



HAL
open science

Art, Histoire et la Connaissance Historique

Francis Steven Mickus

► **To cite this version:**

Francis Steven Mickus. Art, Histoire et la Connaissance Historique. Journées de l'école doctorale: Histoire, Mémoire, Patrimoine, Language, Victor Barbarino; Côme Barbaray; Samantha Caretti; Léa Chevalier; Orlane Drux; Marion Duchêne; Victor Faignaert; Charlotte-Isabelle Le Ridée; Yohan Marc, Nov 2020, Caen, France. hal-04591463

HAL Id: hal-04591463

<https://hal.science/hal-04591463v1>

Submitted on 28 May 2024

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

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



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

L'Art, l'histoire et la connaissance historique : le cas d'Henri V d'Angleterre

Francis Mickus

Mots clés : Shakespeare ; Henri V d'Angleterre ; Histoire et image ; Profil et blessure de guerre ; Olivier et Branagh.



Portrait d'Henri V à Azincourt, au carrefour de l'histoire, de l'image et de la mise en scène.

Estampe d'après une gravure de la *New and Authentic History of England* (William A. Russell, 1781), collection privée F. Mickus.

Lorsqu'on évoque Henri V d'Angleterre, on pense soit à la pièce de Shakespeare, soit au célèbre portrait de profil conservé à la National Portrait Gallery à Londres. Ces deux représentations sont posthumes, des images créées plusieurs décennies après la mort du modèle pour servir un projet politique postérieur à celui du modèle : toutes les deux datent de la dynastie des Tudors. Le portrait serait une commande du jeune Henri VIII et fait partie d'une série de portraits royaux du XV^e siècle, allant d'Henri V à Richard III. Ce projet est un effort de légitimation, une volonté de rattacher la dynastie actuelle à celle qui l'a précédée. La pièce de Shakespeare est écrite à la fin du règne d'Elizabeth I^{ère}, la dernière monarque Tudor, et donc à un moment de grande incertitude politique. La pièce clôt une double tétralogie qui raconte, historiquement, les chamboulements dynastiques du règne de Richard II à celui de Richard III. Les deux tétralogies inversent l'ordre chronologique : le premier cycle de pièces couvre la deuxième moitié de la période, soit du règne d'Henri VI à celui de Richard III. Ce renversement chronologique illustre les incertitudes et les instabilités de la fin de dynastie (celle des Tudors) qui s'annonce. *King Henry V* s'avère être une des rares pièces de Shakespeare que l'on peut dater avec précision : elle aurait été écrite au début de l'été 1599, pour être jouée en octobre de l'année. Elle apparaît dans la première collection de pièces (*the first Quarto*) de 1600¹. Ces images sont donc des commémorations d'un personnage historique, qui à leur tour illustrent des préoccupations conjoncturelles particulières.

Dans leurs études sur le premier XV^e siècle anglais, les historiens s'appuient souvent sur les textes littéraires et l'iconographie de l'époque². C'est à cette période que naît la littérature anglaise avec Langland (mort en 1388), Chaucer (mort en 1399) et Gower (mort en 1408) et les débuts de l'industrie laïque du livre : au quartier de *Paternoster Row* à Londres, s'installent d'importants enlumineurs, tels qu'Hermann Scheerre, dont l'atelier est à l'origine de ce qui est très probablement le premier portrait

1 Voir l'Introduction d'Andrew Gurr pour l'édition de Cambridge de *Henry V*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. The New Cambridge Shakespeare, 1992, p. 1.

2 G.L. HARRISS avait même revendiqué ce choix dans son Introduction à la biographie collective qu'il avait dirigée. "Introduction: The Exemplar of Kingship" in *Henry V: The Practice of Kingship*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1985, pp. 1-29. Même la floraison de documents administratifs cède la place aux poètes, y compris pour l'histoire administrative. Dans son livre somme, *Chapters in the Administrative History of England*, Manchester, The University Press, 1930, vol. V, pp. 106-110, T.F. Tout ne goûte guère la poésie de Hoccleve, mais il lui est redevable pour la description de la vie d'un fonctionnaire royal.

d'Henri V (alors Prince de Galles) qui se trouve dans un manuscrit du *Regiment of Princes* (BL Arundel 38, fol 37r).

