



HAL
open science

L'Escossoise et la Florentine: le procès de la gynocratie sur les scènes anglaises et françaises au tournant du XVIIe siècle

Yan Brailowsky

► To cite this version:

Yan Brailowsky. L'Escossoise et la Florentine: le procès de la gynocratie sur les scènes anglaises et françaises au tournant du XVIIe siècle. Louvat-Molozay, Bénédicte; March, Florence. Les théâtres anglais et français au miroir l'un de l'autre (XVIe-XVIIIe siècles), Presses universitaires de Rennes, pp.223-238, 2016, Collection "Le spectaculaire" Série "Arts de la scène", 10.4000/books.pur.80042 . hal-01640395

HAL Id: hal-01640395

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-01640395v1>

Submitted on 19 Dec 2023

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

L'Escossoise et la Florentine : le procès de la gynocratie sur les scènes anglaises et françaises au tournant du XVII^e siècle

Yan Brailowsky

Au cours du demi-siècle qui s'étend du dernier quart du XVI^e siècle au premier quart du siècle suivant, une particularité distingue nettement le théâtre anglais du théâtre français : l'absence de comédiennes sur scène. Mais alors que, de 1553 à 1603, l'Angleterre a vu se succéder deux reines sur le trône, la France les exclut de la succession depuis plus d'un siècle en vertu d'une prétendue loi salique qui permit aux Français, entre autres choses, de contrecarrer les prétentions des Plantagenêts au trône des Valois. Ce n'est peut-être pas un hasard si les premières grandes pièces du répertoire élisabéthain sont les tétralogies de Shakespeare qui se déroulent sur fond de Guerre de Cent Ans...

En comparant les théâtres de part et d'autre de la Manche, on s'aperçoit alors que les différences des pratiques et des esthétiques dramatiques font écho à des différends politiques déjà anciens. Dans ce qui suit, nous nous pencherons sur quelques pièces qui font écho à l'histoire contemporaine. Ce choix d'une lecture « historiciste », plutôt qu'une étude « comparatiste » des traductions, adaptations ou appropriations de modèles étrangers repose sur la valeur révélatrice de pièces qui prenaient un triple risque : celui de représenter le pouvoir, d'abord (exercice toujours délicat dans un monde assujéti à la censure) ; ensuite, celui de représenter l'Autre (l'étranger, la femme, l'hérétique) ; et, enfin, celui de montrer des *femmes* au pouvoir dans des sociétés patriarcales.

L'intérêt heuristique de cet objet d'étude s'explique aussi par un extraordinaire concours de circonstances qui porta au pouvoir des femmes dans presque tous les royaumes d'Europe occidentale, et ce, pendant toute une génération, de 1545 à 1565 environ. Ainsi, en Écosse, Marie de Guise et Marie Stuart succédèrent à Jacques V dès 1542 ; en Angleterre, Marie Tudor succéda à son demi-frère Edward VI en 1553, puis fut succédée elle-même par une autre femme en 1558, sa demi-sœur Élisabeth ; en Navarre, Jeanne d'Albret régna près de deux décennies après la mort de son mari en 1555 ; en Espagne, Jeanne d'Autriche exerça le pouvoir entre 1554 et 1559 pendant l'absence de Philippe II, alors époux de Marie Tudor et roi consort d'Angleterre ; en France, Catherine de Médicis, exerça la régence de 1560 à 1564...

Parmi ces nombreux exemples, deux figures ont particulièrement retenu l'attention des dramaturges : Marie Stuart, reine d'Écosse, et Catherine de Médicis. Contemporaines l'une de l'autre et entretenant des liens de parenté, ces deux figures, dont on retrouve des traces dans plusieurs pièces françaises et anglaises de l'époque, connurent des destins variés. Les pièces qui s'en firent l'écho furent écrites dans le sillon de certains événements marquants (un procès pour trahison en Angleterre pour l'une ; le massacre de la Saint-Barthélémy pour l'autre). On distinguera également les « pièces d'actualité », immédiatement contemporaines des faits représentés, et les pièces revenant sur un « épisode

traumatique » de l'Histoire¹. Parmi les pièces d'actualité, on mentionnera *Horestes* de John Pickeryng², jouée et publiée à Londres en 1567, l'année de l'assassinat du mari de Marie Stuart, Lord Darnley ; et *La Tragédie de feu Gaspard de Colligny* de François de Chantelouve³, écrite en 1575, trois ans à peine après la Nuit de la Saint-Barthélémy. Parmi les pièces traitant pratiquement des mêmes événements à plusieurs années de distance, on évoquera *L'Escossoise* d'Antoine de Montchrestien⁴, probablement écrite vers 1597, publiée en 1601 et rééditée en 1604, qui se penche sur le procès et l'exécution de Marie Stuart en 1587, soit le point d'aboutissement du meurtre de son mari ; et *The Massacre at Paris* de Christopher Marlowe⁵, jouée pour la première fois en 1592–1593, vingt ans après la Saint-Barthélemy.

Marie Stuart : meurtrière ou martyre ?

Le cas de Marie Stuart est contrasté, problématique, ambivalent, comme en témoignent deux des plus célèbres écrits à avoir sali, ou au contraire embelli, sa réputation. Comme il se devait, l'un des textes est anglais, l'autre français – la reine d'Écosse, après tout, avait été élevée à la cour des Valois et avait été reine de France, du moins pendant quelques mois avant la mort prématurée de son mari.

