

INTRODUCTION

Anne TEULADE (Université de Nantes)

Histoire du texte

Nous connaissons très peu de choses sur Regnault. Cioranescu indique qu'il fut « Avocat au Parlement »¹, et les frères Parfaict le qualifient d'« Auteur dramatique »². Lancaster effectue la synthèse des maigres informations qui ont pu être réunies sur l'identité de Regnault :

Regnault is called a Parisian by Hilarion de Coste [...], which shows that he should not be identified with Regnault, the Norman lawyer, though some of the poem that Lachevre mentions as attributed to a writer of this name as late as 1659 may have been composed by the Parisian. [...] Lachevre states that the first name was Charles. A remark at the end of the *Apologie* that precedes the play indicates that he was a young man when *Marie* appeared³.

Regnault est l'auteur de deux pièces de théâtre, *Marie Stuard, reine d'Ecosse*, tragédie, et *Blanche de Bourbon, reine d'Espagne*⁴, tragi-comédie, ainsi que des *Métamorphoses françaises*⁵, sorte de réécriture des *Métamorphoses* d'Ovide, sans rapport avec notre pièce. Il a par ailleurs donné des poèmes liminaires au *Véritable Coriolan* de Chapoton⁶, à *La Quixaire* de Gillet de la Tessonerie⁷ et au *Jugement de Pâris* de Sallebray⁸, ces deux derniers auteurs ayant écrit des poèmes liminaires pour *Marie Stuard*. On notera le point commun entre les pièces de théâtre de

¹ Alexandre Cioranescu, *Bibliographie de la littérature française du XVII^e siècle*, t. 3, Slatkine Reprint, Genève, 1994 [1965-66], p. 1730.

² Cl. et Fr. Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, t. 4, Paris, Rozet, 1767, p. 407.

³ Henry Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the 17th century*, Baltimore, John Hopkins Press, Part II, vol 1, 1932, p. 183, n. 13.

⁴ Charles Regnault, *Blanche de Bourbon, reine d'Espagne*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1642 (réédité deux fois en 1643).

⁵ *Métamorphoses françaises*, recueillies par Mr Regnault, Paris, A. de Sommerville, 1641.

⁶ François Chapoton, *Le Véritable Coriolan*, tragédie représentée par la troupe royale, Paris, Toussaint Quinet, 1638.

⁷ Gillet de la Tessonerie, *La Quixaire*, tragi-comédie représentée sur le théâtre royal du Marais, Paris, Toussaint Quinet, 1640.

⁸ Sallebray, *Le Jugement de Pâris et le ravissement d'Hélène*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1639.

Anne Teulade

Regnault : *Marie Stuard* et *Blanche de Bourbon* mettent en scène l'histoire récente de deux reines catholiques et d'extraction française, prisonnières dans des pays géographiquement proches. Le dénouement des deux pièces est en outre proche, car la libération de la reine Blanche s'effectue sous la pression d'un ambassadeur français, qui menace le roi d'Espagne de faire intervenir la France, l'Angleterre et l'Ecosse. Mais cette dernière pièce n'est pas tragique, précisément parce que l'héroïne, malgré ses souffrances n'est finalement pas une martyre. Cette deuxième pièce de Regnault confirme son intérêt pour les drames historiques : le choix très original du sujet de *Marie Stuard* n'est pas un hapax dans sa production dramatique.

Par ailleurs, la publication de poèmes de Rotrou, Gillet de la Tessonnerie et Sallebray dans la première édition de *Marie Stuard* semble indiquer une réelle inscription de l'auteur dans le monde théâtral de son époque, tout comme les poèmes d'éloges dans les pièces mentionnées de Chapoton, Gillet de la Tessonnerie et Sallebray. Les trois pièces de ces trois auteurs sont toutes publiées entre 1638 et 1640, période qui coïncide avec l'activité de dramaturge de Regnault. Si, comme le laissent en effet entendre les dernières lignes de l'« Apologie »⁹, Regnault est encore jeune en 1639, peut-être faut-il conclure qu'il est mort trop vite pour continuer son œuvre, ce qui expliquerait la publication rapprochée de ses deux pièces, en 1639 et 1642, et son activité dans le monde du théâtre entre 1638 et 1640, tout comme l'interruption apparemment brutale de son activité de dramaturge. En tout cas, toutes les traces de son activité littéraire sont concentrées dans la courte période qui va de 1638 à 1642.