La morale royale

L'époque surtout est marquée par l'usurpation, c'est-à-dire la prise de la couronne par Henri IV en 1399. Ce n'est guère un sujet important dans les textes administratifs. Il faut également reconnaître que la succession royale du dernier siècle des Plantagenêts est compliquée - même pour les Anglais³. L'observation amusée de la romancière Josephine Tey au sujet de la guerre des Deux Roses peut s'étendre à l'ensemble de la monarchie anglaise depuis Richard II :

Tout écolier tournait la dernière page de Richard III avec soulagement, car là enfin on avait terminé la Guerre des Deux Roses et on pouvait se tourner vers les Tudors, qui étaient plus ennuyeux mais plus facile à suivre⁴.

Mais, outre les difficultés techniques de l'usurpation, elle pose également une question morale. Le règne n'est plus un état de fait, où la succession se justifie par l'accident de naissance que représente la primogéniture. Le mystère de la sacralité royale est à jamais brisé. « La transition fut énorme, observe G.K. Chesterton ; le trône devint un objet d'ambition⁵. » Le droit de régner se justifie par une *aptitude à régner*, et devient donc une question politique. Henri IV appuie sa légitimité sur un refus de la tyrannie et de l'arbitraire que représentait le règne de Richard II. Les premières années de la dynastie forgent un langage moral de *bonne gouvernance*, qui présente *a contrario* Richard II comme modèle de mauvaise gouvernance, à la fois pusillanime, comme le décrit le texte anonyme *Richard the Reedless*, et mal conseillé (*Mum and the Soothsegger*)⁶. Ces deux textes, anonymes, mais très probablement du

3 Henri V, rappelons-le est le seul roi entre Edouard I^{er} et Henri VIII à avoir hérité de la couronne à la mort de son père pour la léguer à son fils à sa propre mort.

4 J. TEY, *The Daughter of Time*, Londres, Penguin, 1988, p. 30 : *Every school boy turned over the final page of Richard III with relief, because now at last the War of the Roses as over and they could get on to the Tudors, who were dull but easy to follow* (nous traduisons).

5 G. K. CHESTERTON, *A Short History of England*, Kent, Fisher Press, 1994, p. 92 : *The transition was tremendous; the crown became an object of ambition* (nous traduisons).

6 L'influence de cette lecture de Richard II est encore très forte, comme on le constate dans la récente présentation faite par Chris GIVEN WILSON à la *Fifteenth Century Conference* de 2018 qui s'est déroulée à l'Université de Reading, où il décrit Richard comme un homme avec « une volonté d'argile et une velléité de fer » (*a will of clay*

même auteur, forment la base de la pensée politique de ce début de siècle. Cette conception juridique et morale (mais non plus divine) de la royauté finit par se retourner contre les Lancastres, car ils se trouvent à leur tour jugés selon les mêmes critères avancés pour justifier la déposition. Richard II a failli devant son peuple ; un prétendant peut prendre la couronne car il sait mieux gouverner, mais le peuple peut demander des comptes au nouveau roi⁷. Cet « effet miroir » trouve sa plus parfaite expression dans le chef d'œuvre de Hoccleve, *The Regiment of Princes*, ostensiblement un texte de « conseil au roi » (genre à la mode à l'époque), mais doté d'un prologue qui en double la longueur. Dans ce prologue, Hoccleve énumère les maux populaires (à travers une description comique des déboires personnels de son auteur) de telle sorte qu'ils trouvent leur correspondant dans les conseils déclinés par la suite : un effet miroir qui sert de mise en garde⁸.