L'ouvrage attaquant la mémoire de la reine d'Écosse est l'œuvre de George Buchanan, dont le titre explicite et résume les crimes dont Marie aurait été l'instigatrice : *A Detection of the Doings of Mary Queen of Scots, touching the murder of her husband, and her conspiracy, adultery, and pretended marriage with the Earl of Bothwell. And a defence of the true Lords, maintainers of the King's grace's action and authority*, publié à Londres en 1571 dans une traduction anglaise, après avoir été d'abord publié en latin⁶. À l'inverse, le livre d'Adam Blackwood, publié à Paris en 1587, l'année de l'exécution de Marie, érige la reine en martyre. Ici aussi, le titre est tout à fait explicite : *Martyre de la Royne d'Escosse, douariere de France Contenant le vray discours des traïsons à elle à la suscitation d'Elizabet Angloise, par lequel les mensonges, calomnies & faulses dressees contre ceste tresuertueuse, trescatholique & tresillustre sont esclarcies &*

¹ [Nous empruntons cette distinction à Charlotte Bouteille-Meister, «Mettre en scène le massacre du 24 août 1572 ? La Saint-Barthélémy ou l'actualité théâtrale impossible », *Littératures classiques*, 2012, p. 143-164.

² [John Pickeryng, *A Newe Enterlude of Vice Conteyninge, the Historye of Horestes with the cruell reuengment of his Fathers death, vpon his one naturill Mother*, Londres, Wylliam Gryffith, 1567.

³ [François de Chantelouve, *La tragédie de feu Gaspar de Colligni, jadis amiral de France, contenant ce qui advint à Paris le 24 aoust 1572, avec le nom des personnages*, Paris, [s.n.], 1575.

⁴ [Antoine de Montchrestien, *Les tragédies de Montchrestien* [1604], éd. L. Petit de Julleville, Paris, Plon, 1891. Nous indiquons entre parenthèses l'acte et la pagination de cette édition.

⁵ [Christopher Marlowe, *Christopher Marlowe: the Complete Plays*, éd. J.B. Steane, Londres, Penguin, 1969. Nous utilisons la traduction de Pascal Collin, *Massacre à Paris*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2004. Nous indiquons entre parenthèses la pagination de l'édition française, et précisons l'acte, la scène et les vers de l'édition anglaise.

⁶ [Le livre aurait été commandité par William Cecil, qui aurait cité *2 Chroniques* : « Athalia interempta per Joas[h] regem », pour justifier cette attaque. Voir John Guy, *The Life of Mary Queen of Scots: My Heart is my Own*, Londres, Harper Perennial, 2004, p. 363.

*son innocence aueree*⁷.

De son vivant, Marie Stuart n'a pas été le sujet d'une pièce. Comme avec Élisabeth en Angleterre ou d'autres reines sur le Continent, cela n'aurait pas été permis par la censure. En revanche, les critiques s'accordent généralement à estimer que la moralité de John Pickering, *Horestes*, était un commentaire déguisé des événements tragiques qui avaient eu lieu en Écosse quelques mois plus tôt⁸.

La pièce reprend l'histoire d'Oreste et de Clytemnestre pour justifier la déposition de la reine, coupable d'adultère et d'assassinat, commentant ainsi les événements qui aboutirent à l'abdication forcée de Marie au profit de son fils Jacques après le meurtre de son père, Lord Darnley, et du mariage adultère de Marie avec Bothwell, l'un des commanditaires de l'assassinat. Comme l'a noté James E. Phillips, Pickering inclut dans sa pièce de longues discussions sur la légalité de la déposition d'une reine, et présente Oreste comme un fils qui doute⁹. Rassuré par des conseillers au cours de scènes où ils énumèrent les justifications légales pour son action, Oreste agit enfin. On connaît la suite. C'est l'insistance sur la rhétorique judiciaire qui trahit le parallèle avec l'histoire contemporaine.

C'est après la mort de la reine que des pièces évoquant sa vie sont publiées ouvertement, bien que timidement, comme dans *La Reine d'Écosse* d'Antoine de Montchrestien, pièce retravaillée ensuite puis renommée *L'Écossoise* pour faire pendant, peut-être, à une autre de ses pièces intitulée *La Carthaginoise*, inspirée de l'histoire de Sophonisbé, la reine numide. Dans sa tragédie écossaise, Montchrestien dépeint quelques personnages seulement : la reine d'Angleterre, un de ses conseillers (William Cecil, sans doute), Davison, la reine d'Écosse, des chœurs des Estats, des suivantes de la Reine d'Écosse, et un messager. L'esthétique de Montchrestien est nettement aristotélicienne, insistant sur l'horreur et la pitié, et sur le *topos* de la roue de la Fortune¹⁰. Autrement dit, ni Élisabeth ni Marie ne sont coupables du sort de cette dernière, et l'on ne fait pas état de machinations des conseillers anglais ; tout au plus insiste-t-on sur leur responsabilité dans les délibérations ayant abouti à l'ordre d'exécuter la reine.

Curieusement, Marie n'apparaît que très peu dans la pièce, puisqu'elle n'entre en scène qu'à l'acte III et disparaît dès la fin de l'acte IV. Sa mort est rapportée par un Messager. Les deux premiers actes sont tout entier dédiés à de longues

⁷ Adam Blackwood, *Martyre de la Royne d'Écosse, douariere de France Contenant le vray discours des traïsons à elle faictes à la suscitation d'Elizabet Angloise, par lequel les mensonges, calomnies & faulses accusations dressees contre ceste tresuertueuse, trescatholique & tresillustre princesse sont esclarcies & son innocence aueree*, A Edimbourg [i.e. Paris] : Chez Iean Nafeild, 1587, (« Early English Books, 1475-1640 / 280:03 »).