Marie Stuard est dédiée à Richelieu qui, on le sait, joue un rôle déterminant dans la production théâtrale entre 1635 et 1642¹⁰. Il semble que la pièce lui ait plu, si l'on en croit Regnault qui le remercie de ne pas lui avoir refusé ses larmes lors de la représentation. Dans le rondeau de l'édition 1639b, de La Meilleraye confirme ces propos puisqu'il écrit :

Il est tres-bon, ton bel ouvrage
 Puisqu'il t'a donné l'avantage,
 De plaire à ce divin esprit
 Dont l'absolu pouvoir prescrit
 Des loix à tous ceux de nostre aage.
 Son illustre & divin langage
 De ta fortune est le presage,
 Car en pleine cour il a dit
 Il est tres-bon.

Par ailleurs, d'après la fin de l'Apologie, la pièce a été lue et représentée et elle a « tiré des larmes des premiers et des plus beaux yeux de France » : le compliment

⁹ Il conclut : « sçache que je suis dans l'aage où l'on commet encore tant de fautes qu'elles sont pardonnables alors qu'elles sont belles ».

¹⁰ Georges Couton, *Richelieu et le théâtre*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986.

galant s'adressant sans doute à une dame, on peut supposer qu'il évoque là Anne d'Autriche.

Il est par ailleurs difficile de connaître exactement la date de première représentation de la pièce : elle ne figure pas dans le *Mémoire de Mahelot*, elle n'est pas mentionnée dans l'ouvrage d'Alan Howe sur les théâtres professionnels¹¹, et elle n'est pas non plus présente dans l'ouvrage sur le *Théâtre du Marais* de S. W. Deierkauf. La *Marie Stuard* de Regnault se trouve seulement évoquée dans l'ouvrage de cette dernière sur l'Hôtel de Bourgogne. Sans posséder de certitude, l'auteur y affirme que :

Outre les pièces dramatiques susmentionnées, il en reste de nombreuses datant de 1636 et de 1637 pour lesquelles nous ignorons dans quel théâtre elles ont été jouées pour la première fois. Il est évident que la création d'une partie d'entre elles a eu lieu à l'Hôtel de Bourgogne. Il pourrait en être ainsi pour *Didon* (1636) de Scudéry, trois tragédies de La Calprenède, à savoir, *La Mort de Mithridate* (1636), *Jeanne Reyne d'Angleterre* (début 1637), et *Le Comte d'Essex* (1637/38), pour *Marie Stuard* (1637), tragédie de Regnault [...] ¹².

On peut en effet raisonnablement penser que c'est dans ce théâtre que Regnault a fait jouer sa pièce. La date de 1637 est également plausible, car la première édition est achevée d'imprimer en décembre 1638. Les frères Parfaict affirment qu'elle fut représentée en 1639¹³, mais si c'est vrai, il ne peut en tout cas s'agir de la première représentation. Nous n'avons pas de trace de mises en scène ultérieures de la pièce, ni dans les ouvrages mentionnés plus haut, ni dans les divers répertoires des œuvres jouées à la Comédie Française¹⁴.

Le succès et la fortune de ce texte sont cependant loin d'être nuls. Lancaster les évoque longuement, dans un passage de sa somme sur le théâtre français du XVII^e siècle, l'intérêt et les réactions qu'il a pu susciter :

The fact that the tragedy ran so quickly through three editions indicates that it attracted attention. It is quite possible that it suggested to La Mesnardiere his absurd objection to the use of such an object on the stage as lacking in *vraisemblance*, for, he declares, one should not, in a tragedy, condemn a

belle Reyne prisonnière hors de ses Etats, à perdre le Sceptre & la vie, pource qu'elle a de la beauté, et que les belles miserables peuvent trouver des partisans, et armer des defenseurs par tout où il y a des hommes.

¹¹ Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris 1600-1649*, Paris, Centre Historique des Archives Nationales, 2000.

¹² S. Wilma Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de la troupe royale 1635-1680*, Paris, Nizet, 1970, p. 20

¹³ Cl. et Fr. Parfaict, *Op. cit.*, t. 3, p. 332 : « représentée et imprimée en 1639 ».

¹⁴ H. Carrington Lancaster, *The Comédie française 1680-1701. Plays, Actors, Spectators, Finances*, Londres, John Hopkins Press, 1941.

Alexandre Joannidès, *La Comédie-française de 1680 à 1900 : dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Genève, Slatkine, 1970 [1901].