De telles difficultés ne pouvaient évidemment transparaître par voie officielle ; elle se font entendre par le biais littéraire : la poésie anglaise de ce premier XV^e siècle est la plus ouvertement politique de l'histoire nationale. Elle offre non des allusions voilées mais des analyses directes de la situation et des conseils précis pour y remédier. Mais une fois l'époque révolue, ces textes perdent de leur charme. Hoccleve ne sera imprimé qu'au XVIII^e siècle, en tant que curiosité historique⁹. Est-ce si étonnant que ce soient les historiens qui en font la redécouverte ? En tant que source privilégiée pour comprendre l'usurpation, l'œuvre de Hoccleve est incontournable : sa dissémination s'est faite avec le soutien de la classe dirigeante. Derek Pearsall explore le rôle que joue le prince de Galles dans la publication de son poème *The Regiment of Princes*¹⁰. En tant que source privilégiée pour comprendre l'usurpation, ce livre a une place de choix dans les études historiques. Sa valeur littéraire en revanche

and a whim of iron), qui est la description faite de lui après sa déposition (nous traduisons).

7 J. NUTALL, *The Creation of Lancastrian Kingship: Literature, Language and Politics in Late Medieval England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

8 Hoccleve offre une vision très intéressante de la situation à travers sa poésie. En tant que fonctionnaire, il avait un point de vue privilégié sur la politique royale : une des tâches de clercs au Privy Seal fut de noter et transcrire les débats du conseil privé royal. En tant que poète, il pouvait en faire le commentaire avisé. Vu le devoir de réserve lié à sa fonction, ses textes sont rédigés sur le fil du rasoir. Il prodigue ses conseils sans jamais faire d'allusions à une affaire particulière.

9 Un cas similaire en France serait celui d'Anatole France qui est indissociable de l'affaire Dreyfus. L'œuvre politique tend à éclipser la qualité littéraire.

10 D. PEARSALL, "Hoccleve's *Regiment of Princes*: The Poetics of Royal Self-Representation", *Speculum*, Vol. 69, N°2 (April 1994), pp. 386-410.

tarde à se faire apprécier : la poésie de Hoccleve est passée sous silence dans l'histoire de la littérature, perdue entre Chaucer et Shakespeare. De la littérature médiévale anglaise, nous retenons surtout *Les Contes de Canterbury*, dont le caractère politique n'est pas immédiatement reconnaissable.

Ce qui explique l'éclipse de la littérature anglaise du XV^e siècle. De tels analyses politiques ne furent plus tolérées par la suite. Henri VII appuie sa prise de pouvoir sur un besoin d'ordre, et non sur une quelconque justification morale. Bien que certains auteurs fussent imprimés dès la fin du XV^e siècle (notamment Lydgate), la plupart (comme Hoccleve) ne le furent pas, et certains ont carrément disparus (tels que l'historien et hagiographe John Capgrave, dont seule une douzaine de ses quarante-cinq écrits nous est parvenue). A partir de la dynastie Tudor, par conséquent, l'écriture politique se fait de façon plus détournée. Thomas More a dû écrire ses conseils politiques sous couvert de fantaisies (*Utopia*) ou d'histoire (*La vie de Richard III*).

Le filtre shakespearien

On peut voir chez les Tudors une politique de réinvention historique. Henri II épouse Marguerite de York pour réunifier les deux branches rivales pour la succession. S'il descend de Jean de Gant, le père d'Henri IV, il fait soigneusement oublier qu'il descend de la branche bâtarde, bien qu'officiellement reconnue, de la famille : les Beaufort. Toute prétention au trône leur est expressément interdite dans l'acte de reconnaissance¹¹. Malgré les parutions précoces de certains auteurs comme Gower ou Lydgate, la suppression de la littérature du XV^e siècle laisse le champ libre aux réinterprétations postérieurs du dernier siècle des Plantagenêt. C'est la version tudorienne de l'histoire qui va prédominer, comme celle de Raphael Hollingshed, qui est souvent cité comme la source historique de Shakespeare. La découverte moderne du Moyen Âge en Angleterre se fait essentiellement à travers le théâtre, et en premier lieu à travers Shakespeare : ce sont les planches qui permettent de disséminer les nouvelles connaissances historiques.