⁸ James E. Phillips, « A Revaluation of *Horestes* (1567) », *Huntington Library Quarterly*, vol. 18 / 3, mai 1955, p. 227-244. Karen Robertson, « The Body Natural of a Queen: Mary, James, *Horestes* », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, vol. 26 / 1, janvier 2009, p. 25-36. James E. Phillips, *Images of a Queen: Mary Stuart in Sixteenth-century Literature*, Berkeley, University of California Press, 1964, p. 46-49.

⁹ « Yet lo, Dame Nature teles me that I must with willing mind
Forgive the faulte and to pytie some what to be inclynd;
But lo, be hould, thadulltres dame on hourdome morder vill
Hath heaped up, not contented her spousaule bed to fyll
With forrayne love, but sought also my fatal thred to share
As, erst before, my fathers fyll in sonder she dyd pare. » (173-178).

¹⁰ James E. Phillips, op. cit., p. 220.

discussions, tantôt sous forme de longs discours, tantôt de stychomythies entre, d'une part, la reine d'Angleterre, et d'autre part, son conseiller (acte I) ou le chœur des Estats (acte II). Élisabeth y apparaît comme soucieuse d'épargner une reine, même si dès la première réplique, elle reconnaît en elle une rivale qui « brigue mon Sceptre, et minute ma mort » (I, 72).

Marie, elle, lors de son apparition à l'acte III, nous fait un long récit de sa vie, depuis sa difficile naissance dans un pays divisé, jusqu'à sa chute et son emprisonnement, en passant par son bref mariage avec François II, et la mort de Darnley dont elle se dit innocente et auquel elle fait même appel pour qu'il la défende :

Il [mon pays] coniuere ma honte et me recherche à tort,
Croyant qu'à mon espoux j'eusse brassé la mort.
Peux-tu bien, cher mary, qui maintenant reposes
Au seiour bien-heureux entendre telles choses ?
Peux-tu voir diffamer ta plus chère moitié
Qui mesme apres ta mort vit en ton amitié ?
Reloge dans ton corps ceste ame genereuse,
Et par auance sors de la tombe poudreuse,
Pour prendre ma deffence en l'accusation
Qu'intente contre moy ma propre Nation. (III, 92-101)

Comme avec les actes précédents, la structure du dialogue est construit autour d'une opposition entre la reine et le chœur de ses suivantes. Tandis que Marie se prépare à la mort, ses suivantes persistent à croire et à prier pour sa délivrance. Le dialogue est alors interrompu par Davison qui lit un « iuste Arrest de mort ». Marie se dispose alors à périr en s'adressant au Ciel et en décidant d'endosser les habits des martyres :

Et me vestir au dos la robe de liesse
Teinte au sang precieux de l'innocent Agneau,
Qui voulut s'immoler pour sauuer son troupeau (III, 98-100)

Le terme d'« eschaffaut » qui apparaît ici pour la première fois refait son apparition, comme un leitmotif, à l'acte V. Le lien avec le théâtre est alors explicite puisque cet échafaud est non seulement le lieu d'exécution, il désigne aussi la scène¹¹. On le voit lorsque le Maistre d'Hostel, dans la première réplique, se lamente :

Après t'auoir seruie en vn degré si haut,
Que ie t'eusse conduite au honteux eschaffaut ? [...]
Mais i'en suis si trompé qu'au lieu de te reuoir
Sur vn thrône Royal exercer ton pouuoir ;
Hélas ! ie suis contraint te regarder de l'ame
Exposée au bourreau sur vn theatre infame. (V, 106 et suiv.)

Comme le Maistre d'Hostel avant lui, le Messenger fera appel à une rhétorique mêlant théâtre et scène d'exécution dans les vers suivants. L'acte IV, enfin, est

¹¹ Christian Biet, « Naissance sur l'échafaud ou la tragédie du début du XVII^e siècle », *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n°1, 2003, p. 75. Christian Biet et Charlotte Bouteille-Meister (dir.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France: XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, R. Laffont, 2006.

pratiquement tout entier composé par un long discours de la reine d'Écosse où elle semble réciter le credo et le Notre Père (IV, 101 et suiv.)

La tragédie de Montchrestien connut un accueil mitigé. Non seulement la pièce manque de vie, elle provoqua même un incident diplomatique, l'ambassadeur anglais à Paris exigeant du pouvoir français qu'il punisse l'auteur d'une pièce jugée « grossière et mal avisée »¹². Deux autres pièces en latin de l'époque qui évoquèrent le sort de Marie et qui suivent assez fidèlement l'ouvrage de Blackwood demeurèrent même à l'état de manuscrits¹³.

Les choses changèrent quelque peu après la mort d'Élisabeth en 1603. Recherché en France pour d'autres motifs, Montchrestien put même se réfugier en Angleterre, où il présenta sa pièce au fils de Marie, Jacques VI, devenu roi d'Angleterre, qui intercédait en sa faveur pour qu'il puisse rentrer en France¹⁴. Si l'on ne sait pas si Montchrestien était protestant à l'époque de la composition de cette pièce, on sait en revanche qu'il mourut apparemment comme tel dans une embuscade en 1620.

