Waves*	1696
VANBRUGH	*The Relapse*	1696
D'URFEY	*Intrigue at Versaille : or a Jilt in All Humour*	1697
CIBBER	*Woman's Wit, or the Lady in Fashion*	1697
MOTTEUX	*The Novelty, or Every act a Play*	1697
VANBURGH	*The Provoked Wife*	1697
MOTTEUX	*Beauty in Distress*	1698
FARQUHAR	*Love and a Bottle*	1698
MOTTEUX	*The Island Princess, or the Generous Portuguese*	1699
TROTTER (COCKBURN)	*Fatal Friendship*	1699
CIBBER	*Loves Makes a Man, or The Fop's Fortune*	1700
FARQUHAR	*The Constant Couple*	1700
PIX	*The Beau Defeated; or the Lucky Younger Brother*	1700
GILDON	*Love's Victim, or the Queen of Wales*	1701
BURNABY	*The Modish Husband*	1702
CENTLIVRE	*The Beau's Duel; or a Soldier for the Ladies*	1702
BURNABY	*The Modish Husband*	1702

FARQUHAR	*The Twin-Rivals*	1702
BAKER	*Turnbridge-Walks or the Yeoman of Kent*	1703
BURNABY	*Love Betrayed or the Agreable Disapointment*	1703
PIX	*The Different Widows, or Intrigue All-A-Mode*	1703
STEELE	*The Lying Lover*	1704
BAKER	*Hampstead Heath*	1705
CENTLIVRE	*The Basset-Table*	1705
CENTLIVRE	*The Gamester*	1705
CENTLIVRE	*Love at a Venture*	1706
CENTLIVRE	*The Platonick Lady*	1706
FARQUHAR	*The Recruiting Officier*	1706
CIBBER	*The Double Gallant*	1707
CIBBER	*The Comical Lovers*	1707
FARQUHAR	*The Beau's Stratagem*	1707
CENTLIVRE	*Marplot*	1710

BIBLIOGRAPHIE

Sources

Pièces de théâtre anglaises

ANONYME. *A Knack to Know an Honest Man*, (1594). Henry DE VOCHT (éd.), Oxford, Molone Society Reprint/Oxford University Press, 1910.

ANONYME. *The Taming of a Shrew*, (1594). Frederick S. BOAS (éd.), *'The Taming of a Shrew' Being the Original of Shakespeare's 'The Taming of the Shrew'*, Londres, Chatter and Windus Duffield, 1908.

ANONYME. *The Honest Lawyer,* (1614). Londres, George Purslowe, [en ligne], http://eebo.chadwyck.com

ANONYME (S.S). *Worke for Cutlers: A Merry Dialogue Betweene Sword, Rapier and Dagger,* (1615). Albert Forbes SIEVEKING (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2009 [1904].

ANONYME. *Swetnam the Woman-Hater*, (1618). Coryl Eugene CRANDALL (éd.), *Swetnam the Woman-Hater: A Critical Edition,* PhD. Thesis, Language and Literature, University of Illinois, 1966.

ANONYME (J. W.). *The Valiant Scot,* (1625). George F BYERS (éd.), *Valiant Scot (1637): A Critical Edition*, PhD Thesis, Department of English, Indiana University, 1972.

BARNES, Barnabe. *The Devil's Charter*, (1606). R. B. Mc KERROW (éd.), Louvain, A. Uystpruyst. 1904.

BEAUMONT, Francis, *The Knight of the Burning Pestle*, (1607). Michael HATTAWAY (éd.), 2e édition, Londres, New Mermaid – Bloomsbury, 2002.

BEAUMONT, Francis, John FLETCHER. *The Maid's Tragedy*, (1611). Robert Kean TURNER (éd.) dans Fredson BOWERS (éd. gén.), *The Dramatic Works in*

the Beaumont and Fletcher Canon, vol. II, Cambridge, Cambridge University Press, 1970.

----------. *A King and No King*, (1611). George Walton WILLIAMS (éd.) dans BOWERS (éd. gén.), *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*, vol. II, 1970.

----------. *Love's Cure*, (1612). George Walton WILLIAMS (éd.) dans BOWERS (éd. gén.), *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*, vol. III, 1976.

----------. *The Captain,* (1612). L. A. BEAURLINE (éd.) dans BOWERS (éd. gén.), *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*, vol. I, 1966.

BOYLE, Roger. *Guzman*, (1669), Londres, F. Sanders, 1693, [en ligne], http://literature.proquest.com.

BROME Richard. *The New Academy*, (1635). M. LESLIE (éd.), *Richard Brome Online*, Royal Hollaway, University of London, Human Research Institute, Sheffeild University, 2010, [en ligne], http://hrionline.ac.uk.

----------.*The Court Beggar*, (1640). M. O'CONNOR (éd.), *Richard Brome Online*, Royal Hollaway, University of London, Human Research Institute, Sheffeild University, 2010, [en ligne], http://hrionline.ac.uk.

CHAPMAN, George. *All Fools*, (1604). Richard Herne SHEPHERD (éd.), *The Works of George Chapman: Plays*, Londres, Chatto and Windus, 1874.

----------. *Bussy D'Ambois*, (1604). Frederick S. BOAS (éd.), *Bussy d'Ambois and The Revenge of Bussy D'Ambois*, Boston, D.C. Heath & Co., 1905.

----------. *May Day*, (1604). Thomas Marc PARROT (éd.), *The Plays of George Chapman: The Comedies*, vol. I, New York, Russell & Russell, 1967.

----------. *The Revenge of Bussy D'Ambois*, (1610). BOAS (éd.), *Bussy d'Ambois and The Revenge of Bussy D'Ambois*, 1905.

COOKE, John. *Greene's Tu Quoque, or The City Galant*, (1613). Richard DODSLEY (éd.), *A Selection of Odl English Plays*, vol. V, 4^{e} édition, New York, Benjamin Bloom, 1964.

DAVENANT, William. *The Cruel Brother*, (1629). J. MAIDMENT, W.H. LOGAN (éd.), *The Dramatic Works of Sir William D'Avenant*, vol. I, Edinburgh, William Paterson, 1872.

----------. *The Just Italian,* (1629). MAIDMENT, LOGAN (éd.), *The Dramatic Works of Sir William D'Avenant*, vol. I, 1872.

----------. *The Siege*, (1629). *The Works of S^r William D'Avenant K^t,* Londres, T.N. 1673. [en ligne], http://eebo.chadwyck.com.

----------. *Love and Honour*, (1634). *The Works of S^r William D'Avenant K^t,* Londres, T.N. 1673. [en ligne], http://eebo.chadwyck.com.

----------. *Love and Honour*, (1634). James W. TUPPER (éd.), *Love and Honour and The Siege of Rhode*, Boston, D.C. Heath & and Co. Publishers, 1909.

----------. *News From Plymouth,* (1635). *The Works of S^r William D'Avenant K^t,* Londres, T.N. 1673. [en ligne], http://eebo.chadwyck.com.

----------. *The Fair Favorite,* (1638). *The Works of S^r William D'Avenant K^t,* Londres, T.N. 1673. [en ligne], http://eebo.chadwyck.com.

----------. *The Unfortunate Lovers,* (1638). MAIDMENT, LOGAN (éd.), *The Dramatic Works of Sir William D'Avenant*, vol. I, 1872.

----------. *The Distresses,* (1639). *The Works of S^r William D'Avenant K^t,* Londres, T.N. 1673. [en ligne], http://eebo.chadwyck.com.

DEKKER, Thomas. *The Shoemaker's Holiday*, (1599). Charles W. ELIOT (éd.), *The Harvard Classics: Elizabethan Drama. Volume. II,* vol. XLVII, New York, Collier & Son, 1910.

----------, Thomas MIDDLETON. *The Honest Whore Pt I*, (1604). Gary TAYLOR, John LAVAGNINO (éd.), *Thomas Middleton: The Collected Works*, Oxford, Oxford University Press, 2010. *

----------. *The Honest Whore Pt II*, (1605). Fredson BOWERS (éd.), *The Dramatic Works of Thomas Dekker*, vol II, Cambridge, Cambridge University Press, 1955.

----------. Thomas MIDDLETON. *The Roaring Girl*, (1611). James KNOWLES, *The Roaring Girls and Other City Comedies*, Oxford, Oxford University Press, 2008, [2001].

FARQUHAR, George. *The Recruiting Officer*, (1706), Londres, William Savage, [en ligne], http://www.gutenberg.org/files/3701237012-h.htm.

FIELD, Nathan. *Amends for the Ladies*, (1610). J. Payne COLLIER (éd.), *Five Old Plays: Forming a Supplement to the Collection of Dodsley and Others*, Londres, William Oickering, 1833.

----------. John FLETCHER, Philip MASSINGER. *The Honest Man's Fortune*, (1613). A. R. WALLER (éd.) *The Works of Francis Beaumont and John FLETCHER*, vol. X, Cambridge English Classics, New York, Octagon Books, 1969 [1912].

----------. John FLETCHER, Philip MASSINGER. *The Knight of Malta*, (1618). George Walton WILLIAMS (éd.) dans BOWERS (éd. gén.), *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*, vol. VIII, 1992.

----------. Philip MASSINGER. *The Fatal Dowry*, (1619). Philp EDWARDS, Colin GIBSON (éd.), *The Plays and Poems of Philip Massinger*, vol. I, Oxford, Clarendon Press, 1976.

FLETCHER, John. *Monsieur Thomas*, (1615). Hans Walter GABLER (éd.) dans BOWERS (éd. gén.), *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*, vol. IV, 1979.

----------. Philip MASSINGER. *The Little French Lawyer*, (1619). Robert Kean TURNER (éd.) dans BOWERS (éd. gén.), *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*, vol. IX, 1994.

----------. *The Humerous Lieutenant*, (1619). Cyrus HOY (éd.) dans BOWERS (éd. gén.), *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*, vol. V, 1982.

----------. Philip MASSINGER. *Custom of the Country*, (1620). Cyrus HOY (éd.) dans BOWERS (éd. gén.), *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*, vol. VIII, 1992.

----------. *The Island Princess,* (1621). George Walter WILLIAMS (éd.) dans BOWERS (éd. gén.), *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*, vol. V, 1982.

----------. *The Wild Goose Chase,* (1621). Fredson BOWERS (éd.) dans BOWERS (éd. gén.), *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*, vol. VI, 1985.