11 Henri Tudor est également le petit-fils en deuxième noce de Catherine de Valois, la veuve d'Henri V.

Les pièces de Shakespeare établissent un format redoutable dans la perception de l'histoire et les historiens à leur tour, semblent obligés de se plier à cette exigence littéraire. Le MOOC d'Anne Curry sur la bataille d'Azincourt offert par l'Université de Southampton lors du sixième centenaire de la bataille suit curieusement la structure de la pièce de Shakespeare, avec les justifications de l'invasion de la France, l'arrivée à Southampton et le complot, le siège d'Harfleur, la marche vers Azincourt et enfin la bataille et ses conséquences. L'étude des archives s'intègre dans cette conception *a posteriori*, avec, par exemple, l'étude de l'armement ou l'organisation militaire : Anne Curry a longtemps exploré les documents comptables des expéditions françaises d'Henri V¹². Mais là encore, le cours s'appuie (comme par hasard) sur les troupes sous le commandement d'un personnage secondaire dans la pièce de Shakespeare, Sir Thomas Erpingham. Les études de Mme Curry donnent une forme de réalité historique aux situations décrites par Shakespeare, même si par la même occasion, elle parvient à « arrondir les angles » héroïques : les disparités en nombre des partis adverses sont nettement moins grandes, et la *gravitas* générale d'Henri V représentée dans la pièce existe bien plus dans la légende que dans la réalité, où Henri pouvait être saisi d'indécision, voire de panique dans le déroulé de la bataille – fait qui, en fin de compte, n'est pas très étonnant : Azincourt fut seulement la seconde (et dernière) bataille rangée qu'ait connue Henri.

L'histoire de la scénographie shakespearienne revient à analyser comment chaque époque réinvente Shakespeare à sa guise. Au début du XVII^e siècle, on devait monter le théâtre de Shakespeare à partir de textes écrits par l'auteur (bien qu'il dût déjà y avoir certaines hésitations : les deux premières éditions ne s'accordent pas, et les variations de textes sont conséquentes). Après la césure que représentent les vingt ans de fermeture des théâtres sous Cromwell, le théâtre de Shakespeare n'est qu'une série de réinventions à partir d'une matrice plus ou moins partagée. Durant deux siècles, monter du Shakespeare consiste à monter des pièces réécrites à partir de l'original. Vers la fin du XVIII^e siècle on redécouvre le texte original qui remplace peu à peu les réécritures¹³. Les deux derniers

12 Dans son cours furent laissées de côté d'autres questions qui pourtant pouvaient avoir une incidence sur la bataille, comme l'organisation de la marine, la politique extérieure par-delà la France, ou les divisions en France même, qu'Henri attisait et exploitait pour arriver à ses fins.

13 Shakespeare lui-même met mal à l'aise. Alors que les Français et même les Anglais remettent Shakespeare au goût du jour – les Anglais ont inventé l'expression de *bowdlerization* pour décrire la pratique - l'Allemagne durant

siècles présentent l'original textuel de Shakespeare, mais souvent augmenté de tableaux muets, surtout dans le cas des pièces historiques. Or, pour faire de la place pour ces augmentations visuelles, le foisonnant texte shakespearien est fortement réduit. Les mises en scène intégrales des pièces sont très rares. Le *Hamlet* de Branagh en 1995 à cet égard correspond à une gageure : c'est la seule pièce de Shakespeare filmée dans son intégralité¹⁴.

Le flottement des textes offre à Shakespeare une plasticité particulière. On imagine mal comment on pourrait retravailler Marlowe ou Johnson en Angleterre, et une pratique pareille est impensable chez les auteurs français. De cette plasticité naît non un texte mais une *tradition shakespearienne*, dont la souplesse permet à chaque époque de reconfigurer Shakespeare à sa guise. Chaque nouvelle mise en scène de Shakespeare est une création nouvelle. Pour autant, cette tradition exige une charpente reconnaissable, qui assure que Shakespeare continue à transparaître à travers chaque nouvel avatar.

Henri V et la tradition

Les légendes historiques ont la vie dure. Pour le grand public, la culture historique est bien moins ancrée dans le travail des historiens que dans celui des artistes et des poètes. Notre vision du Moyen Âge doit bien plus aux œuvres de Walter Scott et de Victor Hugo, même si nos connaissances ont une dette plus grande envers les inventaires de Mérimée. Mais avec la tradition shakespearienne on peut aller plus loin et se demander si c'est la littérature qui est à l'œuvre ou le souvenir qu'on en garde ? Ce souvenir est nourri par des illustrations, des adaptations voire des réemplois des personnages ou des situations. Que retient-on de *Notre-Dame de Paris*, sinon Quasimodo, La Esmeralda, et d'un certain nombre de « scènes-clés » dans l'histoire : la fête des fous, le cours de miracles ou

ce même XVIII^e siècle va éditer, étudier, critiquer et mettre en forme le texte d'origine, comme le fait remarquer P. ISSELIN lors de sa conférence d'Université d'été à la Sorbonne en 2016, « Shakespeare et la France » [en ligne] : https://youtu.be/Ytx4W_Z3l88