Charles Varlet de La Grange, *Archives de la Comédie Française (1658-1685)*, Paris, J. Claye, 1876.

Anne Teulade

That it was long remembered is shown by the facts that, in the edition of Hilarion de Coste's *Eloges* of 1647, p. 526, is found the following passage :

M. Regnault, Parisien, a aussi écrit une Tragédie sous le Titre de Marie Stuart où l'on void les jalousies & les cruautés des Anglois et de leur Reyne, et la bonté de nostre Reyne Marie et de ses serviteurs ou partizans ;

that an adaptation of it was played in Paris at the Collège d'Harcourt on August 3, 1689, with Racine's oldest son, Jean-Baptiste, in the rôle of Murray ; and that a reference is made to Regnault's play in the preface to Tronchin's *Marie Stuart*, Paris, Prault, 1735.¹⁵

Il faut bien évidemment ajouter que les innovations apportées par Regnault sont globalement reprises par Boursault, dans sa *Marie Stuard* de 1691¹⁶, notamment le rôle de Norfolk comme favori d'Elisabeth et la trahison centrale de Morray. L'enjeu amoureux et la conspiration du frère demeurent structurants dans cette pièce tardive. Si la pièce de Regnault n'a pas été reprise sur la scène française après sa période de création, elle a en revanche nourri une nouvelle conception du personnage, tout à la fois chrétienne et galante, et semble constituer un moment important dans l'appropriation par le théâtre de cette figure historique.

Examen des trois éditions : des variantes significatives

Les trois versions du texte

*Marie Stuard*¹⁷ a été publiée sous trois formes différentes. La première édition, chez Toussaint Quinet, est achevée d'imprimer le 29 décembre 1638 (XII-107 pages, in-4°). La deuxième édition, chez Toussaint Quinet, est également achevée d'imprimer le 29 décembre 1638, mais son format n'est pas le même (XXIV-96 pages, in-12°), et un examen minutieux révèle plusieurs corrections. Elles paraissent toutes deux en 1639. Enfin, la troisième édition est plus tardive : achevée d'imprimer le 30 septembre 1640 (X-95 pages, in-4°), elle est publiée en 1641, toujours chez Toussaint Quinet. Cette dernière édition témoigne d'un gros travail de réécriture : alors même que les deux premières sont très similaires, celle de 1641 constitue une nouvelle version du texte.

Nous avons choisi d'éditer la dernière édition remaniée par l'auteur (que nous appelons version de 1641), tout en donnant à lire, à travers les notes et les insertions de vers non numérotés dans le texte, les étapes antérieures de la création (que nous nommons dans les notes édition 1639a, pour la première, et édition

¹⁵ G.C. Lancaster, *Op. cit.*, p. 186

¹⁶ Edme Boursault, *Marie Stuard Reine d'Ecosse*, Paris, Jean Guignard, 1691.

¹⁷ Regnault orthographe ainsi le nom de la reine d'Ecosse, sans que l'on puisse déterminer l'origine de ce choix. Aucun dramaturge, à l'exception de Boursault, ou apologue n'utilise le *d* final; seul le détracteur de Marie, Maurice Kyffin, écrit " Steuard ".

1639b, pour la deuxième). Ce choix, qui confère parfois au texte un aspect quelque peu labyrinthique, est motivé par l'intérêt des variantes qui sont ainsi rendues visibles. Dans le feuilletage de ce texte à trois dimensions, apparaissent en note les modifications, et les ajouts, en rouge non numérotés, dans le texte lui-même, représentent tous les éléments supprimés par Regnault en 1641, qui s'avèrent particulièrement nombreux. Les rejeter en note aurait sans doute rendu la lecture du texte plus sinueuse, mais surtout, cela n'aurait pas permis de prendre la mesure des rectifications ainsi opérées par l'auteur. Or, si certaines corrections peuvent paraître relativement anodines, la plupart témoignent d'une véritable réorientation esthétique, dont les traces peuvent être précieuses pour qui s'intéresse à l'évolution de la tragédie à l'orée des années quarante.