----------. Philip MASSINGER. *The Lovers' Progress*, (1623). George Walton WILLIAMS (éd.) dans BOWERS (éd. gén.), *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*, vol. X, 1996.

----------. Philip MASSINGER. *The Elder Brother*, (1625). Fredson BOWERS (éd.) dans BOWERS (éd. gén.), *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*, vol. IX, 1994.

FORD, John. *'Tis a Pity She's a Whore*, (1632). Marion LOMAX (éd.), *'Tis a Pity She's a Whore and Other Plays*, Oxford, Oxford University Press, 2008 [1995]. *

----------. *Love's Sacrifice*, (1632). A. T. MOORE (éd.), Manchester, Manchester University Press, 2002. *

KYD, Thomas, *The Spanish Tragedy*, (1587). J. R. MULRYNE (éd.), Londres, New Mermaid—A&C Black, 2000 [1970].

GOFFE, Thomas. *The Careless Shepherdess*, (1619). Londres, 1656, [en ligne], http://eebo.chadwyck.com.

GREENE, Robert. *Friar Bacon and Friar Bungay*, (1589). G.B. HARRISON (éd.), Londres, Robert Holden & Co, 1927, édition numérique par Risa BEAR, *Renascence Editions*, University of Oregon, 2007, [en ligne], https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/handle/1794/4306.

----------. *Orlando Furiso*, (1591). J. Churton COLLINS (éd.), *The Plays and Poems of Robert Green*, vol. I, Oxford, Clarendon Press, 1905.

HEYWOOD, Thomas. *A Woman Killed with Kindness*, (1603). Martin WIGGINS (éd.), *A Woman Killed with Kindness and Other Domestic Plays*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

----------. *A Challenge for Beautie*, (1635). *The Dramatic Works of Thomas Heywood Now First Collected with Illustrative Notes and a Memoir of the Author*, vol. V, Londres, John Pearson, 1874.

JONSON, Ben. *Every Man Out of His Humour*, (1599). W. BANG, W.W. GREG (éd.) Louvain, A. Uystpruyst, 1907.

----------. *Every Man in His Humour*, (1608). James KNOWLES, *The Roaring Girls and Other City Comedies*, Oxford, Oxforf University Press, 2008, [2001].

----------. *The Alchemist*, (1610). Gordon CAMPBELL (éd.), *The Alchemist and Other Plays*, Oxford, Oxford University Press, 2008 [1995].

----------. *Epicene,* (1610), CAMPBELL (éd.), *The Alchemist and Other Plays,* 2008.

----------. *Bartholomew Fair,* (1614), CAMPBELL (éd.), *The Alchemist and Other Plays,* 2008.

----------. *The Devil is an Ass,* (1616), Margaret Jane KIDNIE (éd.), *The Devil is an Ass and Other Plays,* Oxford, Oxford University Press, 2009 [2000].

----------. *The Magnetic Lady*, C. H. HEREFORD, Percy SIMPSON, Evelyn SIMPSON (éd.), *Ben Jonson*, vol. VI, Oxford, Clarendon Press, 1966 [1938].

JOHNSON, Charles. *The Country Lasses*, (1715), Dublin, S. Powell, 1727, [en ligne], *Literature Online*, Cambridge, Proquest et Chadwyck-Healy, 1996.

MACHIN, Lewis, Gervase MARKHAM. *The Dumb Knight*, (1607). Kris TOWES (éd.), 2009, [en ligne], http://extra.shu.ac.ik/lemis/replays/dumbknight.html.

MARLOWE, Christopher. *Doctor Faustus*, (1588). Frank ROMANY, Robert LINDSEY (éd.), *Christopher Marlowe: The Complete Plays*, Londres, Penguin Book, 2003. *

----------. *Edward II,* (1589). ROMANY, LINDSEY (éd.), *Christopher Marlowe: The Complete Plays*, 2003.

----------. *The Jew of Malta,* (1589). ROMANY, LINDSEY (éd.), *Christopher Marlowe: The Complete Plays s*, 2003.

MARSTON, John. *Antonio's Revenge*, (1600). W.W. GREG (éd.), *Antonio and Mellida & Antonio's Revenge*, Oxford, Malone Society Reprint/Oxford University Press, 1922.

----------. *The Dutch Courtezan*, (1604). A. H. BULLEN (éd.), *The Works of John Marston*, vol. II, Boston, Houghton, Mifflin and Co., 1887.

MASSINGER, Philip. *A New Way to Pay Old Debts*, (1624). EDWARDS, GIBSON (éd.), *The Plays and Poems of Philip Massinger*, vol. II, 1976.

----------. *The Parliament of Love*, (1624). W. GIFFORD (éd.), *The Plays and Poems of Philip Massinger*, 3e édition, New York, H. B. Mahn, 1857.

----------. *The Unnatural* Combat, (1624). EDWARDS, GIBSON (éd.), *The Plays and Poems of Philip Massinger*, vol. II, 1976.

----------. *The Guardian.* (1633). GIFFORD (éd.), *The Plays and Poems of Philip Massinger*, 1857.

----------. John FLETCHER (posthume). *A Very Woman*, (1634). EDWARDS, GIBSON (éd.), *The Plays and Poems of Philip Massinger*, vol. IV, 1976.

MEAD, Robert. *The Combat of Love and Friendship*, (1638). Londres, 1653, *Early English Books Online—Text Creation Partnership,* [en ligne], http://name.umdl.umich.edu/A89019.0001.001.

MIDDLETON, Thomas, William ROWLEY. *A Fair Quarrel*, (1616). TAYLOR, LAVAGNINO (éd.), *Thomas Middleton : The Collected Works*, 2010.

----------. *A faire quarrell VVith new additions of M. Chaughs and Trimtrams roaring, and the bauds song. As it was acted before the King, by the Prince his Highnesse Seruants.*, Londres, Augustine Mathewes, 1622, [en ligne], http://www.eebo. chadwyck.com.

----------. *The Witch*, (1616). TAYLOR, LAVAGNINO (éd.), *Thomas Middleton : The Collected Works*, 2010.

MUNDAY, Anthony. *The Downfall of Robert Earl of Huntington*, J. Payne COLLIER (éd.), *A Serie of Old Plays: Now for the First Time Reprinted Uniformly with the Last Edition of Dodsley's Collection*, no. I, Londres, Septimus Prowett, 1828.

RANDOLPH, Thomas. *The Jealous Lovers*, (1632). W. Carew HAZLITT (éd.), *The Poetical and Dramatic Works of Thomas Randolph of Trinity College*, vol. I, Londres, Reeves and Turner, 1875.

RUTTER, Joseph. *The Cid*, 2e édition, trad. de *Le Cid* de Pierre CORNEILLE, (1637), Londres, H. Wilson, 1650.

----------. *The Second Part of the Cid*, (1638), trad. de *La vraie suite du Cid* de Nicholas-Marc DESFONTAINES, Londres, J. Okes, 1650.

SHAKESPEARE, William. *The First Part of the Contention of the Two Famous Houses of York and Lancaster* (*HVI Pt II*), (1590). Stanley WELLS, Gary TAYLOR (éd. gén.), *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, Oxford, Clarendon Press, 2005. *

----------. *The True Tragedy of Richard Duke of York and the Good Henry the Sixth* (*HVI Pt III*), (1591). WELLS, TAYLOR (éd. gén.), *The Oxford Shakespeare.* 2005.

----------. *The First Part of Henry the Sixth* (*HVI Pt I*), (1592). WELLS, TAYLOR (éd. gén.), *The Oxford Shakespeare.* 2005.

----------. *Love Labour's Lost,* (1594). WELLS, TAYLOR (éd. gén.), *The Oxford Shakespeare.* 2005.

----------. *A Midsummer Night's Dream,* (1595). WELLS, TAYLOR (éd. gén.), *The Oxford Shakespeare.* 2005.

----------. *The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet,* (1595). WELLS, TAYLOR (éd. gén.), *The Oxford Shakespeare.* 2005.

----------. *The Tragedy of King Richard the Second,* (1595). WELLS, TAYLOR (éd. gén.), *The Oxford Shakespeare.* 2005.

----------. *The History of Henry the Fourth* (*HIV Pt I*), (1596). WELLS, TAYLOR (éd. gén.), *The Oxford Shakespeare.* 2005.

----------. *The Merry Wives of Windsor,* (1597). WELLS, TAYLOR (éd. gén.), *The Oxford Shakespeare.* 2005.

----------. *Much Ado About Nothing,* (1598). WELLS, TAYLOR (éd. gén.), *The Oxford Shakespeare.* 2005.

----------. *The Life of Henry the Fifth,* (1594). WELLS, TAYLOR (éd. gén.), *The Oxford Shakespeare.* 2005.

----------. *As You Like It,* (1600). WELLS, TAYLOR (éd. gén.), *The Oxford Shakespeare.* 2005.

----------. *Troilus and Cressida,* (1602). WELLS, TAYLOR (éd. gén.), *The Oxford Shakespeare.* 2005.

----------. *Twelft Night, or What You Will,* (1601). WELLS, TAYLOR (éd. gén.), *The Oxford Shakespeare.* 2005.

----------. *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice,* (1603). WELLS, TAYLOR (éd. gén.), *The Oxford Shakespeare.* 2005.

----------. *The History of King Lear* (Quatro de 1608), (1605) et *The Tragedy of King Lear* (Folio de 1623), (1610). WELLS, TAYLOR (éd. gén.), *The Oxford Shakespeare.* 2005.

----------. *The Life of Timon of Athens,* (1607). WELLS, TAYLOR (éd. gén.), *The Oxford Shakespeare.* 2005.

----------. *The Tragedy of Macbeth*, (1606). WELLS, TAYLOR (éd. gén.), *The Oxford Shakespeare*. 2005.

----------, John FLETCHER. *All is True* (*HVIII*), (1613). WELLS, TAYLOR (éd. gén.), *The Oxford Shakespeare*. 2005.

----------, John FLETCHER. *The Two Noble Kinsmen,* (1613). WELLS, TAYLOR (éd. gén.), *The Oxford Shakespeare*. 2005.

SHIRLEY, James. *The Wedding*, (1626). William GIFFORD (éd), *The Dramatic Works and Poems of James Shirley*, vol. I, Londres, John Murray, 1833.