14 Notion qui, comme nous l'avons déjà dit, est problématique : le texte que propose Branagh est lui-même une version spécifique de la pièce de Shakespeare inventée par le cinéaste à partir des différents textes sources originelles. Cette version n'est cautionnée par aucune mise en forme officielle. Les possibilités de variations sont énormes (Cf. ISSELIN, op. cit., qui constate que les variations concernent près de 10% du texte). Et pourtant, certains critiques ont ironisé sur sa nomination aux Oscars pour le scénario en tant qu'adaptation, mais outre les inventions plastiques déjà présente lors de l'écriture, il y a l'invention textuelle à considérer et qui justifie la qualité d'adaptation originale chez Branagh.

le siège de Notre Dame ? Nous devons également à ce roman l'image froide et cruelle de Louis XI.

Le portrait en série

Portrait de profil par George Vertue (1684-1756), palais de Kensington : l'artiste insiste sur le caractère royal de l'image (couronne, orbe). Reprenant cette tradition, Laurence Olivier se fera photographier de profil pour promouvoir son film.

Gravure sur cuivre collé sur carton, collection privée F. Mickus.



La tradition devient en quelque sorte la pratique même de la réappropriation, de la réutilisation et donc de la réinvention perpétuelle d'un récit originel. L'image historique acceptable elle-même évolue. Hugo reste encore vivace, mais lit-on toujours Walter Scott ? Notre conception de l'histoire ne s'accorde-t-elle pas mieux avec *Les Rois Maudits* (autant les romans de Maurice Druon que les adaptations qui en ont été faites) ou *Le Nom de la Rose* (surtout le film de Jean Jacques Annaud, 1986) ?

On peut alors apprécier la plasticité de Shakespeare en général et de *Henry V* en particulier. L'époque victorienne prend tout au sérieux, surtout ses divertissements. « On faisait sentir au public qu'on les éduquait¹⁵ » observe Adrian Poole dans le chapitre intitulé « Le grand symbole de

¹⁵ Adrien POOLE, *Shakespeare and the Victorians*, London, the Arden Press, 2004, p. 204 : *Audiences were made to feel they were being educated* (chap. "The Great Image of Authority", nous traduisons).

l'autorité ». Le théâtre servait d'école et Shakespeare était un maître absolu, mais également un maître problématique, car parallèlement à cette redécouverte théâtrale, les mises en scènes sont nourries de recherches historiques, qui vont au-delà de la recherche visuelle concernant les décors et les costumes : à travers ces recherches, on découvre que Shakespeare avait la fâcheuse tendance d'omettre des événements importants de l'histoire anglaise. Ce sont les tableaux historiques, des incises visuelles, comme le retour triomphant d'Henri à Londres dans la production de *Henry V* en 1859 par Charles Kean ou bien la signature de la Grande Charte dans le *Roi Jean*, qu'intégra Beerbohm-Tree dans sa mise en scène de 1899¹⁶. Ces scènes n'existent pas dans la pièce d'origine, mais sont perçus comme des éléments importants dans le déroulement historique des faits aux yeux des Anglais.

Olivier et Branagh : *Henry V* fait son cinéma

L'Histoire a donc sa place dans notre perception historique, même si paradoxalement, ce n'est pas une place de choix. La recherche historique devient le matériau des artistes et trouve son expression parfois de manière inattendue. Le cas de *Henry V* est particulièrement éloquent. La pièce ressurgit aux moments de crise en Angleterre, où son message d'encouragement (ou, inversement, de critique) politique et militaire devient particulièrement appréciable. La mise en scène de Kean suit de quelques années la guerre de Crimée. Deux mises en scènes sont proposées en même temps en 1901, lors de la guerre des Boers.