Cette période clôt une décennie marquée par la renaissance de la tragédie¹⁸, et ouvre tout un champ d'expérimentations possibles et de tâtonnements par lesquels le genre se réinvente à l'aune de modèles encore variés. Le texte de *Marie Stuard*, nous le verrons, tisse plusieurs de ces configurations tragiques dans son intrigue même, mais ce sont également ses variantes qui sédimentent cette variété et révèlent son évolution entre 1638 et 1640. L'étude de cette rénovation ne se veut pas une clé de lecture pour l'ensemble de la pièce, mais l'on peut en retirer des indices probants pour la compréhension du projet esthétique qu'elle porte, comme pour l'élucidation des enjeux du "moment 1640", qui constitue, pour l'histoire du genre tragique français, une charnière dans les plis de laquelle se sont insinuées des formes originales ensuite délaissées.

Nous indiquons dans la "Note sur l'établissement du texte" (voir ci-dessous) quelle est la nature des corrections minimales apportées d'une édition à l'autre: il est inutile de les évoquer encore ici, mais il faut rappeler le fait qu'elles constituent le plus fréquemment de vraies améliorations textuelles, et cela jusque dans l'édition de 1641. Cela indique déjà l'intérêt de prendre cette dernière version pour l'établissement du texte. Ces corrections constituent l'indice d'un gros travail de relecture de la part de l'auteur, et elles signalent tout le soin qu'il a apporté à repenser sa pièce, dans ce qui constitue parfois une réélaboration substantielle de la version originale. Nous nous intéresserons ici aux autres modifications apportées par Regnault, parce qu'elles sont plus substantielles ou qu'elles engagent davantage le sens de l'action dramatique.

¹⁸ Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, PUF, 2003, pp. 1-70.

Anne Teulade

Intensification et allègement : vers une efficacité dramatique accrue

Parmi les éléments plus récurrents de ce remaniement, on note un double et paradoxal mouvement d'allègement et d'intensification des situations dramatiques. On note d'abord une suppression des répliques trop explicatives qui décrivent précisément les motivations de tel ou tel personnage, ou ce que certains prévoient et infèrent à partir de la situation présente. Ainsi, dans la deuxième scène du premier acte, quatre vers sont supprimés, qui récapitulent ce que le spectateur sait déjà grâce à la scène précédente (v. 208-209). On trouve des allègements plus lourds de conséquence dans le troisième acte où les lamentations du Vicomte de Herrin sur le malheur du duc sont écourtées (v. 922-923) et où toute la scène qui montre Murray en proie au doute et à la crainte d'un changement de fortune est entièrement supprimée (v. 924-925), de sorte que la nouvelle de sa mort survient de manière plus brutale et surprenante dans la dernière édition. Enfin, toujours dans le troisième acte, lorsque Marie apprend la mort du Duc, le discours de Kenede, à portée gnomique, est supprimé, si bien que la scène se concentre sur les lamentations pathétiques de Marie (v. 972-973). Autrement dit, dans tous ces cas, on privilégie la focalisation sur les passions ou sur l'action au détriment du commentaire général ou explicatif. Les détours et les médiations sont éludés, de sorte que la violence de la situation apparaît au premier plan.

D'une manière plus discrète, mais trop fréquente pour être ignorée, l'auteur procède à des permutations de mots qui tendent à radicaliser la dureté des sentiments, le pathétique des situations, et la cruauté d'Elisabeth : toutes les passions sont intensifiées. Ainsi, le cours des événements, d'abord rapporté aux hasards de la fortune, devient l'effet direct de la volonté d'Elisabeth : " la fortune contraire " devient " la funeste colere " (v. 182), " le malheur " devient " la rigueur " (v. 266). La faute politique d'Elisabeth est davantage stigmatisée lorsque sa " cruelle manie " devient " rude tyrannie " (v. 141), et lorsque la " Reine " devient " Barbare " (v. 566). Le pathétique est renforcée quand l'on remanie un vers pour y introduire l'adjectif " triste " (v. 723, 1615), et la violence accrue lorsque le simple " malheur " devient le " mal " (v. 1609) ou que le " murmure " se mue en " silence " mortel (v. 1547). On trouve par ailleurs un ajout qui vient encore creuser l'effet pathétique : dans la première scène du quatrième acte, une réplique supplémentaire de Sherobery rend plus manifeste le dilemme auquel est en proie Elisabeth, en développant les dangers qu'entraînerait pour elle la mort de Marie. Toutes ces corrections visent une efficacité accrue de l'action dramatique : l'expression des passions – pathétique, cruauté et sentiment d'injustice – se trouve globalement rehaussée par ces petites touches qui infléchissent toutes le texte dans le même sens. Pour autant, ces modifications n'altèrent pas la nature des choix effectués par les personnages, et elles n'affectent donc pas le mode tragique sur lequel la pièce est initialement conçue, du moins s'agissant de la combinaison de pathétique et de cruauté.