----------. *The Contention for Honour and Riches*, (1631). GIFFORD (éd), *The Dramatic Works and Poems of James Shirley*, vol. VI, 1833.

----------. *The Example*, (1634). William F. JONES (éd.), *An Old-Spelling Critical Edition of James Shirley's The Example*, The Renaissance Immagintation, vol. 33, New York, Garland, 1987.

----------. *The Politician*, (1639). Robert J. FEHRENBACH (éd.), *A Critical Edition of The Politician*, Londres, Garland Publishing, 1980.

----------. *The Cardinal,* (1640). E. M. YEARLING (éd.), Manchester, Revel Plays—Manchester University Press, 1986.

STEVENSON, William. *Gammer Gurton's Needle*, (c.1553). John S. FARMER (éd.), *The Museum Dramatists*, no. I, Londres, Gibbing & Co., 1906. *

SUCKLING, John. *The Goblins,* (1638). A. Hamilton THOMPSON (éd.), *The Works of Sir John Suckling,* Londres, George Routledge and Sons, 1910.

WEBSTER, John. *The White Devil*, (1612). René WEIS, *The Duchess of Malfi and Other Plays*, Oxford, Oxford University Press, 2009 [1996].

----------. *The Devil's Law-Case*, (1619). WEIS, *The Duchess of Malfi and Other Plays*, 2009.

----------. *A Cure for a Cuckold*, (1624). WEIS, *The Duchess of Malfi and Other Plays*, 2009.

Autres sources

ANONYME. *A Noble Dewel, or Unmatchable combate betwixt Sir VVilliam [Gray] and the Earl of Southast [...],* Londres, John Andrews, 1660, [en ligne], http://eebo.chadwyck.com.

ANONYME. « Epigram 455 », *Wits Recreation*, Londres, R.H. 1640, dans John MENNIS (éd.) *Facetiae Musurum Delicine: The Muses Recreation* (1656), *Wit Restored* (1658), *Wits Recreation* (1640), Londres, John Camden, 1874

ANTON, Robert. « The Phylosophers Fifth: Satyr of Venus », *The Philosopher's Satyrs,* Londres, T.C., 1616, EEBO-TCP, [en ligne], http://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A20460. 0001?rgn=main;view=fulltext.,

BACON, Francis. « Of Revenge », Sidney WARHAFT (éd.), *Francis Bacon. A Selection of his Works*, Toronto, MacMillan of Canada, 1967.

----------. *The Charge of Sir Francis Bacon, Knight, The King's Attorney-General, Touching Duels*, dans *The Works of Francis Bacon, Baron of Veralum, Viscount of St. Alban and Lord High Chancellor of England*, Vol. II, Londres, J. Rivington and Sons, 1778.

BARET, John. *An aluearie or triple dictionarie in Englishe, Latin, and French: very profitable for all such as be desirous of any of those three language*, Henry Denham, Londres, 1574, [en ligne], http://eebo.chadwyck.com.

BERGERAC, Cyrano. *Le pédant joué*, (1654), Ernest GWÉNOLA, Paul FIÈVRE (éd.). *Théâtre Classique*, 2016, [en ligne], http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CYRANO_PEDANTJOUE.pdf

BRAKELOND, Jocelin de. *The Chronicle of Jocelin of Brakelond: A Picture of Monastic Life in the Days of Abbot Samson*, Ernest CLARKE (éd.), Londres, Alexander Moring The De La More Press, 1903.

BRYSKETT, Lodowick. *A Discourse of Civill Life: Containing the Ethike part of Morall Philofophie,* Londres, William Aspley, 1606, [en ligne], http://eebo.chadwyck.com.

COCKERAM, Henry. *The English Dictionarie or An Interpreter of Hard English Words*, 2^{e} édition, Londres, Issac Jaggard, 1626, [en ligne], http://eebo.chadwyck.com.

COOPER, Thomas. *Thesarus Linguae Romanae et Britannicae,* (1584), [en ligne], http://leme.library.utoronto.ca.

CORNEILLE, Pierre. *Horace*, Paris, A. Courbé, 1641, [en ligne], http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72709x/f2.item.zoom.

----------. *Le Cid*, (1637), Jacques MAURENS (éd.), *Corneille. Théâtre II,* Paris, Éditions Flammarion, 2006.

----------. *L'illusion comique*, (1635), Marie-Henriette BRU (éd.), Paris, Bordas, 1995.

CORNEILLE, Thomas. *Le festin de Pierre*, (1677), Ernest GWÉNOLA, Paul FIÈVRE (éd.). *Théâtre Classique*, 2015, [en ligne], http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/ CORNEILLET_FESTINDE PIERRE.pdf.

COTGRAVE, Randle. *A Dictionarie of the French and English Tongues*, Londres, Adam Islip,1611, [en ligne], http://eebo.chadwyck.com.

ELYOT, Thomas. *Bibliotheca Eliotae. Eliotis Librarie*, Londres, Thomas Berthelet, 1542.

----------. *The Ditcionary of Syr Thomas Eliot Knyght*, Londres, Thomas Berthelet, 1538.

GOSSON, Stepen, *Playes Confuted in Fiue Actions*, Londres, Thomas Gosson, 1582, [en ligne], http://www.literature.proquest.com.

HITCHCOCK, Tim, Robert SHOMAKER, Clive EMSLEY, Sharon HOWARD, Jamie McLAUGHLIN, *et al.* (éd.), *Old Bailey Proceedings Online*: 1674-1913. [en ligne], www.oldbaileyonline.org

Numéro de référence : (t16820426-20), (t16820601a-10), (t16820906-8), (t16830223-8), (t16830418a-8), (t16830829-6), (t16831010a-13), (t16831212-7), (t16840702-19), (t16850429-17), (t16850826-6), (t16870701-34), (t16921012-20), (t16940418-25), (t16940418-28).

King James Bible, (1611), [en ligne], http://www.kingjamesbibleonline.org/1611.

JACQUES I[er]. *A Proclamation Against Private Challenges and Combats,* Robert Barker, 1614, [en ligne], http://eebo.chadwyck.com.

----------. *A Proclamation Prohibiting the Publishing of any Reports or Writing of Duels,* Londres, Robert Barker, 1613, [en ligne], http://eebo.chadwyck.com.

----------. (i.e. Earl de Northampton). *A Publication of His Majesties Edict, and Severe Censure Against Private Combats and Combatants*, Londres, Robert Barker, 1613, [en ligne], http://eebo.chadwyck.com.

MACHIEVELLI, Niccolò. *The Prince*, 1513m Anne ROONEY (éd.), Londres, Arcturus, 2010.

MOLIÈRE. *Don Juan ou le festin de pierre*, (1665), Ernest GWÉNOLA, Paul FIÈVRE (éd.). *Théâtre Classique*, 2015, [en ligne], http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/MOLIERE_DOMJUAN.pdf

MARÉCHAL, André. *Le véritable capitaine matamore*, (1640), Ernest GWÉNOLA, Paul FIÈVRE (éd.). *Théâtre Classique*, 2016, [en ligne], http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/MARESCHALA_VERITABLECAPITAINEMATAMORE.pdf

NASHE, Thomas. *Pierce Penilesse, His Svpplication to the Deuill*, Alexander B. GROSSART (éd.), *The Complete Works of Thomas Nashe*, vol. II, imprimé pour circulation privée, 1884, [en ligne], https://books.google.ca/books?id=ZyFAAAAAYAAJ&hl=fr&source=gbs_navlinks_s.

PERCEVAL, Richard. *A Dictionary in Spanish and English*, Londres, Edm. Bollifant, 1599, [en ligne], http://leme.library.utoronto.ca.

RÉAUX, Gédéon Tallement des. *Les Historiette*, vol VI, 3e édition, Paris, J. Techener, 1862.

ROSIMOND, Jean-Baptiste du Mesnil. *Le nouveau festin de pierre ou l'athée foudroyé*, (1670), Ernest GWÉNOLA et Paul FIÈVRE, (éd.). *Théâtre Classique*, 2015, [en ligne], http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/ROSMOND_FESTINDE PIERRE.pdf.

SAVIOLO, Vincento. *Vincentio Saviolo his Practife: Of Honour and Honorable Quarrels. The fecond Booke,* Londres, John Wolfe, 1594, [en ligne], http://eebo.chadwyck.com.

SEAGAR, William (attribué). *The Booke of Honor and Armes*, Londres, Richard Jones/Thomas Orwin, 1590, [en ligne], http://eebo.chadwyck.com.

SELDEN, John. *The Duello or Single Combat from Antiquitie Deriued into this Kingdome of England, with Seuerall Kindes, and Ceremonious Formes thereof from good Authority Described*, Londres, George Eld, 1610, [en ligne], http://eebo.chadwyck.com.

SMITH, John T. *The Streets of London,* Charles MACKAY (éd.), Londres, Richard Bentley, 1849.

STOW, John. *A Survey of London,* 1598, William J. THOMAS (éd.), Londres, Whittaker and Co., 1842.

STUBBES, Philip. *The Anatomy of Abuses*, dans Frederick J. FURNIVALL (éd.), *Phillip Stubbes's* Anatomy if the Abuses in England *in Shakespeare's Youth,* Partie 1, Londres, N. Trünber & Co, 1877.

VÉRON, John. *A dictionarie in Latine and English*, Londres, Rafe Newberie, Henrie Denham, 1584, [en ligne], http://eebo.chadwyck.com.

VILLIERS, Claude Deschamps de. *Le festin de pierre ou le fils criminel*, (1660), Ernest GWÉNOLA, Paul FIÈVRE (éd.). *Théâtre Classique*, 2015, [en ligne], http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/ VILLERS_FESTINDE PIERRE.pdf

WILSON, Thomas. *A Christian Dictionary*, Londres, William Jaggard, 1612, [en ligne], http://leme.library.utoronto.ca.

Études

Articles, chapitres, colloques et sites internet

AGLIN, Jay, P. « The School of Defense in Elizabethan London », *Renaissance Quarterly,* 37, 03, (1984), p. 393-410.

AMUSSEN, Susan Dwyer. « Punishment, Discipline, and Power: The Social Meanings of Violence in Early Modern England », *Journal of British Studies*, 34, 01, (1995), p. 1-34.