On trouve peut-être d'autres rémanences de Marie dans des pièces anglaises des premières années du règne de Jacques. Ainsi, Richard Wilson a signalé le lien possible entre l'inhumation de Marie dans l'abbaye de Westminster par Jacques en octobre 1612 sous une effigie commanditée peu après son accession au trône d'Angleterre, et une pièce comme *Le Conte d'hiver* de Shakespeare, écrite vers 1611, où la reine Hermione, accusée d'adultère par un Léontès jaloux, meurt sur scène au cours d'un procès tronqué, pour reparaître 16 ans plus tard sous forme de statue qui « revit », comme par magie¹⁵. Comme l'a montré R. Wilson, cet événement était un acte de révisionnisme politique qui a connu un succès certain, puisque cette tombe est aujourd'hui encore l'une des plus grandes attractions de l'abbaye, alors qu'Élisabeth doit partager un tombeau plus modeste avec sa demi-

¹² « Despite this portrayal of Mary and the understanding presentation of Elizabeth's role, Montchrestien's *Escossoise* seems to have run afoul of the Queen of England's sensitivity about public discussions of the case of the Queen of Scots. On March 17, 1602, Sir Ralph Winwood, at that time the English ambassador in Paris, wrote to Sir Robert Cecil in London that "certain base Comedians [223] have publicklye plaied in this Towne the Tragedy of the late Queen of Scottes," referring, it has been shown, to Montchrestien's drama. Winwood continues that he complained to the French chancellor about "so lewde an Indiscretion" and was promised that "this Folly should be punished, and that the like hereafter should not be committed." The French authorities, who had their own reasons for being offended with the *Escossoise*, apparently feeling it was Guisain in sympathy, pursued the matter until February, 1604, when the English ambassador could report to England that "ye book is suppressed, and the author and ye printer inquired after to tast of ye same cupp." » James E. Phillips, op. cit., p. 222-223.

¹³ James E. Phillips, op.cit. « *Maria Stuarta Tragoedia*, a manuscript Latin school play written in 1589 by Jean de Bordes, a French Jesuit who was teaching at the time in Milan. », p. 189. « The materials and arguments dramatized by Bordes in the first Mary Stuart play are similarly used in the second: the *Stuarta Tragoedia* by Adrian Roulers, professor of rhetoric in the Dominican Gymnasium Marcinaense at Douai. Long but erroneously regarded as "the Oldest Mary Stuart tragedy," Roulers' drama was published at Douai in 1593, some four years after Bordes' work was produced in Milan. » p. 193.

¹⁴ Ibid., p.223.

¹⁵ Richard Wilson, « 'The statue of our queen': Shakespeare's open secret », dans *Secret Shakespeare: Studies in Theatre, Religion and Resistance*, Manchester, Manchester University Press, 2004, p. 246-270.

soeur, Mary Tudor, à la réputation infâme.

Dans cet exemple, le traitement de Marie répond à des positions religieuses et esthétiques arrêtées : d'un côté, Pickeryng s'inspire des moralités médiévales pour commenter sous forme détournée la trahison de Marie en prenant pour excuse une histoire grecque ; de l'autre, Montchrestien présente Marie dans une pièce austère comme une martyre sacrifiée par des conseillers calculateurs. Dans les deux cas, la critique est détournée, comme si les dramaturges étaient gênés par le sujet. D'ailleurs, l'absence de nouvelles pièces sur Marie Stuart témoigne peut-être de l'embarras que pouvait causer cet épisode trouble dans l'histoire de la dynastie Stuart aux héritiers de Marie, au pouvoir jusqu'en 1642, et de nouveau à partir de 1660.

Catherine de Médicis : mère nourricière et infanticide

Un traitement très différent est réservé aux acteurs de la Saint-Barthélemy où les coupables sont nettement mieux identifiés. Du côté anglais, le duc de Guise et Catherine de Médicis sont toujours présentés comme les infâmes instigateurs du massacre, même si les historiens s'accordent aujourd'hui pour dire que la vérité était bien plus complexe¹⁶. Du côté français, François de Chantelouve ne donne aucune réplique à la Reine mère, même si son existence est bien évoquée. De fait, les seuls personnages féminins qui apparaissent sur scène sont les Furies, dans une interpolation anhistorique répondant au goût d'alors. Plus grave encore, « Tout orientée vers la justification politique du massacre, [la pièce] élude complètement la violence qu'il induit et sa représentation [...] [la responsabilité des tueries] est attribuée à un principe providentiel désincarné, qui dédouane les spectateurs de la pièce de leur possible implication dans les massacres¹⁷. » La présence de Catherine se devine dans les paroles du Conseil du Roi, personnage chorique dont le rôle est de convaincre le roi d'agir pour le bien du pays, exculpant ainsi le monarque de toute cruauté, comme Montchrestien l'avait fait avec Élisabeth dans *L'Escossoise*.

Alors que les pamphlets et les traités protestants sur la Saint-Barthélemy ne manquaient pas, il fallut néanmoins vingt ans pour qu'un dramaturge anglais se saisisse du sujet, avec un franc succès. Loin de tergiverser et de cacher les actes de barbarie qui furent commis cette nuit-là, *The Massacre at Paris* de Marlowe représente sur scène près d'une vingtaine d'assassinats. On voit même Colligny se faire tirer dessus, poignarder, jeter par la fenêtre et fouler aux pieds par le duc de Guise avant que son corps soit emporté pour être dépecé et exhibé sur la place publique, et ce, dans une pièce dont nous n'avons qu'un texte fragmentaire, probablement réduit de moitié, et sans doute corrompu. On notera au passage que Colligny, la principale victime dans la tragédie de Chantelouve, n'est *pas* la première victime chez Marlowe où c'est une autre Reine mère, Jeanne d'Albret, la

¹⁶ Mark Greengrass, «Hidden Transcripts: Secret Histories and Personal Testimonies of Religious Violence in the French Wars of Religion », dans *The Massacre in History*, Mark Levene, Penny Roberts (dir.), New York / Londres, Berghahn Books, 1999, p. 69-88.