L'apparition des realia contemporaines

Bien que plus ténu, un phénomène étonnant s'observe çà et là : les données historiques et géographiques concrètes, parfois passées sous silence ou erronées dans les premières éditions, sont données ou rectifiées de sorte que l'actualité de l'épisode relaté devient plus sensible. On note des corrections qui introduisent plus de justesse dans l'intrigue. Par exemple, la vérité historique est davantage respectée, puisque Marie cesse d'être appelée "Reyne" (v. 570) ou "regente" (v. 1389), pour devenir simple "Princesse" ou "maistresse". En effet, en 1567, Marie a dû abdiquer en faveur de son fils devenu Jacques VI d'Écosse : elle n'est donc plus Reine, et ne peut être régente – c'est son demi-frère ennemi, le comte de Moray, qui a pris la fonction de régent lors de l'abdication.

Autre modification rendant le texte plus fidèle à la réalité historique : alors que, dans la première édition, l'ambassadeur d'Écosse intercède avec celui de France auprès d'Elisabeth, Pomponne de Bellièvre se retrouve seul sur scène pour défendre la cause de Marie, dès l'édition 1639b. Cette rectification permet de restituer plus fidèlement les rapports de force entre l'Écosse et l'Angleterre. S'il est vrai que l'ambassadeur de France, envoyé par Henri III, a effectivement tenté de faire pression sur Elisabeth, à travers une harangue dont nous possédons encore le texte, il semble que le fils de Marie ne se soit pas réellement engagé pour sauver sa mère. L'ambassadeur de France lui aurait demandé d'intervenir, et il aurait refusé, tenant rancœur à sa mère d'avoir voulu léguer son royaume à l'Espagne, et ne souhaitant pas entamer ses chances de succéder à Elisabeth¹⁹. Ainsi, l'éviction de l'ambassadeur d'Écosse (dont les répliques sont données à l'ambassadeur de France) rend le texte plus conforme à la réalité stratégique de l'époque. Par ailleurs, elle a pour effet de recentrer l'intrigue sur les rapports entre le royaume de France et celui d'Angleterre, ce qui n'est bien sûr pas sans intérêt pour une pièce française mettant en scène l'histoire récente d'une douairière et ancienne reine de France condamnée en Angleterre. Nous reviendrons plus loin sur cet enjeu idéologique, dans lequel peut se lire une possible interaction entre la temporalité de l'écriture et celle de l'Histoire représentée : un tel rapport n'est pas fréquent dans la tragédie française de cette période, et il méritera d'être pris en compte.

Enfin, à deux reprises, les modifications vont dans le sens d'une particularisation : on quitte l'abstraction et la généralité pour ancrer l'action dans un espace et une temporalité spécifiés. Ainsi, dès la première scène, le discours gagne en notations géographiques : au vers 120, "ce que je vous dirois" devient "ce que l'Europe sçait", et au vers 172 "La couronne, la vie, & le Sceptre à la fois" devient "La Couronne d'Irlande & le Sceptre Ecossois". Effet remarquable dans une scène où le récit, c'est-à-dire la restitution de l'Histoire, occupe une place importante : l'intrigue esquissée n'est pas seulement un itinéraire personnel, un renversement de fortune à valeur paradigmatique comme l'on en trouve tant dans les tragédies du début du siècle. Elle est située, encadrée, au cœur de contours

¹⁹ Michel Duchein, *Marie Stuart, la femme et le mythe*, Paris, Fayard, 1988, p. 497.

Anne Teulade

spatiaux définis renvoyant à une réalité concevable pour le spectateur contemporain. Le même effet est produit par le discours ajouté de Sherobery, que nous évoquions plus haut (v. 1081-92). La stratégie éventuelle des autres nations européennes, France et Espagne en particulier, y est évoquée (v. 1085), et les pays sont en outre désignés à travers une héraldique sans doute encore significative dans la première moitié du XVII^e siècle (v. 1088). L'action se déploie dans une vraie continuité spatiale et temporelle avec le temps de l'écriture. La réécriture de 1641 renforce encore l'originalité du sujet de la pièce, pratiquement contemporain, et relativement proche géographiquement de la France²⁰. On est bien loin des sujets de tragédie de l'époque, relégués dans une temporalité romaine ou dans un espace oriental, toujours à distance de l'ici et maintenant. L'actualité du sujet est rendue plus sensible encore à l'oreille du spectateur contemporain et l'originalité du projet de Regnault s'en voit donc renforcé. L'étude des variantes incite donc à prendre réellement au sérieux le parti pris esthétique que constituait d'emblée le choix du sujet : loin de renier cette orientation, Regnault la renforce, et s'écarte des canons contemporains.