ANDREWS, John F. « William Shakespeare », Fredson BOWERS (éd.), *Elizabethan Dramatists, Dictionary of Literary Biography*, 62, Detroit, Gale Research, 1987, p. 267-353. *

AYRES, Philip J. « Anthony Munday », Fredson BOWERS (éd.), *Elizabethan Dramatists, Dictionary of Literary Biography*, 62, Detroit, Gale Research, 1987, p. 232-241.*

----------. « Degrees of Heresy: Justified Revenge in Elizabethan Narrative », *Studies in Philology*, 69, 04, (1972), p. 461-474.

BARTHÉLEMY, Dominique. « Diversité des ordalies médiévales », *Revue historique*, 280, (1988), p. 3-25.

BERGERON, David M. « Munday, Anthony (bap. 1560, d. 1633) », *Oxford Dictionary Of National Biography*, 2007[2004], [en ligne], http://www.oxforddnb.com/view/article/1951. *

BEVINGTON, David. « Shakespeare the Man » dans David Scott KASTAN (éd.), *A Companion to Shakespeare*, Malden, Blackwell Publishers, 2000 [1999], p. 9-23.

BIET, Christian. « Équivocité et expérience théâtrale » dans Alain CORBIN *et al.*(dir.). *Histoire de la virilité*, Paris, Seuil, 2011, p. 327-366.

----------. « French Tragedy during the Seventeenth Century. From Cruelty on the Scaffold to Poetic Distance on the Stage », dans Jan BLOEMENDAL (éd.), *Drama and Theatre in Early Modern Europe,* vol. 5, Boston, Brill Open, 2016, p. 294-316.

----------. *et al.* « Écriture du crime et théâtre de la cruauté, les récits sanglans français de la fin fu XVIIe siècle », *Littérature classique,* 67, (2008), p. 231-245.

----------. « Le théâtre de la cruauté en France, au début du XVIIe siècle. Une performance sanglante », dans BIET (éd.), *Le Théâtre de la cruauté en France (fin XVIe- début du XVIIe siècle*, Paris, Laffont, 2006, p. 8-19.

BLAYNEY, Peter W. « The Publication of Playbooks » dans John COX, David Scott KASTAN (éd.), *A New History of Early English Drama*, New York, Columbia University Press, 1997, p. 383-422.

BOLAM, Robyn. « *Richard II:* Shakespeare and the Language of the Stage », dans Michael HATTAWAY (éd.), *The Cambridge Companion to Shakespeare's History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 141-157.

BORDEN, Ian. « The Blackfriars Gladiators: Masters of Fence, Playing a Prize, and the Elizabethan and Stuart Theater », dans Paul MENZER (éd.), *Inside Shakespeare: Essay on the Blackfriars Stage*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 2006, p. 132-146.

BOWERS, Fredson Thayer. « Middleton's 'Fair Quarrrel' and the Duelling Code », *The Journal of English and Germanic Philology,* 36, 01, (1937), p. 40-65.

----------. « The Audience and the Poisoner of Elizabethan Tragedy », *The Journal of English and Germanic Philology,* 36, 04, (1937), p. 491-504.

----------. « The Audience and the Revenger of Elizabethan Tragedy », *Studies in Philology*, 31, 02, (1934), p. 160-175.

----------. « The Publication of English Renaissance Plays », Fredson BOWERS (éd.), *Elizabethan Dramatists, Dictionary of Literary Biography*, 62, Detroit, Gale Research, 1987, p. 406-414.

BRADEN, Gorden. « George Chapman (1559 or 1560-1634) », dans Fredson Bowers (éd.). *Elizabethan Dramatist. Dictionary of Literary Biography,* 62, Detroit, Gale Research, 1987, p. 3-30. *

BRAYNE, Charles. « Mead, Robert (1615/16-1653) », *Oxford Dictionary Of National Biography*, 2004, http://www.oxforddnb.com/view/article/18468. *

BROUDE, Ronald. « George Chapman's Stoic-Christian Revenger », *Studies in Philology*, 70, 01, (1973), p. 51-61.

BROUDE, Ronald. « Revenge and Revenge Tragedy in Renaissance England », *Renaissance Quarterly*, 28, 01, (1975), p. 38-58.

BROOKS, Douglas A. « Dramatic Authorship and Publication in Early Modern England », *Medieval & Renaissance Drama In England*, 15, (2003), p. 77-97.

BRUSTER, Douglas. « The Birth of an Industry », dans Peter THOMSON et Jane MILLING (éd.), *The Cambridge History of British Theatre: Volume 1 Origins to 1660*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 224-241.

BULLEN, A.H. « Cooke, John (d. in or before 1614) » rév. par Mathew STEGGLE. *Oxford Dictionary Of National Biography*, 2004, [en ligne], http://www.oxforddnb.com/view/article/6169 *

BURNETT, Mark Thornton. « Chapman, George, (1559/1560-1634) », *Oxford Dictionary of National Biography.* 2006[2004], [en ligne], http://www.oxforddnb.com/view/article/5118 *

CAMBRA, Pedro Javier Romero. « Massinger and Carranza: A Note on Fencing and Point of Honour in Sixteenth—and Seventeenth—Century Drama », *Notes and Queries*, 54, 4, (2007), p. 392.

CAMPBELL, Lyly B. « Theories of Revenge in Renaissance England », *Modern Philology*, 28, 3, (1931), p. 281-296.

CARROLL, Stuart. « Introduction », dans Stuart CARROLL (éd.) *Cultures of Violence. Interpersonal Violence in Historical Perspective*, Houndsmill, Palgrave Macmillian, 2007, p. 1-46.

----------. « Peace in the Feud in Sixteenth—and Seventeenth Century France », *Past and Present*, 178, (2003), p. 74-115.

CARROLL, William C. « Theories of Kingship in Shakespeare's England », dans Richard DUTTON, Jean E. HOWARD (éd.) *A Companion to Shakespeare's Works,* Oxford, Blackwell Publishing, 2005, p. 125-145.

CHARTIER, Roger. « Le monde comme représentation », *Annales. Économie, Sociétés, Civilisations,* 44, 6, 1989, p. 1505-1520.

CHICKERA, Ernst de. « Palaces of Pleasure : The Theme of Revenge in Elizabethan Translation of Novelle », *The Review of English Studies*, 11, 41, (1960), p. 1-7.

CLARE, Janet. « Shakespeare and Paradigms of Early Modern Authorship », *Journal of Early Modern Studies*, 01, 01, (2012), p. 137-153.

CLARK, Ira. « Shirley, James (bap. 1596, d. 16666) », *Oxford Dictionary of National Biography.* 2015 [2004], [en ligne], http://www.oxforddnb.com/view/article/25427 *

----------. « Writing and Dueling in the English Renaissance », *Medieval and Renaissance Drama in England*, 07, (1995), p. 275-304.

CLAYTON, Tom. « Suckling, John (bap. 1609, d. 1641?) », *Oxford Dictionary of National Biography.* 2008 [2004], [en ligne], http://www.oxforddnb.com/view/article/26757 *

COOK, Ann Jennalie. « Audiences: Investigation, Interpretation, Invention » dans John COX, David Scott KASTAN (éd.), *A New History of Early English Drama*, New York, Columbia University Press, 1997, p. 305-320.

----------. «The Audience of Shakespeare's Plays: A Reconsideration «, *Shakespeare Studies*, 07, (1974), p. 283-306.

COUDREC-BARRAUD, Hélène. « Le duel judiciaire en Gascogne d'après les cartulaires », *Actes de la Société des historiens médièviste de l'enseignement supérieur public. Le règlement des conflits au Moyen Âge : XXXIe Congrès de la S.H.M.E.S.,* Paris, Publication de la Sorbonne, 2001, p. 97-115.

COX, John D. « Barnes, Barnabe (Bap. 1571- d. 1609) », *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004, [en ligne], http://www.oxforddnb.com/view/article/1467 *

CRAIG, Horace S. « Duelling Scenes and Terms in Shakespeare's Plays », *University of California Publications in English*, 9, 1, (1940), p. 1-28.

CUST, Richard, Andrew HOPPER. « Duelling and the Court of Chivalry in Early Stuart England », dans Stuart CARROLL (éd.) *Cutlures of Violence. Interpersonal Violence in Historical Perspective*, Houndsmill, Palgrave Macmillian, 2007, p. 156-171.

DABHOIWALA, Faramerz. « The Construction of Honour, Reputation and Status in Late Seventeenth- and Early Eighteenth-Century England », *Transaction of the Royal Historical Society*, 06, (1996), p. 201-214.

DAVISON, Peter. « Thomas Heywood », Fredson BOWERS (éd.), *Elizabethan Dramatists, Dictionary of Literary Biography*, 62, Detroit, Gale Research, 1987, p. 101-135. *

DAWSON, John P. « The Privy Council and Private Law in the Tudor and Stuart Periods: I », *Michigan Law Review*, 48, 04, (1950), p. 393-428.

De GRAZIA, Margreta. « World Pictures, Modern Periods, and Early Stage », dans John COX, David Scott KASTAN (éd.), *A New History of Early English Drama*, New York, Columbia University Press, 1997, p. 7-21.

DONALDSON, Ian. « Jonson, Benjamin [Ben] (1572-1637) », *Oxford Dictionary of National Biography*, 2013 [2004], [en ligne], http://www.oxforddnb.com/view/article/15116. *

DONOVAN, Kevin. « Ben Jonson », dans Fredson BOWERS (ed.), *Elizabethan Dramatists-Dictionary of Literary Biography*, Detroit, Gale Research, 1987, p. 136-182. *

DRÉVILLON, Hervé, « L'âme est à Dieu et l'honneur est à nous. Honneur et distinction de soi dans la société d'Ancien régime », *Revue historique*, 654, (2010), p. 361-395.

DUTTON, Richard. « Licensing and Censorship » dans David Scott KASTAN (éd.), *A Companion to Shakespeare*, Malden, Blackwell Publishers, 2000 [1999], p. 377-394.

ECCLES, M. « Barnabe Barnes » dans C.J. Sisson (éd.), *Thomas Lodge and Other Elizabethans*, Londres, Frank Cass and Co, 1967, [1933], p. 165-242. *

EDMOND, Mary. « Davenant [D'Avenant], Sir William, (1606-1668) », *Oxford Dictionary Of National Biography,* 2009, [2004], [en ligne], http://www.oxforddnb.com/view/article/7197 *

EISNER, Manuel. « Long-Term Hisorical Trends in Violent Crime », *Crime and Justice*, 30, (2003), p. 83-142.