¹⁷ Charlotte Bouteille-Meister, op. cit., p. 146.

« Vieille Reine de Navarre », qui périt dès l'acte I, scène 3, empoisonnée avec des gants offerts par un apothicaire meurtrier commandité par le duc de Guise.

Richard Hillman a déjà analysé les liens entre la pièce de Marlowe et la tragédie de Chantelouve et souligné leurs différentes manières de traiter la question de la violence. Dissimulée dans Chantelouve, réduite à l'effet d'une punition divine, la violence est représentée sur scène par Marlowe dans une monstration itérative qui laisse croire au spectateur qu'il assiste à l'avènement de l'Antéchrist¹⁸. Pour souligner la cruauté des faits représentés, Marlowe fait répéter à plusieurs personnages le mot qui donne son titre à la pièce, « massacre », et dont se fait l'écho les épizeuxes des assassins, « Kill them, kill them ! » ou « Tue, tue, tue ! » en français dans le texte (I, vi, 1).

Catherine de Médicis est très vite présentée comme l'adjuvante ou la conseillère du diable, c'est-à-dire du duc de Guise, « *O Diabole !* » (I, ii, 66), avec qui elle entretient des rapports sans doute adultères. C'est du moins ce que suggère le duc dans des vers à double sens qui se terminent symboliquement avec un couplet (« treasury » rimant avec « necessity ») :

La Reine-Mère accomplit pour moi des miracles,
par amour pour moi elle enterre l'espoir de la France,
fouillant les entrailles de son trésor pour répondre
à mes désirs et satisfaire mes besoins¹⁹ (29)

Catherine se fait écho de ce sous-texte en employant régulièrement des tournures douteuses pour parler de son « doux Guise » (« sweet Guise », II, ii, 26, 30 ; V, ii, 161), tandis que la femme du duc, apparemment délaissée par son mari, est surprise en train d'écrire une lettre d'amour à un amant putatif (IV, i). Preuve ultime des relations adultères entre l'ambitieux duc et la Reine mère est le sacrifice de cette dernière lorsqu'elle décide de se laisser mourir après le meurtre de son idole : « For, since the Guise is dead, I will not live » (V, ii, 169) (« Car depuis que Guise est mort, je ne veux plus vivre », 97). La régularité métrique et la brutalité mémorable de cette dernière réplique illustre l'habileté de Catherine avec le langage. C'est là une des briques de l'édifice que constitue la légende noire de Catherine de Médicis²⁰, même si quelques auteurs, sans pour autant sous-estimer les liens d'amitié entre Guise et la Reine mère, l'ont néanmoins présentée comme une conseillère bien avisée. Ainsi, Pierre Matthieu présente Catherine dans *La Guisiade* (1589) comme la première championne du duc, s'évertuant à

¹⁸ Richard Hillman, «The Admiral Upside-Down, or, Apocalypse Now and Then: Marlowe's "The Massacre at Paris" and François de Chantelouve's "La Tragédie de feu Gaspard de Colligny" (1575)», dans *Les Huguenots dans les Îles britanniques de la Renaissance aux Lumières: écrits religieux et représentations*, Anne Dunan-Page et Marie-Christine Munoz-Teulié (dir.), Paris, Honoré Champion, 2008, p. 62-85, voir en particulier p. 78.

¹⁹ «The Mother Queen works wonders for my sake,
And in my love entombs the hope of France,
Rifling the bowels of her treasury,
To supply my wants and necessity » (I, ii, 76-79).

²⁰ Elaine Kruse, «The Woman in Black: The Image of Catherine de Medici from Marlowe to "Queen Margot" », dans *High and Mighty Queens of Early Modern England: Realities and Representations*, Carole Levin, Jo Eldridge Carney et Debra Barrett-Graves (dir.), New York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 223-237. Thierry Wanegffelen, *Catherine de Médicis: Le pouvoir au féminin*, Paris, Payot & Rivages, 2005.

convaincre Henri III, son fils, de pardonner les Ligueurs et de se détourner de conseillers diaboliques comme Épernon :

Pauvre prince abusé ! ne voyez-vous pas comme
Tout vostre bien se pert, tout l'Etat se consomme ?
Vous avez d'un Tyran, d'un Athee le nom,
Pour plaire, opiniastre, à un seul d'Espéron²¹ (v. 359–632)

En dépit du portrait plutôt flatteur de Catherine de Médicis par Matthieu, la Reine mère avait été surtout l'objet de textes qui préféraient souligner ses talents de manipulatrice, voire de comédienne. Ainsi, avant la publication de la pièce de Marlowe, on trouve dans *The Discovery of a Gaping Gulf whereinto England is like to be swallowed* de John Stubbs, un pamphlet écrit en 1579 pour dénoncer les négociations de mariage entre Élisabeth I^{ère} et le duc d'Alençon, l'un des fils de Catherine, des phrases comparant la Reine mère à une comédienne ayant orchestré le massacre de la Saint-Barthélémy :

Dans cette tragédie, elle joua son rôle avec naturel, révélant sa manière de gouverner la France. [...] Pendant ce temps, la mère, instigatrice de cette tragique comédie, se tenait, pour ainsi dire, sur scène un livret à la main, indiquant à ses enfants et aux autres comédiens leurs répliques ; le dernier acte était des plus lamentables²².