Les versions filmiques d'Olivier et de Branagh sont à leur tour des réponses à des situations tendues. La pièce fut reconfigurée pour répondre aux besoins politiques et patriotiques du moment. C'est la version d'Olivier qui fixe la pièce dans nos esprits. La version de Branagh en conserve la structure de base pour devenir autant un remake d'Olivier qu'une lecture neuve de la pièce de Shakespeare. C'est avec le plus grand étonnement que l'on découvre que chez Shakespeare, la bataille d'Azincourt est réduite à une scène où un couard se rend à un matamore. L'ensemble de la pièce considère les notions d'héroïsme ou même de « guerre juste » avec une

16 Cette mise en scène fut l'objet du premier film shakespearien en 1899, cf. M. ANDEREGG, "Was it the First Shakespeare Film? The Silent *King John*", *Shakespeare and Beyond*, Folger's Shakespeare Library, novembre 2018, [en ligne] : <https://shakespeareandbeyond.folger.edu/2018/11/27/was-it-the-first-shakespeare-film-the-silent-king-john/>

ironie que l'on peut qualifier de dédain¹⁷. Cette tradition est si puissante que Branagh est prêt à montrer le côté brutal et autoritaire du roi, mais ne va pas jusqu'à saper la morale traditionnelle de valeur et de justice - l'image d'un « bon roi » – que lui impose la lecture traditionnelle. Il est étonnant de constater qu'aucun critique ne souhaite constater le hiatus entre les intentions de Shakespeare et les intentions des cinéastes¹⁸.

Olivier fut recruté pour faire le film du fait de la force des tirades patriotiques extraites de la pièce et déclamées à la BBC. Mais il était conscient des complexités de la pièce d'origine. Olivier avait joué le rôle en 1937. Il savait que d'importants remaniements seraient nécessaires pour en faire une pièce patriotique.

Comment résoudre un tel cahier des charges contradictoire ? Comment présenter ainsi Shakespeare sans le trahir ? Le secret se trouve dans sa stratégie visuelle. Olivier ne laisse jamais son public oublier qu'il regarde une fiction. Il puise ses reconstructions dans des sources visuelles d'époque : l'évocation de Londres et du théâtre de Shakespeare, le célèbre *Globe Theatre*, sont issus de gravures anciennes ; les passages en France s'inspirent directement des *Très Riches Heures du Duc de Berry* ; la bataille – qu'Olivier aurait voulu tourner sur un tapis de velours vert - se déroule sur ce que Welles décrivait en persiflant « un terrain de golf »¹⁹.

Branagh fut marqué par des recherches iconographiques plus tardive. Jean-Jacques Annaud les avait déjà exploitées pour son film *Le Nom de la Rose*, pour lequel il avait recruté toute une équipe de conseillers

17 On se demande même de quelle pièce parle C. BARBER lorsqu'il déclare que « *Henry V* est l'unique pièce historique chez Shakespeare qui se donne pour objectif la glorification sans équivoque de la monarchie Tudor et de ses idéaux » ("Prince Hal, Henry and the Tudor Monarchy" in D.W. JEFFERSON éd., *The Morality of Art: Essays Presented to G. Wilson Knight by his Colleagues and Friends*, London, Routledge and Keegan Paul, 1969, p. 75, nous traduisons). Est-ce la pièce ou le rôle que lui confère la tradition qui est malhonnête ?

18 Les ambiguïtés de la pièce sont en fait bien connues, mais souvent mal considérées. N. RABKIN explore la dualité de la personnalité d'Henri V lui-même et semble penser qu'il est impossible de présenter sur scène cette ambiguïté, cf. "Rabbits Ducks and *Henry V*", *Shakespeare Quarterly*, vol. 28, n°3, été 1977, pp. 279-296. Cette problématique refait surface dans l'article sur le film de Branagh par W. P. SHAW, qui trouve que Branagh avait simplifié l'ambiguïté du personnage, cf. "Textual Ambiguities and Cinematic Certainties in *Henry V*", *Literature/Film Quarterly*, n°2, 1994, pp. 117-128. Ce n'est que dans l'introduction écrite par Andrew Gurr que l'on s'aperçoit que le problème ne réside pas dans le personnage, mais dans la conception de la pièce même.