Décors, costumes et gestes : une scénographie simplifiée

On relève par ailleurs un processus d'épuration de la mise en scène, plus en phase, celui-là, avec l'évolution de l'esthétique tragique contemporaine. Globalement, les didascalies sont beaucoup moins nombreuses en 1641 qu'en 1639. Parfois, les suppressions n'affectent guère la mise en scène : c'est le cas lorsque disparaissent "*demeuré seul*" (II,3), "*preside*" (III, 2), "*devant ses juges*" (III,2), "*seule au cabinet*" (V,1), qui se contentaient d'expliquer pour le lecteur ce qui reste visible pour le spectateur. Mais le plus souvent, la disparition des didascalies indique une modification du jeu scénique, des costumes ou du décor. La description des décors et costumes disparaît dans l'acte IV, scène 2: Marie et Kenede ne sont plus, en 1641, "*vestües de dueil dans une chambre tendüe de noir*", et c'est un effet funèbre spectaculaire qui est évacué à travers cette modification ; la scénographie tend ici vers davantage de sobriété. La même évolution est perceptible s'agissant des gestes et mouvements des personnages, qu'ils soient anodins ou essentiels. Sont ôtées des indications telles que "*elle dit cecy à l'escart*" (II, 4), "*Marie tombe sur son lit evanoiye*" (III,6) ou "*revenüe à soy*" (III, 6) : l'édition de 1641 semble refléter un jeu des acteurs plus statique et moins appuyé, n'accompagnant pas nécessairement la parole par le geste. C'est particulièrement notable en 1639 pour la scène où Marie apprend la mort de

²⁰ Nous nuancerons donc l'idée de Jane Conroy, qui voit dans l'Angleterre une terre lointaine propre à fournir la distance nécessaire à l'écriture d'une tragédie en France au XVII^e siècle. Le sujet de la pièce se signale au contraire par sa proximité avec la France, ne serait-ce qu'à cause du statut de Marie, douairière et ancienne reine de France, et de la présence de Pomponne de Bellière sur scène (*Terres tragiques. L'Angleterre et l'Écosse dans la tragédie française du XVII^e siècle*, Tübingen, Biblio 17, 1999).

Norfolk et s'évanouit sous le coup de la douleur. Le remaniement qui supprime l'effondrement physique, en 1641, s'accompagne d'un raccourcissement de la réplique de Kenede (nous l'avons vu plus haut), et cela permet une intense focalisation sur la parole exaltée de Marie : la force des mots devient le seul vecteur de la passion. La représentation des émotions ne se traduit donc plus nécessairement de manière visible : le verbe y est tout entier consacré. Cette évolution de la notion de représentation, qui s'effectue tout entière dans le texte et n'a pas besoin de l'appui de la mise en scène pour être efficace et complète, s'inscrit dans le mouvement contemporain de retour aux conceptions aristotéliennes²¹, pour lesquelles le texte se doit d'être autonome, la mise en scène ne devant pas pallier ses lacunes²². Par les remaniements qu'il apporte dans l'édition de 1641, Regnault tend à épouser plus étroitement les codes de la tragédie nouvelle, qui se caractérise, entre autres, par son utilisation parcimonieuse des didascalies et du spectacle, au regard des autres genres dramatiques. Excepté dans les tragédies à machines, telles que *Le Ravissement de Proserpine* de Claveret (1639), *Le Jugement de Pâris et le ravissement d'Hélène* de Sallebray (1639), *La Chute de Phaeton* de Tristan l'Hermite (1639), ou *La descente d'Orphée aux Enfers* de Chapoton (1640)²³, le spectaculaire n'a plus sa place sur la scène tragique, et Regnault en prend acte.