Dans une lettre à Élisabeth, Sir Philip Sidney compara la Reine mère à Jézabel et ses enfants des pions dans ses projets sanguinaires : « [Alençon] est le fils de la véritable Jézabel de notre époque ; son frère [Charles IX] a sacrifié le mariage de sa propre sœur [Marguerite] pour massacrer plus à son aise hommes, femmes et enfants²³. »

Marlowe reprend le vocabulaire méta-théâtral de Stubbs dans sa tragédie. Catherine dit ainsi qu'elle va « jouer » le massacre : « we may perform [it] » (I, iv, 4), exploitant un champ sémantique repris par Guise quelque vers plus loin lorsqu'il décrit les costumes des assassins : « Ceux qui seront les *acteurs* du massacre / *porteront* des croix blanches sur leurs bourguignottes²⁴ » (35). Toujours dans la même veine, Catherine conclut la scène en priant son fils, Charles IX, de feindre l'innocence au chevet de Colligny qui a été blessé par balle : « de lui *faire*

²¹ Pierre Matthieu, *La Guisiade* [1589], éd. Louis Lobbes, Genève, Droz, 1990. La pièce fut publiée trois fois la même année, et remaniée sensiblement dans sa troisième édition après l'assassinat d'Henri III par Jacques Clément. Le texte de cette troisième édition rend plus manifeste les conséquences tragiques de l'assassinat du duc par Henri à Blois.

²² « In this tragedy she played her part naturally and showed how she governs all France. [...] [A]ll this while the mother, as setter-forth of this earnest game, stood holding the book (as it were) upon the stage and told her children and every other player what he should say ; the last act was very lamentable ». John Stubbs, *John Stubbs's « Gaping Gulf »* [1579], *with Letters and Other Relevant Documents*, University Press of Virginia, 1968, « Published for The Folger Shakespeare Library », p. 26. Andrew M. Kirk, *The Mirror of Confusion: The Representation of French History in English Renaissance Drama*, Londres, Taylor & Francis, 1996, p. 78-79.

²³ « [Alençon] he is the son of the very Jezebel of our age; that his brother [Charles IX] made oblation of his own sister's marriage [Marguerite], the easier to make massacres of all sexes. » Cité par Shona Mcintosh, « The massacre of St Bartholomew on the English stage: Chapman, Marlowe, and the Duke of Guise », *Renaissance Studies*, vol. 26 / 3, juin 2012, p. 330.

²⁴ « They / That shall be *actors* in this massacre / *Shall wear* white crosses on their burgonets [...] » (I, iv, 28–30, nous soulignons).

*croire [make a show] que tout va bien*²⁵ » (36).

La pièce de Marlowe n'est sans doute pas la seule pièce à évoquer Catherine de Médicis. On peut ainsi revenir sur les parallèles entre *The Massacre at Paris* et *Titus Andronicus* de Shakespeare. De nombreux points ont été déjà soulignés par la critique : les pièces datent de la même période et partagent quelques traits stylistiques et dramaturgiques (notamment l'extrême violence représentée sur scène). Mais plus intéressant pour notre propos est le parallélisme entre les deux reines dépravées qu'on y trouve : Tamora dans *Titus* et Catherine de Médicis dans *le Massacre*. L'une et l'autre jouent un rôle déterminant dans le moteur de l'intrigue, provoquant une spirale de violence et de vengeance qui entraînera la mort de leurs enfants. Toutes deux étaient des étrangères dont l'ascendant politique s'affirma à travers une alliance matrimoniale inattendue et décriée par la noblesse du pays. Catherine de Médicis était fille de commerçants. Pire encore, elle était Italienne et, pour couronner le tout, Florentine, héritière de Machiavel qui avait dédié *Le Prince* aux Médicis. Comme le rappelle Henri Estienne dans l'*incipit* de son pamphlet contre la reine :

Catherine de Medicis, en premier lieu, est Florentine. Entre les nations, l'Italie emporte le prix de finesse & subtilité ; en Italie la Toscane, en Toscane la ville de Florence, les proverbes en sont tous communs. Or quand cette science de tromper tombe en personne qui n'a point de conscience, comme il se void le plus souuent és gens de ce pais-la, ie laisse à penser combien de maux on en doit attendre. En apres elle est de la nation de Medicis [...]²⁶

De la même façon, Tamora était reine des Goths, c'est-à-dire d'une tribu barbare venue du nord pour les Romains, comme les Écossais ou les Irlandais pour les Anglais. Loin de représenter la gloire ou la fortune, elle est d'abord une captive qui a la chance d'épouser l'Empereur. On peut signaler d'autres parallélismes : très tôt dans les deux pièces, chaque reine révèle de façon machiavélique, c'est-à-dire en aparté, son projet de massacrer ses ennemis²⁷. Quelques vers à peine après avoir exprimé son amitié à Henri de Navarre (« Vous pouvez voir combien nous vous aimons²⁸ », 22), Catherine annonce, en aparté, le massacre de la Saint-Barthélémy, avec un couplet où « solemnity » rime avec « cruelty²⁹ » :

CHARLES. [...] Venez Mère. Allons donner tout l'honneur qu'il mérite à ce grand événement [*solemnity*]...

CATHERINE. (*À part.*) Que je noierai dans le sang et la terreur [*cruelty*] (22-23)

²⁵ « [...] *make a show* as if all were well » (I, iv, 49).

²⁶ Henri Estienne, Jean de Serres, Théodore de Bèze[et al.], *Discours merveilleux de la vie, actions et deportements de Catherine de Médicis, royne-mère* (1575), éd. Nicole Cazauran, Genève, Droz, 1995, « Les classiques de la pensée politique », vol. 15, p. 5.