19 Entretien avec Juan COBOS et Miguel RUBIO "Welles and Falstaff", réédité dans Bridget GELLER-LYONS (éd.), *Chimes at Midnight*, New Brunswick and Rutgers University Press Films in Print, 1988, p. 260. On peut longtemps gloser sur la symbolique du tapis vert, à commencer par l'idée que le vert à la fin du Moyen Age devient la couleur du hasard et des jeux. Les tables de jeu à Venise commencent à se couvrir d'un tapis vert, cf. M. PASTOUREAU, *Vert : Histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil, 2017, p. 128.

techniques autour de la personnalité de Jacques le Goff. Branagh adopte à son tour ces tonalités plus sombres pour broser un portrait plus sinistre du roi au cœur du son projet, Le film qu'il propose est en somme le film d'Olivier libéré des contraintes idéologiques de la Seconde Guerre Mondiale.

Le profil et la blessure

Depuis Branagh, les chercheurs se sont penchés sur le visage même du roi. Qu'est-ce qui se cache derrière le célèbre profil ? Les historiens aiment proposer qu'il se soit présenté ainsi pour cacher une blessure de guerre, proposition souvent avancée mais qui laisse de côté le fait que les rapports qu'entretiennent la peinture avec la réalité sont différentes de ceux de la photographie, par exemple. Douze ans avant la bataille d'Azincourt, à Shrewsbury, Henri avait subi une violente blessure de flèche au visage. La blessure aurait dû le tuer, mais il se rétablit. Il a dû également souffrir un véritable martyr. La flèche s'est implantée dans le visage juste sous l'œil. L'un après l'autre, les médecins déclarèrent forfait, jusqu'à ce que John Bradmore, chirurgien-forgeron, se penche sur son cas, invente une pince particulière pour l'opération, et parvienne à extraire la tête de la flèche. Henri ne fut pas encore tiré d'affaire, car il fallut faire fermer la blessure lentement, le tout sans antibiotiques, ni anesthésie, avec des onguents à base de miel et d'herbes antiseptiques²⁰. La blessure qui a dû écraser l'os sous l'œil avait certainement laissé une violente cicatrice, que nous ne pouvons que deviner : de son vivant, Henri ne permettait jamais que l'on représente la cicatrice quel que soit le côté du visage mise en avant. La première fois que l'on découvre un visage moins qu'idéalement beau sera le portrait posthume du peintre et graveur Reginald Elstrat, et même là il ne s'est pas permis de peindre un visage de « gueule cassée ». Les gravures prévues pour une plus large distribution adoucissent davantage les traits.

Ces recherches démontrent comment l'évolution de la connaissance influence à son tour la représentation que l'on se fait des époques et des personnages historiques. Même lorsqu'il n'y a pas de raison, la blessure semble être de rigueur dans les représentations contemporaines d'Henri V, comme

20 L'historienne H. CASTOR en fit une description saisissante lors de sa conférence sur Azincourt, "Agincourt or Azincourt? Victory, Defeat, and the War of 1415", 22 octobre 2015, [en ligne] : <https://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/agincourt-or-azincourt-victory-defeat-and-the-war-of-1415>

c'est le cas dans le film *The King* sur Netflix (David Michôd, 2019). Ce film se veut une condensation en langage moderne des pièces de Shakespeare ; en fait il n'en est rien. L'histoire comme le théâtre sont malmenés. La bataille de Shrewsbury est réduite en un combat singulier entre le prince et Hotspur – et le prince ne subit aucune blessure. De ce fait, la blessure que l'on retrouve sous son œil demeure inexpliquée. L'affaire de la cicatrice en revanche s'est suffisamment répandue pour qu'il paraisse nécessaire de la maintenir ici.