ELLET, Wade « The Death of Dueling », *Historia: A Journal of The Epsilon Mu Chapter of Phi Alpha Theta & The Eastern Illinois University Department of History*, 13, (2004), p. 59-67.

EVERSHED, Elizabeth Catherine. « Jo[hn] Cooke (d. 1614 or earlier) », *Literature Online Biography.* 2013, [en ligne], http://literature.proquest.com *

----------. « Massinger, Philip, 1583-1640 », *Literature Online Biography.* 2013, [en ligne], http://literature.proquest.com *

FINKLEEARL, P.J. « Beaumont, Francis (1584/5-1616) », dans *Oxford Dictionary of National Biography.* 2006 [2004],[en ligne]. http://www.oxforddnb.com/view/article/1871 *

FLECK, Andrew. « Chapman, George », dans Garrett A. SULLIVAN Jr. Alan Stewart (éd.) *The Encyclopedia of English Renaissance Literature.* Vol. I, Oxford, Wiley-Blackwell, 2012. *

FOYSTER, Elizabeth. « Male Honour, Social Control and Wife Beatingin Late Stuart England », *Transaction of the Royal Historical Society*, 6, (1996), p. 215-224.

FRAGONART, Marie-Madelaine. « La vie théâtrale : une adaptation à des publics », dans A. VIALA (éd.), *Le théâtre en France*, Presse Universitaire de France, [en ligne], http://www.carin.info/le-theatre-en-France--page-99.htm

FROST, Adam. « Beaumont, Francis, 1584-1616 », *Literature Online Biography.* Cambridge, Chadwyck-Healy, 2002, [en ligne], http://literature.proquest.com *

----------. « Fletcher, John, 1579-1625 », *Literature Online Biography.* Cambridge, Chadwyck-Healy, 2002, [en ligne], http://literature.proquest.com *

GAGEN, Jean. « Love and Honor in Dryden's Heroic Plays », *PLMA*, 77, 03, (1962), p. 208-220.

GARRETT, Martin. « Massinger, Philip (1583-1640) », *Oxford Dictionary Of National Biography*, 2011, [2004], http://www.oxforddnb.com/view/article/18306. *

GASKILL, Malcolm. « Reporting Murder: Fiction in the Archives in Early Modern England », *Social History,* 23, 01, (jan. 1998), p. 1-30.

GASPER Julia. « Machin, Lewis (fl. 1607-1613) », *Oxford Dictionary Of National Biography*, 2007, [en ligne], http://www.oxforddnb.com/view/article/17534.

GAY, A. « The Fencing Match in Hamlet », *The Review of English Studies,* 13,51, (1937), p. 326-329.

GEONGET, Stéphan. « Montaigne et la question des ''doubles lois'' (I, 23) », *Bulletin de la Société des amis de Montaigne,* 53, (2011), p. 49-66.

GEREMEK, Bronislaw. « Criminalité, vagabondage, paupérisme : la marginalité à l'aube des temps modernes », *Revue d'histoire moderne et contemporaine,* 21, 03, (1974), p. 337-375.

GILLS, Roma. « Christopher Marlowe », Fredson BOWERS (éd.), *Elizabethan Dramatists, Dictionary of Literary Biography*, 62, Detroit, Gale Research, 1987, p. 212-231.*

GIUILIANI, Pierre. « D'un XVIIe siècle à l'autre : la question du sang sur la scène », *Revue d'histoire littéraire de France*, 104, (2004), p. 305-323.

GOLDSTEIN, Gary B. « Did Elizabeth Use the Theatre for Social and Political Propaganda », *The Oxfordian*, 7, (2004), p. 153-196.

GOY-BLANQUET, Dominique. « Elisabethan Historiography and Shakespeare's Sources » dans Michael HATTAWAY (éd.), *The Cambridge Companion to Shakespeare's History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 57-70.

GRIPPARI, Marie-Noëlle. « « Le jugement de Dieu ou la mise en jeu du pouvoir », *Revue historique*, 278, (1987), p. 281-291.

GREEN, Thomas. « The Jury and the English Law of Homicide, 1200-1600 », *Michigan Law Review*, 74, 03, (1976), p. 413-499.

GUNBY, David. « Rowley, William (1585?-1626) » *Oxford Dictionary Of National Biography,* 2013 [2004], [en ligne], http://www.oxforddnb.com/view/article/24227. *

----------. « Webster, John (1578x1580) » *Oxford Dictionary Of National Biography,* 2004, [en ligne], http://www.oxforddnb.com/view/article/28943. *

GURR, Andrew. « Shakespeare's Playhouses » dans David Scott KASTAN (éd.), *A Companion to Shakespeare*, Malden, Blackwell Publishers, 2000 [1999], p. 362-376.

----------. « The Theater in Shakespeare's Time », dans Fredson BOWERS (ed.), *Elizabethan Dramatists-Dictionary of Literary Biography*, Detroit, Gale Research, 1987, p. 387-405.

HACKEL, Heidi Brayman. « ''The Great Variety of Readers'' and Early Modern Reading Practices », dans David Scott KASTAN (éd.), *A Companion to Shakespeare*, Malden, Blackwell Publishers, 2000 [1999], p. 139-157.

HÄRTER, Karl. « Violent Crimes and Retaliation in the European Criminal Justice System between the Seventeenth and Nineteenth Century », *Max Plank Institute for Legal History Paper Series*, 01, (2013), p. 1-17.

HASLER, P. W. *The History of Parliament: the House of Commons 1558-1603*, The History of Parliament Trust / Institue of Historical Research, 1981, [en ligne], http://historyofparliamentonline.org. *

HOLLAND, Peter. « Shakespeare, William », » *Oxford Dictionary Of National Biography,* 2013 [2004], [en ligne], http://www.oxforddnb.com/view/article/25200. *

HERRUP, Cynthia B. « Law and Morality in Seventeenth-Century England », *Past and Present*, 106, (1985), p. 102-123.

HOFFMEYER, Ada Bruhn. « From Medieval Sword to Renaissance Rapier » dans Robert HELD (éd.). *Arts, Arms and Armour. An International Anthology, Vol 1*, Chiasso, 1979, p. 52-79.,

HOWARD, Sharon. « Gentlemen and Interpersonal Violence in Seventeenth-Century Britain », dans le cadre de la conférence *Icons and Iconoclasts : The Long Seventeenth Century, 1603-1714*, University of Aberdeen, 2006.

HOY, Cyrus. « Thomas Dekker (circa 1572-1632) », Fredson BOWERS (éd.), *Elizabethan Dramatists, Dictionary of Literary Biography*, 62, Detroit, Gale Research, 1987, p. 77-93. *

JEANCLOS, Yves. « De 1810-2012 : le code de 1810 en mouvement », *Le Bicentenaire du Code pénal : Les colloques du Sénat*, 25 novembre 2010, p. 83-111.

JENSTAD, Janet. *Map of Early Modern London,* Victoria, University of Victoria, 2017, [en ligne], http://mapoflondon.uvic.ca.

JOUANNA, Arlette. « Recherche sur la notion d'honneur », *Revue d'histoire moderne et contemporaine,* 15, 04, (1968), p. 597-623

KASTAN, David Scott. « ''To think these trifles some-thing'' : Shakespearean Playbooks and the Claim of Authorship », *Shakespeare Studies*, 36, (2008), p. 37-48.

----------. « Performance and Playbooks: the Closing of the Theatres and the Politics of Drama » dans Kevin SHARPES, Steven N. ZWICKER (éd.), *Reading, Society and Politics in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 167-184.

KATHMAN, David. « Heywood (c1593-1641) », *Oxford Dictionary Of National Biography,* 2004, [en ligne], http://www.oxforddnb.com/view/article/13190. *

KELLIHER, W.H. « Randolph, Thomas, (b. 1605, d. 1635) », *Oxford Dictionary Of National Biography,* 2004, [en ligne], http://www.oxforddnb.com/view/article/23123. *

KESSELRING, K. J. « No Greater Provocation? Adultery and the Mitigation of Murder in English Law », *Law and History Review*, 34, 01, (2016), p. 199-225.

KINGDON, Robert M. « Reactions to the St. Bartholomew Massacres in Geneva and Rome », dans Alfred SOMAN (éd.), *The Massacre of St. Bartholomew's: Reappraisal and Documents,* Le Harve, Martinus Nijhoff, 1974, p. 25-51.

KINNEY, Daniel. « Robert Greene », Fredson BOWERS (éd.), *Elizabethan Dramatists, Dictionary of Literary Biography*, 62, Detroit, Gale Research, 1987, p. 77-93. *

KNOWLES, James. « Marston, John, (bap. 1576, d. 1634) », *Oxford Dictionary Of National Biography*, 2009, [2004], http://www.oxforddnb.com/view/article/18164. *

KRITZMAN, Lawrence. « La virilité et ses 'autres'. La représentation de la masculinité paradoxale », dans Alain CORBIN *et al.* (dir.). *Histoire de la virilité*, Paris, Seuil, 2011, p.195-216.

LARKUM, Eleri. « Goffe [Gough], Thomas (1590/91-1629) », *Oxford Dictionary Of National Biography*, [en ligne], http:www.oxforddnb.com/view/article/10902. *

LEICHT, Kathleen. « Dialogue and Duelling in Restoration Comedy », *Studies in Philology*, 104, 02, (2007), p. 267-280.

LE ROUX, Nicholas. « Le point d'honneur, la Faveur et le sacrifice : recherches sur le duel des mignons d'Henri III ». *Histoire, économie et société*, 04, (1997), p. 579-595.

LONG, William B. «''Precious Few'': English Manuscript Playbooks », *A Companion to Shakespeare*, Malden, Blackwell Publishers, 2000 [1999], p. 414-433.

LOW, Jennifer A. « Manhood and Duelling: Enacting Masculinity in Hamlet ». *Centennial Review.* 43, 03, (1997), 501-512.

LUPTON, Julia Reinhard. « The Jew of Malta », dans Patrick CHENEY (éd.). *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 144-157.

MARSTON, Jerrilyn Green. « Gentry Honour and Royalism in Early Stuart England », *Journal of British Studies,* 13, 01, (1973), p. 21-43.

MAXWELL, Baldwin. « The Attitude Toward The Duello in Later Jacobean Drama—A Postscript » *Philological Quarterly,* 54, 01, (1975), p. 104-116.