Images fantastiques et images sanglantes : le retrait des effets baroques

La stratégie d'allègement ne touche pas seulement la scénographie de la pièce : en 1641, Regnault fait également disparaître des images qui renvoient à un imaginaire foisonnant que l'on peut qualifier, pour simplifier les choses, de baroque. Ces images se manifestent soit dans des visions qui apparaissent au personnage quand il est en scène, soit dans des récits qui relatent des événements censés s'être déroulés hors scène. Le texte de 1641 est poli de manière à ce que les évocations fantastiques ou macabres soient atténuées, recomposées ou supprimées. Les descriptions du martyr de Marie s'en trouvent considérablement modifiées : le

²¹ La Mesnardière suit Castelvetro dans son injonction à privilégier la parole au détriment du spectacle, excepté dans le cas des "spectacles généreux" (*Poétique*, réimpression Genève, Slatkine, 1972 [1640], p. 200-206). D'Aubignac est plus proche encore d'Aristote lorsqu'il affirme que les vers doivent être le seul mode à travers lequel les spectateurs comprennent la pièce : "si bien que toutes les pensées du Poète, soit pour les décorations du Théâtre, soit pour les mouvements de ses Personnages, habillements et gestes nécessaires à l'intelligence du sujet, doivent être exprimés par les vers qu'il fait réciter" (*Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2001 [1657]. L'ouvrage a été rédigé dans les années 1640).

²² Pour l'évolution des pratiques didascaliques en France au XVII^e siècle, voir Véronique Lochert, *L'écriture du spectacle. Formes et fonctions des didascalies dans le théâtre européen des XVI^e et XVII^e siècles*, Thèse de l'université Paris IV, 2004, p. 128-133.

²³ Hélène Visentin, "L'éblouissement dans les pièces à machine de la première moitié du XVII^e siècle", dans *Le Siècle de la lumière 1600-1715*, éd. Christian Biet et Vincent Jullien, Paris, ENS Editions, 1997, p. 269-288.

Anne Teulade

fil de son destin “tranch[é] par une infame main ” devient “un triste matin ” (v. 1383-6), “le coup sanglant ” est transmué en “aucun respect ” (v. 1393). L'évocation même de la mort est oubliée, lorsqu'aux “yeux de son trépas les muets orateurs ” on substitue “ses yeux éloquens, ces muets orateurs ” (v. 1599). L'image sanglante est refoulée au profit d'expressions plus neutres qui dématérialisent le processus macabre.

La recomposition du texte filtre les images violentes, comme nous le montre encore la deuxième scène du quatrième acte. Après la mort du duc, Marie est hantée par son image, mais la nature même de la vision évolue entre 1639 et 1641. Dans le travail de réécriture peut se lire le changement de paradigme esthétique qui domine le texte : “Son corps pale et sanglant parest à découvert ” devient “D'un long cresp de dueil son visage est couvert ” (v. 1143). Même si le sang ne disparaît pas totalement de la dernière édition, il n'y est plus associé à la chair mais, de manière plus abstraite, à l'âme (v. 1144). L'auteur dépose un voile sur l'image incarnée pour en faire une simple vision funèbre. L'on passe ici de l'exhibition macabre à une esthétique du voilement et de la dématérialisation.

Ce passage fait par ailleurs l'objet d'une réécriture plus vaste et plus complexe, visant à transformer le statut de la vision évoquée, pour en ôter tout l'aspect fantastique. La première partie du récit de Marie (v. 1139-1146) est modifiée de manière assez subtile en 1641 : un vers est ôté, un autre ajouté, quelques mots varient ailleurs, et l'image qui hante Marie devient une simple image mentale qui la préoccupe, alors que dans les versions de 1639, il s'agit d'un présage en forme de rêve. L'essentiel est cependant dans la suppression des douze vers proprement fantastiques : en 1641, plus de statue ébranlée et en pleurs, plus de tremblement de terre, et surtout plus d'autel saignant sur les mains de Marie. Tous ces éléments qui relèvent de l'irrationnel et de l'invraisemblable sont résorbés dans le nouveau tissage du discours où la peur de Marie l'emporte sur la description précise de la vision. Le rééquilibrage se fait au profit des éléments psychologiques, traduisant l'état de Marie bien plus que la vision elle-même. En somme, à travers tous les infléchissements qu'il fait subir au texte, Regnault semble accorder son œuvre avec les notions de vraisemblance et de bienséance, pierres de touche de l'évolution esthétique qui s'est amorcée avec éclat autour de la querelle du Cid. Nous aurons cependant l'occasion de voir que cette résorption de la violence et de l'irrationnel, tout comme la réduction du spectaculaire, ne se ramènent pas pour Regnault à une stricte accommodation aux conventions qui sont en train de s'élaborer en France : le voile ne signifie pas la simple disparition de ce que l'on dissimule au regard, il propose une nouvelle manière de le sertir dans le texte.