²⁷ Ainsi, Tamora demande à son mari: « My lord, be ruled by me, be won at last, / Dissemble all your griefs and discontents. [...] / I'll find a day to massacre them all, / And raze their faction and their family (I, i, 447-448, 455-456, nous soulignons). William Shakespeare, *Titus Andronicus*, éd. Jonathan Bate, Londres, Cengage Learning, 1995, « Arden Shakespeare, Third Series ».

²⁸ « You see we love you well » *Massacre*, I, i, 13.

²⁹ « CHARLES. [...] Come, mother, / Let us go honour this solemnity. / CATHERINE. (*Aside*) Which I'll dissolve with blood and cruelty. », I, i, 24-26.

Dans les deux cas, enfin, on peut affirmer que le différend qui les oppose à leurs ennemis est né de luttes confessionnelles : alors que Catherine veut à tout prix se débarrasser des Protestants et de leur hérésie, Tamora veut se venger de Titus dont les coutumes, « plus barbares que la Scythie » (*Titus*, I, I, 134), ont coûté la vie à son fils aîné.

Il existe sans doute d'autres rémanences de Catherine de Médicis dans le théâtre anglais. D'après Geoffrey Bullough, parmi les sources possibles de *Macbeth* se trouve une anecdote tirée de l'ouvrage attribué à Henri Estienne et publié en anglais en 1576, où l'on retrouve le motif de la procession fantômatique de rois dans l'acte IV, scène 1³⁰. D'après un historien français :

Catherine de Médicis était, comme tout le monde le sait, fort superstitieuse ; elle ajoutait foi aux rêveries de l'astrologie judiciaire ; inquiète des suites d'une indisposition qui affectait Henri II, quelques années avant sa mort, elle eut, pour connaître ce que l'avenir lui réservait, recours à la science noire. Elle se rendit chez un prétendu magicien, qui lui fit voir le sort de ses enfants dans un miroir enchanté. Ses enfans passèrent devant le miroir autant de fois que leur règne devait durer d'années. François II fit un tour et demi, ce qui marquait qu'il n'achèverait pas la deuxième année. Charles IX fit quatorze tours. Henri III achevait le quinzième, lorsqu'un prince, le duc de Guise, passa devant lui. Henri IV se montra vingt-deux fois. On dit que ce fut entre Blois et Amboise, au château de Chaumont, que se passa cette scène de divination³¹.

Bullough mentionne d'autres parallèles possibles : le tocsin sonné par Lady Macbeth après l'assassinat de Duncan pourrait rappeler le signal choisi par Catherine de Médicis pour ordonner le début du massacre. De même, les deux rôles féminins (Lady Macbeth et Catherine de Médicis) jouent le même rôle de conseillère auprès du roi ou de leur mari, les poussant à mener à terme leur dessein meurtrier³².

Le cas de Catherine de Médicis, on le voit, permet aux auteurs anglais de développer un discours anti-catholique et misogynne à la suite du massacre de la Saint-Barthélemy dont toute l'horreur est représentée sur scène, que ce soit dans la pièce de Marlowe, ou dans d'autres figurations scéniques comme *Titus Andronicus* ou *Macbeth* où les reines se plaisent à tremper littéralement leurs mains dans le sang de leurs victimes. En France, la réaction est évidemment tout autre : loin de montrer la violence, celle-ci est écartée, reléguée hors-scène, et même pratiquement passée sous silence, à la faveur d'un discours moraliste où Dieu joue un rôle de premier plan. De fait, certains personnages comme Catherine de Médicis disparaissent de la scène, répondant peut-être en partie à l'isolement accru de la Reine mère pendant cette période.

³⁰ [Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare: Major tragedies: « Hamlet. Othello. King Lear. Macbeth »*, vol. 7, London, Routledge and Kegan Paul, 1973, p. 444. Henri Estienne [et al.], op. cit.. Henri Estienne, *Ane meruellous discours vpon the lyfe, deides, and behaiours of Katherine de Medicis Quene mother: wherein are displayed the meanes which scho hath practised to atteyne vnto the vsurping of the Kingdome of France, and to the bringing of the state of the same vnto vtter ruyne*, éd. Jean de Serres, Printed at Cracovv [i.e. Edinburgh : Printed by J. Ross], 1576, (« Early English Books, 1475-1640 / 566:16 »).

³¹ [Jules-Julien-Gabriel Berthevin, *Recherches historiques sur les derniers jours des rois de France: leurs funeraillles, leurs tombeaux*, Paris, François Louis, 1825, p. 90.

³² Geoffrey Bullough, op. cit., p. 445-446.

Ces tragédies confessionnelles mettent donc en évidence non seulement les différences politiques, mais aussi d'esthétique dramatique, entre la France et l'Angleterre. Paradoxalement, c'est dans le pays protestant qui fut, un temps, tenté par l'iconoclasme que les pièces sont plus spectaculaires, alors que le pays catholique préfère passer par la sublimation et la sobriété.

Des œuvres de circonstance

Une comparaison plus précise du contexte historique d'écriture des pièces mentionnées révèle d'autres différences qui expliquent, en grande partie, la manière de traiter les faits de part et d'autre de La Manche. *A priori*, le choix esthétique aurait pu découler de la différente nature des deux exemples choisis. D'un côté, la Nuit de la Saint-Barthélemy constitue ce qu'on appellerait aujourd'hui un génocide, puisque toute une partie de la population a été méthodiquement massacrée ; en revanche, l'exécution de Marie Stuart, bien qu'elle ait été une affaire d'État, ne fit qu'une seule victime. Mais ce ne sont peut-être pas ces différences qui expliquent le mieux la forme adoptée par les auteurs. Il faut plutôt considérer le contexte entre ces deux moments de l'histoire, et les années qui suivirent l'exécution de Marie Stuart.