----------. « The Attitude Toward the Duello in the Beaumont and Fletchers Plays » dans MAXWELL, *Studies in Beaumont, Fletcher and Massinger,* Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1966 [1939], p. 84-106.

McMILLIN, Scott. « Professional Playwrighting », dans David Scott KASTAN (éd.), *A Companion to Shakespeare*, Malden, Blackwell Publishers, 2000 [1999], p. 225-238.

McMULLAN, Gordon, « Fletcher, John (1579-1625), *Oxford Dictionary of National Biography,* Oxford University Press, 2002, [en ligne], http://www.oxforddnb.com/view / article/9730. *

MOREL, Henri. « La fin du duel judiciaire en France et la naissance du point d'honneur », *Revue historique du droit français et étranger,* 04, (1964), p. 574-639.

MORGAN, Edmund S. « Puritain Hostility to the Theatre », *Proceedings of the American Philosophical Society,* 110, 05, (1966), p. 340-347.

MOWAT, Barbara A. « The Theatre and Literary Culture », dans John COX, David Scott KASTAN (éd.), *A New History of Early English Drama*, New York, Columbia University Press, 1997, p. 213-230.

MUCHEMBLED, Robert. « Anthropologie de la violence dans la France moderne (XVe-XVIIIe siècle) », *Revue de synthèse,* [a]04, 01, (1987), p. 31-55.

MÜLLER, Anja I. « *Bussy d'Ambois,* the Duel and the Dynamic of Performance », *Renaissance Forum*, 03, 02, (1998), [en ligne], http://www.hull.ac.uk/renforum/v3no2.

NEVITT, Marcus. « Davenant, William (1606-1668) » dans Garrett A. SULLIVAN Jr. Alan StEWART (éd.), *The Encyclopedia of English Renaissance Literature.* Vol. I, Oxford, Wiley-Blackwell, 2012, p. 249-253. *

NEWCOMB, L. H. « Greene, Robert (bap. 1558, d. 1592) », *Oxford Dictionary Of National Biography*, 2004, [en ligne], http://www.oxforddnb.com/view/article/11418. *

NIEL, Michael Niell. « Ford, John (bap. 1586, d. 1639x53?) » *Oxford Dictionary Of National Biography*, 2007, [2004], http://www.oxforddnb.com/view/article/9861. *

NICHOLL, Charles. « Marlowe, Chrisopher (*bap.* 1564, *d.*1593) », *Oxford Dictionary of National Biography,* Oxford University Press, 2008 [2004], [en ligne], http://www.oxforddnb.com/view/article/18079. *

ORREL, John. « The Theaters », dans John COX, David Scott KASTAN (éd.), *A New History of Early English Drama*, New York, Columbia University Press, 1997, p. 93-112.

Oxford English Dictionary Online, Oxford University Press, 2016, [en ligne], http://www.oed.com

PELCKMAN, P. « Littérature et histoire des mentalités », dans Maurice DELACROIX, Fernand HALLYN (dir.) *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Paris, Duclot, 1995, p. 253-264.

PELTONEN, Markku. « 'Civilized with death' : Civility, Duelling and Honour in Elizabethan England », dans Jennifer RICHARDS (éd.), *Early Modern Civil Discourses*, Londres, Palgrave-MacMillan, 2003, p. 51-67.

----------. « Francis Bacon, the Earl of Northampton, and the Jacobean Anti-duelling Campaign », *The Historical Journal,* 44, 01, (2001), p. 1-28.

PLOUX, François. « L'homicide en France (XVIe -XIe siècles) » dans Laurent MUCCHIELLI, Pieter SPIERENBERG (dir.), *Histoire de l'homicide en Europe*, La découverte « Recherche », 2009, p. 85-108.

POLLARD, Tanya. « Barnabe Barnes », dans Garrett A. SULLIVAN Jr. Alan Stewart (éd.), *The Encyclopedia of English Renaissance Literature.* Vol. I, Oxford, Wiley-Blackwell, 2012, p. 46-47. *

PURSGLOVE, Glyn. « Brome, Richard, d. 1652? », *Literature Online Biography.* Cambridge, Chadwick-Healy, 2006 [en ligne] http://literature.proquest.com *

----------. « Davenant, William (1606-1668) », *Literature Online Biography.* Cambridge, Chadwick-Healy, 2006 [en ligne] http://literature.proquest.com *

----------. « Heywood, Thomas, (1573?-1641) », *Literature Online Biography.* Cambridge, Chadwick-Healy, 2005 [en ligne] http://literature.proquest.com *

----------. « Munday, Anthony, (1553-1633) », *Literature Online Biography.* Cambridge, Chadwick-Healy, 2006 [en ligne] http://literature.proquest.com *

----------. « Randolph, Thomas, (1605-1635) », *Literature Online Biography.* Cambridge, Chadwick-Healy, 2015, [en ligne] http://literature.proquest.com *

----------. « Rowley, William, 1585?-1626) », *Literature Online Biography.* Cambridge, Chadwick-Healy, 2006, [en ligne] http://literature.proquest.com *

----------. « Suckling, John, Sir, 1609-1642) », *Literature Online Biography.* Cambridge, Chadwick-Healy, 2006, [en ligne] http://literature.proquest.com *

QUINSEE, Susannah. « Webster, Jon, 1580?-1625? », *Literature Online Biography.* Cambridge, Chadwick-Healy, 2001, [en ligne] http://literature.proquest.com *

RADDING, Charles M. « Ordeal », dans Joseph R. STRAYER, *Dictionary of the Middle Ages*, vol 9, New York, Charles Scribner's Son, 1982, p. 260.

RAMEL, Jacques. « Falstaff et l'honneur », *Libres cahier pour la psychanalyse*, 02, 16, (2007), p. 117-131.

ROBINSON, Benedict Scott. « Thomas Heywood and the Cultural Politics of Play Collections », *Studies in English Literature*, 42, 02, (2002), p. 361-380.

ROGERS, Katharine M. « Masculine and Feminine Values in Restoration Drama: The Distinctive Power of Venice Preserved », *Texas Studies in Literature and Language*, 27, 4, (1985), p. 390-404.

ROUSSEAUX, Xavier. « La répression de l'homicide en Europe occidentale (Moyen Âge et Temps Modernes) », *Genèse*, 19, (1995), p. 122-147.

ROY, Roxane. « Du duel sanglant au duel galant. Enjeux de la mise en scène du duel dans les nouvelles de 1660 à 1690 », *Tangence*, 82, (2006), p. 105-119.

SHARPE, J. A. « Histoire de la violence en Angleterre », dans Laurent MUCCHIELLI, Pieter SPIERENBERG (dir.), *Histoire de l'homicide en Europe*, La découverte « Recherche », 2009, p. 233-250.

SHERSHOW, Scott Cutler. « ''The Mouth of 'hem all'' : Ben Jonson, Authorship, and the Performing Object », *The Theatre Journal*, 46, 02, (1994), p. 187-212.

SHOEMAKER, Robert. « The Taming of the duel : Masculinity, Honour and Ritual Violence, 1660-1800 », *The Historical Journal*, 45, 03, (2002), p. 525-545.

SOMOGYI, Nick de. « Dekker, Thomas ca. 1572-1632 », *Literature Online Biography*, Cambridge, Chadwyck-Healey, 2000, [en ligne], http://literature.proquest.com. *

----------. « Ford, John, 1586-c. 1640 », *Literature Online Biography*, Cambridge, Chadwyck-Healey, 2002, [en ligne], http://literature.proquest.com. *

----------. « Greene, Robert, 1558?-1592 », *Literature Online Biography*, Cambridge, Chadwyck-Healey, 2000, [en ligne], http://literature.proquest.com. *

----------. « Marston, John, 1575-1634 », *Literature Online Biography*, Cambridge, Chadwyck-Healey, 2000, [en ligne], http://literature.proquest.com. *

----------. « Middleton, Thomas, d. 1627 », *Literature Online Biography*, Cambridge, Chadwyck-Healey, 2000, [en ligne], http://literature.proquest.com. *

SPINA, Olivier. « La veuve et le menuisier. L'économie du théâtre élisabéthain au miroir des archives judiciaires », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 62, 04, (2015), p. 89-112.

SPIERENBURG, Pieter. « Long-Term Trend in Homicide: Theoretical Reflections and Dutch Evidence Fifteenth to Twentieth Centuries » dans JOHNSON, E. A. et E.H. MONKKONEN (ed.). *Civilization of Crime: Violence in Town and Country Since The Middle Ages*. Chicago, University of Illinois Press, 1996.

----------. « Compte-rendu » des livres de S. Carroll, *Cultures of Violences. Interpersonal Violence in Historical Perspective*, 2007 et de Watson (éd.), *Assaulting the Past,* 2007, dans *Crime, Histoire et Sociétés*, 12, 01, (2008), p. 128-130.

----------. « Violence and the Civilizing Process: Does it Work », *Crime, Histoire et Sociétées*, 5, 21, (2001), p. 87-105.

STEGGLE, Mathew. « Markham, Gervase (1568?-1637) », *Oxford Dictionary Of National Biography*, 2006, [2004], [en ligne] http://www.oxforddnb.com/view/article/18065. *

STERN, Tiffany. « Watching as Reading: The Audience and Written Text in Shakespeare's Playhouse », dans Laurie MAGUIRE (éd.), *How to Do Things with Shakespeare: New Approaches, New Essays*, Oxford, Blackwell, 2008, p. 136-159.

STONE. Lawrence. « Interpersonal Violence in English Society, 1300-1980 », *Past and Present,* 101, (1983), p. 22-33.

SWETT, Katherine W. «'The Account Between Us': Honour, Reciprocity, and Companionship in Male Freindship in the Later Seventeenth Century », *Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies,* 31, 01, (1999), p. 1-30.

TAYLOR, Gary. « Middleton, Thomas (bap. 1580, d. 1627) » *Oxford Dictionary Of National Biography*, 2008 [2004], [en ligne], http://www.oxforddnb.com/view/article/18682. *

TERRY, Reta A. « Vows to the Blackest Devil': Hamlet and the Evolving Code of Honour in Early Modern England », *Renaissance Quarterly*, 52, 04, (1999), p. 1070-1086.

THOMAS, Keith. « The Puritains and Adultery: the Act of 1650 Reconsidered » dans Donald PENNINGTON, Keith THOMAS (éd.), *Puritains and Revolutionaries*, Oxford, Clarendon Press, 1978, p. 257-282.