Malgré cela et pris comme une pure fiction originale, le film devient une intrigante méditation sur le pouvoir, ses abus et ses responsabilités. Le détail sur le visage ajoute un détail à l'image mentale que nous nous faisons d'Henri V et de son époque, par-delà les représentations particulières d'une pièce ou d'un film. *The King* en outre propose une intéressante réflexion visuelle sur le XV^e siècle naissant. Les décors et costumes sont moins fastueux et brillants que chez Olivier, mais plus développés et détaillés que chez Branagh. La conception visuelle du film doit beaucoup aux connaissances actuelles en matière historique, et dans les trente ans qui nous séparent du *Henry V* de Branagh, nous avons fait des avancés, en particulier dans l'archéologie expérimentale, dont la reconstruction du *Globe Theatre* est un exemple spectaculaire.

L'histoire comme vérité multiple

Les connaissances historiques du grand public peuvent être décrites comme une nébuleuse issue d'un mélange de cours d'histoire, des lectures personnelles et d'images diverses. La place qu'occupent les faits, c'est-à-dire la réalité du déroulé des événements, est en fin de compte accessoire. Les faits, de surcroît, sont fuyants. Même les historiens ont des difficultés à les trier, car c'est le tri même qui est problématique : face à la somme potentiellement infinie des faits, l'historien doit choisir ceux qui sont les plus pertinents à sa thèse. Cette thèse est essentiellement arbitraire. La recherche historique consiste à pêcher dans l'océan des informations celles qui répondent aux questions posées par l'historien. Cette recherche a donc des affinités notoires avec une enquête policière. La vérité historique s'incline devant l'interrogation historique.

La restitution du travail de l'historien se fait sous forme d'un récit, aspect du métier qui l'ancre encore et toujours dans le littéraire et par

extension dans une forme de création artistique, même si de nos jours, la relation avec les faits exige une intégrité de la part de l'historien. Il n'est pas possible de récupérer l'ensemble des données, les informations nous manquent. Ces informations peuvent être capitales (qui gouvernait le Shropshire sous le règne d'Étienne de Blois en Angleterre ?). Elles sont très souvent triviales (comment souhaite-t-on une bonne journée au XII^e siècle ?). L'historien doit de son côté rendre compte de ces lacunes. Ce sont en revanche ces lacunes qui permettent l'invention artistique et fictionnelle (le sheriff de Shrewsbury est une pure invention d'Ellis Peters dans *Cadfael*). La relation de l'artiste avec l'histoire est semblable à la relation qu'entretient le cinéma avec la littérature : toute création artistique est une adaptation du contenu d'un média pour le faire fonctionner dans un autre. L'important pour la fiction n'est pas tant de restituer l'histoire que de raconter *une* histoire, de lui donner corps. Les problèmes de l'artiste à l'arrivée sont également semblables aux problèmes liés à l'adaptation : comment ménager les attentes suscitées par l'original dans la création, comment faire du neuf avec du vieux ?

Le cas d'Henri V offre une étude particulièrement fructueuse. Non seulement les trouvailles historiques offrent une image contrastée de sa personnalité, mais les représentations imagées et en premier lieu les films qui ont été tirés des pièces de Shakespeare sont également des plus variées. Du projet très ambitieux (et finalement assez rare) qu'avait Olivier de représenter le XV^e siècle tel qu'il se voyait lui-même au projet tout aussi intéressant de montrer l'intériorité du pouvoir et de la responsabilité chez Branagh, le spectateur est mis face à une large palette de représentations possibles. Le caractère contrasté du souvenir que nous conservons du roi trouve son reflet dans la diversité des représentations que nous nous en faisons. Ces contrastes éclairent en outre l'aspect profondément subjectif de la vérité. Car s'il n'existe qu'une seule réalité, il existe une multiplicité de vérités, ce qui explique pourquoi un même sujet, une même époque, une même personne peuvent faire l'objet d'une infinité d'études.

Shakespeare demeure le pivot de la représentation du XV^e siècle anglais, même lorsqu'il est à peine reconnaissable. Nos connaissances historiques se sont énormément enrichies depuis qu'il a écrit ses pièces. Dès le XVII^e siècle, recherches et découvertes sont faites qui les nuancent, voire les contredisent. Mais ces pièces restent la charpente de base de nos

conceptions historiques. Entre l'histoire et littérature, l'histoire de l'art est l'intermédiaire qui documente la manière dont le XV^e siècle anglais est dominé par la lecture que Shakespeare en a faite.