Son exécution en 1587 fut, en effet, suivie de quelques faits notoires : la déroute de l'Invincible Armada pendant l'été 1588 ; l'assassinat du duc de Guise, le 23 décembre, suivi de près de la mort de Catherine de Médicis, le 5 janvier 1589, puis de l'assassinat de son dernier fils, Henri III, le 2 août 1589. Après cette hécatombe providentielle qui décapita aux yeux des Anglais les responsables de la Saint-Barthélemy, Henri de Navarre — celui-là même qui faillit périr quelques jours après son mariage en août 1572 — hérita de la couronne française.

Dans ce contexte quasi miraculeux, on peut comprendre que les protestants aient pu souhaiter fanfaronner leur victoire et pourquoi Marlowe écrivit une tragédie commémorant le vingtième anniversaire du massacre en 1572, pièce dont la diégèse se termine en 1589 avec le couronnement de Henri IV, donnant une forme dramatique téléologique, populaire, expressive et manichéenne qui magnifie, de surcroît, le rôle d'Élisabeth, puisqu'Henri III, mortellement blessé par Jacques Clément, un moine du couvent des Jacobins, conclut la pièce en adoubant quasiment la reine anglaise par l'intermédiaire d'un mystérieux « agent de la reine » que certains assimilent anachroniquement à Marlowe lui-même (il avait été espion en France) :

Allez me chercher tout de suite l'envoyé de l'Angleterre.
Je veux avertir ma sœur d'Angleterre de tout cela,
et lui conseiller de prendre garde aux traîtrises de ses ennemis. [...]
Monsieur l'agent anglais, informe ta maîtresse
de ce qu'a fait ce détestable jacobin. [...]
Navarre, donne-moi ta main : je jure ici même
de ravager cette atroce église de Rome
qui couve de telles pratiques criminelles ;
et je te proclame un éternel amour
et aussi et surtout à la Reine d'Angleterre [*specially*].

On comprend mieux ainsi les liens de filiation entre la Nuit de la Saint-Barthélemy et l'exécution de Marie Stuart, et le poids du contexte de composition des pièces. De la même façon, la pièce de Montchrestien, écrite sans doute dix ans après la mort de la reine d'Écosse et retravaillée peu avant, puis publiée juste après la mort d'Élisabeth, n'attaque jamais cette dernière ouvertement. Le traitement mesuré, réservé, délibératif des circonstances de la mort de Marie révèle la situation précaire de l'auteur de la tragédie : les protagonistes du drame étaient encore vivants, soit en la personne de la reine d'Angleterre, soit en celle du fils de l'infortunée Marie. Dans l'un et l'autre cas, il n'y avait pas de quoi pavoiser.

Ces exemples montrent à quel point on peine parfois à découvrir une véritable réflexion théorique des dramaturges sur la forme de leurs pièces, comme cela se fit surtout à partir du deuxième quart du XVII^e siècle. C'était d'abord le contexte et le public visé qui déterminait les différences de traitement des sujets. Même le poids de la tradition de chaque pays, qui interdit en Angleterre les femmes sur scène ou déconseille en France le mélange des genres, joue ici un rôle secondaire, même si on peut arguer que l'absence de femmes sur la scène des théâtres publics anglais a pu jouer en faveur d'un traitement paradoxalement plus osé des rôles féminins³⁴.

En insistant ainsi sur le contexte, on comprend du même coup pourquoi les pièces les plus manifestement inspirées de faits contemporains sont peu compréhensibles aujourd'hui. Ce qui déchaîne les passions d'une population dépasse clairement les enjeux confessionnels qui sont officiellement mis en avant. Pour s'en convaincre, on pourrait prendre des exemples plus près de nous : l'affaire Dreyfus en France, ou même sa parodie contemporaine, l'affaire Dieudonné. L'affaire Dreyfus n'était pas liée à l'antisémitisme dominant de l'époque, elle faisait écho à de nombreux autres ressentiments de la population dans un contexte de lutte de classe, et de méfiance vis-à-vis de l'armée et du pouvoir politique.

À bien des égards, la mort d'Élisabeth marque la fin d'une époque en Angleterre. Succédée par un Stuart dont l'épouse avait été élevée au Danemark, l'appétit de la nouvelle dynastie pour la scène allait marquer un début de « continentalisation » des genres dramatiques, avec la multiplication de masques

³³ «Go call the English agent hither straight:
I'll send my sister England news of this,
And give her warning of her treacherous foes. [...]
Agent for England, send thy mistress word
What this detested Jacobin hath done. [...]
Navarre, give me thy hand: I here do swear
To ruinate that wicked Church of Rome,
That hatcheth up such bloody practices;
And here protest eternal love to thee,
And to the Queen of England specially,
Whom God hath bless'd for hating papistry » (V, v, 50–52, 56–57, 65–70). Comme on l'a vu, Marlowe se plaît à terminer ces répliques marquantes avec un couplet.

³⁴ Dans *Titus Andronicus*, par exemple, la reine paraît enceinte sur scène (comme le témoigne le seul dessin contemporain qui nous soit parvenu d'une mise en scène de Shakespeare).

de cour commandités par la reine dès 1604 dans lesquels des femmes de la noblesse commencèrent à jouer un rôle actif, quoique silencieux. Cette évolution des goûts et des pratiques se feront sentir également dans le théâtre populaire, comme dans *The Faithful Shepherdess* (c. 1609) de John Fletcher, inspiré d'un modèle italien, ou d'autres tragicomédies aujourd'hui appelées « Romances ».