THOMSON, Peter. « Tarlton, Richard (d. 1588) », *Oxford Dictionary of National Biography,* 2004, [en ligne], http://www.oxforddnb.com/view/article/26971.

THOMPSON, E.P. « ''Rough Music'' »: Le Charivari anglais », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 27, 02, (1972), p. 285-312.

----------. « Rough Music Reconsidered », *Folkore*, 103, 01, (1992), p. 3-26.

THORNDIKE, Asheley H. « The Relations of *Hamlet* to Contemporary Revenge Plays » *PMLA,* 17, 2, (1902), p. 125-220.

TOYNBEE, M. R. « Le Capitaine Bessus », *The Times Literary Supplement*, (14 juillet 1950), p. 43.

TWYNING, John. « Dekker, Thomas c. 1572-1632 », *Oxford Dictionary Of National Biography*, 2008, [2004], [en ligne], http://www.oxforddnb.com/view/article/7428. *

URQHART, Alan. « *Hamlet* and Revenge Tragedy: A Reappraisal », *Sydney Studies in English*, 22, (1996), p. 56-84.

VIGARELLO, George. « La virilité moderne. Convictions et questionnements », dans Alain CORBIN *et al.*(dir.). *Histoire de la virilité*, Paris, Seuil, 2011, p. 185-194

WAGGONER, G.R. « *Timon of Athens* and the Jacobean Duel », *Shakespeare Quarterly*, 16, 04, (1965), p. 303-365.

WALKER, Garthine. « Expanding the Boundaries of Female Honour in Early Modern England », *Transactions of the Royal Historical Society*, 06, (1996), P. 235-245.

WARMINGTON, Andrew. « Berkeley, George, eight Baron Berkeley (1601-1658) », *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004, [en ligne], http://www.oxforddnb.com/view/article/2208.

WASSON, John W. « The English Church as Theatrical Space », dans John COX, David Scott KASTAN (éd.), *A New History of Early English Drama*, New York, Columbia University Press, 1997, p. 25-38.

WHITE, Edward. « Benefit of the Clergy », *The American Law Review,* 46, (1912), p. 78-94.

WHITE, Paul Whitfield. « Patronage, Protestantism, and Stage Propoganda in Early Elizabethan England ». *The Yearbook of English Studies*, 21, (1991), p. 39-52.

----------. « Theatre and Religious Culture », dans John COX, David Scott KASTAN (éd.), *A New History of Early English Drama*, New York, Columbia University Press, 1997, p. 135-151.

WIGGINS, Martin. « The Date of *A Cure for a Cuckold* », *Notes and Queries*, 42, 03, (1995), p. 377-378.

WILLIAMS, M. E. « Field Nathan (bap. 1587, d. 169/20) », *Oxford Dictionary Of National Biography,* 2004, http://oxforddnb.com/view/article/9391. *

WRIGHT, Louis B. « Stage Duelling in Elizabethan Theatre », *The Modern Language Review, 22, 03,* (1927), p. 265-275

Thèses et mémoires

BOTICA, Allan Richard. *Audience, Playhouse and Play in Restoration Theatre 1660-1710,* Thèse PhD., Faculty of English Language and Literature, Oxford University, 1985.

BUCHANAN, Catherine. *The Massacre of St. Bartholomew's (24-27 August 1572) and the Sack of Antwerps (4-7 November 1576): Print and Political Response in Elizabethan England,* Thèse PhD., Department of International History, London School of Economics and Political Science, 2011.

PERRIER-CHARTRAND, Julien. *Un duel en figures. Imaginaire héroïque et théâtral dans les ouvrages français consacrés au combat singulier (1568-1658),* Thèse Ph.D., Département d'étude littéraire, Université du Québec à Montréal et Université Paris-Sorbonne, 2016.

ELAND, Cynthia Graham. *The Rhetoric of Revenge*: *The use of Forensic in* The Spanish Tragedy, Titus Andronicus, *and* The Jew of Malta, Thèse Ph.D., School of Graduate Studies, McMaster University, 1983.

FENTON, Marie-Claude. *Luneau de Boisjermain et l'édition à compte d'auteur*, Thèse PhD., Département d'histoire, Université du Québec à Montréal, 2011.

FOYSTER, Elizabeth A. *The Concept of Male Honour in Seventeenth Century England,* Thèse Ph.D., Department of History, University of Durham, 1996.

GUSHEE, Susan. *A Critical Old-Spelling Edition of Thomas Goffe's* The Courageous Turk, Thèse Ph.D, Départ. English, Tulane University, 1973. *

HAKIM Rima, *Marlowe on the English Stage : 1588-1988. A Stage History of Three Marlowe Plays : Dr. Faustus, Edward II, and the Jew of Malta*, Thèse Ph.D., School of English, University of Leeds, 1990.

LOW, Jennifer. *The Rhetoric of Duelling: Power, Speech, and Socialized Violence in the Renaissance Drama*, Thèse Ph.D., Department of English, University of Virginia, 1996.

PARSSINEN, Carol Ann Miller. *''The Guardian'' by Philip Massinger : A Critical Old-Spelling Edition*, Thèse Ph.D., Language and Literature, Brandeis University, Ann Arbor, 1971. *

PENNINGS, C.L.P. *''Unjust Ends'' at the ''Point of Honour'': Duel in Early Modern Drama*, Mémoire de maîtrise, English Language and Culture, Université d'Utrecht, 2008.

PLAMONDON, Alain Jr. *La dramaturgie élisabéthaine, une fenêtre sur l'influence de la Saint-Barthélemy en Angleterre*, Mémoire de maîtrise, École des études supérieures, Université Laurentienne, 2013.

Livres

ABRAHAM, M. H. *A Glossary of Literary Terms*, Toronto, Thomson Nelson, 2005.

ALLEN, John J. *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse: El Corral del Principe, 1583-1744,* Gainesville, University Press of Florida, 1983.

ANDREWS, Richard Mowery. *Law, Magistracy, and Crime in Old Regime Paris, 1735-1789*, vol. 1, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

BALDICK, Robert. *The Duel. A History,* New York, Barnes & Nobles, 1965.

BARBER, Charles. *The Idea of Honour in the English Drama (1591-1700)*, Göteborgs, Acta Universitatis Gothoburgensis, 1957.

----------. *The Theme of Honour's Tongue. A Study of Social Attitudes in the English Drama from Shakespeare to Dryden*, Göteborgs, Acta Universitatis Gothoburgensis, 1985

BARTLETT, Robert. *Trial by Fire and Water: The Medieval Judicial Ordeal*, Oxford, Clarendon Press, 1986.

BASTIEN, Pascal. *Une histoire de la peine de mort : Bourreaux et supplices, 1500-1800*, Paris, Seuil, 2011.

BAUGH, Albert C. *A Literary History of England*, New York, Appleton-Century-Crofts. 2e éd. 1967 [1948].

BEATTIE, J.M. *Policing and Punishment in London, 1660-1750. Urban Crime and Limits of Terror*. Oxford, Oxford University Press, 2001.

BENNETTON, Norman. *A Social Significance of the Duel in Seventeenth Century French Drama*. Baltimore, John Hopkins Press, 1938.

BEVINGTON, David. *Tudor Drama and Politics: A Critical Approach to Topical Meaning*, Cambridge, Harvard University Press, 1968.

BILLACOIS, François. *Le duel dans la société française des XVIe-XVIIe siècle. Essai de psychologie historique.* Édition de l'école des hautes études en sciences sociales. Paris, 1986.

BLOCH, Marc. *Apologie pour l'Histoire ou Métier d'historien*, Chicoutimi, UQAC, [en ligne], http://classiques.uqac.ca/classiques/bloch_ marc/apologie_histoire/apologie _histoire.html.

BOAS, Frederick. *Thomas Heywood*, Londres, William Norgate, 1950. *

BOSWELL, Jackson C., Dale J. RANDALL. *Cervantes in Seventeenth-Century England: The Tapestry Turned*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

BOWERS, Fredson. *Elizabethan Revenge Tragedy*, Gloucester, Peter Smith, 1959 [1940].

BRIOIST, Pascal, Hervé DRÉVILLON, Pierre SERNA. *Croiser le fer : Violence et culture de l'épée dans la France moderne (XVIe –XVIIIe siècle)*, Champ Vallon, 2008 [2002].

BRYSON, Anna. *From Courtesy to Civility: Changing Codes of Conduct in Early Modern England,* Oxford, Clarendon Press, 1998.

BUTLER, Martin, Johanna PROCTER (éd.). *The Selected Plays of Ben Jonson*, tome I, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

CAMPBELL, Lily B.. *Shakespeare's 'Histories': Mirror of Elizabethan Policy*, Londres, Routledge, 2005, [1947].

CARROLL, Stuart. *Blood and Violence in Early Modern France,* Oxford, Oxford University Press, 2006.

CARTER, Philip. *Men and the Emergence of Polite Society*, New York, Longman, 2000.

CHAMBER E.K. *The Elizabethan Stage,* vol. IV, Oxford, Oxford University Press, 1923.

CHARTIER, Roger. *Cardenio entre Cervantès et Shakespeare. Histoire d'une pièce perdue*, Paris, Gallimard, 2011.

CHAUVEAU, Adolphe, Faustin-Adolphe HÉLIE *et a*l. *Théorie du Code pénale*, vol. I, 2e édition, Bruxelles, Bruylant-Christophe et compagnie, 1858,

CHENEY, Patrick (éd.), *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

COHEN, Richard. *By the Sword. A History of Gladiators, Muskateers, Samurai, Swashbucklers, and Olympic Champions*, New York, Modern Library, 2002.

COUNCIL, Norman. *When honour's at Stake. Ideas of Honour in Shakespeare's Play*, New York, Barnes & Noble, 1973.

COX, Micheal. *The Oxford Chronology of English Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

CUÉNIN, Micheline. *Le duel sous l'Ancien régime*, Paris, Presse de la Renaissance, 1982.

DAVIS, Natalie Zemon. *Fiction in the Archives: Pardon Tales and their Tellers in Sixteenth-Century France*, Stanford, Stanford University Press, 1987.

DERUELLE, Benjamin. *De papier, de fer et de sang. Chevalier et chevalerie à l'épreuve de la modernité (ca 1460-ca 1620)*, Paris, Presse de la Sorbonne, 2015.

DEWALD, Jonathan. *Aristocratic Experience and the Origin of Modern Culture: France 1570-1715,* Berkeley, University of California Press, 1993.

DONALDSON, Ian. *Ben Jonson : A Life*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

DOUBROVSKY, Serge. *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gaillimard, 1963.

DUNNE Derek. *Shakespeare, Revenge Tragedy and Early Modern Law: Vindictive Justice,* New York, Palgrave-MacMillan, 2016.

ELDERMAN, Charles. *Brawl Ridiculous: Swordfighting in Shakespeare's Plays*, Manchester, Manchester University Press, 1992.

ELIAS, Norbert. *La civilisation des mœurs,* trad. Pierre Kamnitzer, Paris, Calman-Lévy, 1973.

----------. *La dynamique de l'Occident.* trad. Pierre Kamnitzer, Paris, Calman-Lévy, 1991 [1975].

FOAKES, R.A.. *Shakespeare and Violence*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

FLEAY Frederick Gard. *A Biographical Chornicle of English Drama, 1559-1642*, Vol II, Londres, Reeves and Turner, 1891. *

FORSYTH, Elliott. *La tragédie Française de Jodelle à Corneille (1553-1640) : Le thème de la vengeance, Paris*, A.G. Nizet, 1962.

FOYSTER, Elizabeth. *Manhood in Early Modern England: Honour, Sex and Marriage*. Londres, Longman, 1999.

GASCOIGNE, Bamber. *World Theatre: An Illustrated History*, Toronto, Little Brown and Company, 1968.

GRUFFAT, Sabine. *Le théâtre français du XVII^e siècle*, Paris, Ellipse, 2003.

GURR, Andrew. *Playgoing in Shakespeare's London,* Cambridge, Cambridge University Press, 1996 [1987].

----------. *The Shakespeare Company, 1594-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004. *

----------.. *The Shakespearean Stage, 1574-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970.

----------.*The Shakespearean Stage, 1574-1642*, 4^e édition, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

HALE, J. R.. *War and Society in Renaissance Europe. 1450-1620*, Montréal, McGill-Queen University Press, 1998 [1985].

HALL, Bert S.. *Weapon and Warfare in Renaissance Europe: Gunpowder, Technology and Tactics,* Baltimore, John Hopkins University Press, 1997.

HANON, Park. *Christopher Marlowe. Poet and Spy*, Oxford, Oxford University Press, 2005. *

HARBAGE, Alfred. *Shakespeare's Audience*, New York, Columbia University Press, 1941.

---------. *The Annals of English Drama, 975-1700: An Analytical Record of All Plays.* 3e édition, Londres, Routledge, 1989 [1964].

HAGER, Alan (éd.). *Encyclopédia of British Writers, 16th, 17th and 18th century*, New-York, Book Builders, 2005. *

HATTAWAY, Michael. *Elizabethan Popular Theatre: Plays in Preformance*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1982.

HEINEMANN, Margot. *Puritanism and Theatre: Thomas Middleton and Opposition to Drama Under the Early Stuart,* Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

HOENSELAARS, A. J. *Image of Englishness and Foreigners in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries: A Study of Stage Characters and National Identity in English Renaissance Drama, 1338-1642*, Rutherford, Associated University Press, 1992.

HORDER, Jeremy. *Provocation and Responsibility*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

HUME, Robert. *The Development of English Drama in the Late Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1976.

Institut pédagogique national, *La vie théâtrale au temps de la Renaissance*. Paris, 1963.

JACOB, Robert. *La grâce des juges. L'institution judiciaire et le sacré en Occident.* Paris. Presses universitaires de France, 2014.

JONES, William F. *An Old-Spelling Edition of James Shirley* The Example, Londres, Garland Publishing, 1987. *

KIERNAN, Victor. *Shakespeare: Poet and Citizen*, Londres, Verso, 1993. *

----------. *The Duel in European History. Honour and the Reign of Aristocracy*, Oxford, Oxford University Press, 1988.

KING, Peter. *Crime, Justice, and Discretion in England. 1740-1820,* Oxford, Oxford University Press, 2000.

KLEIN, Ernest. *A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language*, Amsterdam, Elsevier Publishing Co., 1966

LANGBEIN, John H. *The Origins of Adversery Criminal Trial*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

LEIGH, John. *Touché. The Duel in Literature*, Cambridge, Havard University Press, 2013.

LEVIN, Carole. *Propaganda in the English Reformation: Heroic and Vilainous Image of King John,* Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1988.

LEWCOCK, Dawn. *Sir William Davenant, The Court Masques and The English Seventeenth Century Scenic Stage, ci. 1605-1700*, Amherst, Cambria Press, 2008. *

LOUGH, John. *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth* Centuries, London, Oxford University Press, 1972 [1957].

LOW, Jennifer. *Manhood and the Duel: Masculinity in Early Modern Drama and Culture,* Houndsmills, Palgrave-MacMillan, 2003.

LOXLEY, James. *A Complete Critical Guide to Ben Jonson*, Londres, Routledge, 2005.

MANNING, Roger B. *Swordsmen. The Martial Ethos in the Three Kingdoms*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

MAUS, Katherine Eisaman. *Four Revenge Tragedies*, Oxford, Oxford University Press, 2008 [1995].

McALLEER, Kevin. *Duelling: The Cult of Honor in Fin-de-Siecle Germany*, Princeton, Princton University Press, 1994.

McINNIS, David, Matthew STEGGLE. *Lost Plays in Shakespeare's England,* Houndsmill, Palgrave Macmillan, 2014.

McKENDDRICKS, Melveena. *Theatres in Spain. 1490-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992 [1989].

McMULLAN, Gordon. *The Politics of Unease in the Plays od John Fletcher*, Amherst, University of Massachusset Press, 1994. *

MELLET, Paul Alexis. *Les Traités monarchomaques. Confusion des temps, résistance armée et monarchie parfaite (1560-1600),* Genève, Droz, 2007.

MOSELEY, Charles W. D. *English Renaissance Drama*, Pernith, Humanities-Ebook.co.uk, 2007.*

MUCHEMBLED, Robert. *La violence au village (XVe-XVIIe siècle). Comportements populaires et mentalités en Artois*, Turnhout, Brepols, 1989.

----------. *Société et mentalité dans la France Moderne XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Armand Collins, 1990.

----------. *Une historie de la violence,* Paris, Seuil, 2008.

MURFIN, Ross. *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*, Boston, Bedford, 1997.

NASSIET, Miche, *La violence, une histoire sociale, France, XVI^e^-XVIII^e^ siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2011.

NEILSON, William Allan. *The Chief Elizabthan Dramatits. Excluding Shakespeare*, Boston, Houghton Mifflin, 1939.

NIEL, Micheal (éd.). *The Selected Plays of John Marston*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986. *

ONION, C. T. *The Oxford Dictionary of English Etymology*, Oxford, Clarendon Press, 1966.

PECH, Thierry. *Conter le Crime. Droit et littérature sous la Contre-Réforme : Les histoires tragiques (1559-1644)*. Paris, Honoré Champion éditeur, 2000.

PELTONEN, Markku. *The Duel in Early Modern England: Civility, Politeness and Honor,* West Nyack, Cambridge University Press, 2003.

PINEAS, Rainer. *Tudor and Early Stuart Anti-catholic Drama,* Le Havre, Nieuwkoop B. De Graaf, 1972.

PROSSER, Eleanor. *Hamlet and Revenge*, Stanford, Stanford University Press, 1971 [1967].

QUINCY, Joseph Adams. *The Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Begennings to the Restauration,* Gloucester, Peter Smith, 1960 [1917].

----------. *Hamlet. Prince of Denmark*, Boston, Houghton Mifflin, 1929.

RIGGS, David. *Ben Jonson: A Life*, Cambridge, Harvard University Press, 1989. *

ROHOU, Jean. *L'histoire littéraire : Objets et méthodes*, Paris, Édition Nathan, 1996.

RUFF, J. R. *Violence in Early Modern Europe, 1500-1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

SCHALK, Ellery. *L'épée et le sang : une histoire du concept de noblesse (vers 1500-vers 1600)*, trad. de l'anglais par Christiane Travers, Champ Vallon, 1996 [1986].

SCHERER, Jacques. *La dramaturgie classique en France*, Paris, Librarie Nizet, 1962.

SCHMIDT, Alexander. *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary. A Complete Dictionary of all the English Words, Phrases and Construction in the Work of the Poet*, Vol. I, 3^{e} éd., New York, Dover, 1971 [1902].

SHEPARD, Alexandra. *The Meaning of Manhood in Early Mordern England*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

SHOEMAKER, Robert. *The London Mob. Violence and Disorder in Eighteenth Century England*, Londres, Hambledon Continum, 2004.

SKEAT, W. W. *Etymological Dictionary of the English Language*, Oxford, Clarendon Press, 1961, [1909].

SPIERENBURG, Pieter. *History of Murder: Personal Violence in Europe from the Middle Ages to the Present.* Cambridge, Polity, 2008.

----------. *Violence and Punishment: Civilizing the Body Through Time,* Cambridge, Polity, 2012.

STEWART, Frank Henderson. *Honour*, Chicago, The University Press of Chicago, 1994.

STONE, Lawrence. *The Crisis of the Aristocray, 1558-1641,* Londres, Oxford University Press, 1965.

STREITBERGER, W.P. *The Master of Revels and Elizabeth I's Court Theatre*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

SUHAMY, Henri. *L'Angleterre élisabéthaine*, Paris, Les Belles Lettres, 2012.

TAYLOR, Philip M. *Munition of the Mind: A History of Propaganda from the Ancient World to the Present Era,* Manchester, Manchester University Press, 2003.

TRUMAN, Ben C. *The Field of Honor being A Complete and Comprehensive History of Duelling in All Countries: The Judicial Duel of Europe, the Private Duel of the Civilized World, and Specific Descriptions of All the Noted Hostile Meetings in Europe and America,* New York, Fords, Howard, & Hulbert, 1884.

WATSON, Curtis Brown. *Shakespeare and the Renaissance Concept of Honour*, Princeton, Princeton University Press, 2015.

WHITE, Paul Whitfield. *Theatre and Reformation: Protestantism, Patronage and Playing in Tudor England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

WIGGINS, Martin. *British Drama 1533-1642: A Catalogue,* Vol. I-VII, Oxford, Oxford University Press, 2012-2016.