Chasteté et sainteté : l'affirmation de valeurs tragiques nouvelles

Enfin, un certain nombre de modifications touche la nature de la relation qui unit Marie et Norfolk. La passion amoureuse devient amour platonique dans l'édition de 1641, et le vocabulaire religieux envahit les paroles de Marie quand il s'agit pour elle d'évoquer son amant. Les sentiments sont requalifiés : " puisque vous possédez la moitié de mon ame " laisse la place à " ny du chaste desir qui regne dans mon ame " (v. 194), les "amours " deviennent "saintes " (v. 203), " chastement " devient " saintement " (v.742) et les " chastes nœuds " sont remplacés par des " nœuds sacrez " (v. 214). En outre, l'"amant " devient " Seigneur " (v. 195) et, plus globalement, une causalité divine est introduite dans l'action : le Vicomte de Herrin qui devait aider Marie est remplacé par le " grand Maistre " (v.949), la faveur du Ciel est évoquée dans un discours dont il était totalement absent (v. 941), et Jacques VI, d'abord mentionné par Marie comme le " seul enfant que m'a donné l'amour ", devient le " fils chery du Ciel " en 1641 (v. 1268).

L'on peut donc dégager des exemples variés de cet infléchissement vers le religieux, et la métamorphose que ce mouvement impose au texte ne doit pas être sous-estimée. En effet, c'est changer la nature des relations de Marie et Norfolk que de les prétendre saintes ou sacrées : dans le texte de départ, les amants projettent d'effectuer un banal mariage d'amour. En outre, introduire une terminologie religieuse dans toutes les strates du texte, comme principe explicatif dominant, c'est faire baigner ce qui n'est au départ qu'une intrigue de palais dans une atmosphère idéologique nouvelle. Ce parti pris réactive l'opposition religieuse entre Marie et Elisabeth, qui n'est au départ pas du tout convoquée comme un motif de conflit dans l'intrigue, et il incite bien évidemment à percevoir Marie comme une martyre de la foi, alors même qu'elle est victime de l'ambition politique et stratégique de Moray et d'Elisabeth. Cette orientation va bien sûr dans le sens des écrits français du début du XVII^e siècle sur Marie Stuart, nous le verrons, mais elle est aussi l'occasion de faire coïncider la pièce avec un genre qui émerge sur la scène parisienne au tournant des années quarante, la tragédie hagiographique. Entre 1639 et 1641, on observe en effet la naissance d'une véritable vogue de la mise en scène de la sainteté : le *Saint Eustache* de Balthasar Baro est créé à l'Hôtel de Bourgogne en 1639, la *Pucelle d'Orléans* de l'abbé d'Aubignac est représentée en 1640 au Palais Royal, deux pièces de Puget de la Serre, *Thomas Morus* et *Le Martyre de sainte Catherine* sont créées à l'Hôtel de Bourgogne en 1640-1641, avant que *Polyeucte* de Corneille ne triomphe au Marais en 1641-1642, codifiant le genre et inaugurant une véritable floraison de tragédies chrétiennes. Ainsi, la dernière édition de *Marie Stuard* s'inscrit dans ce moment charnière où la tragédie hagiographique commence à s'imposer, et il semble que les modifications de Regnault aillent dans le sens d'une appropriation des conventions du genre. Ceci n'est guère étonnant, si l'on se fie aux écrits français contemporains qui font bien de Marie Stuart une martyre, mais aussi en raison de la structure dramaturgique du sujet choisi qui oppose comme les pièces

Anne Teulade

hagiographiques un tyran et une victime innocente. Constatant les points communs entre sa pièce et le genre hagiographique, Regnault aurait renforcé la similitude, afin de faire coïncider plus clairement sa pièce avec une forme en pleine expansion.

Conclusion et perspectives

L'on perçoit à présent combien le remaniement de Regnault est riche de sens, mais aussi à quel point ce sens est ductile. Si certains repentirs permettent de simples améliorations, la plupart impriment au texte des orientations esthétiques nouvelles. Mais celles-ci ne sauraient se réduire à une simple épuration d'éléments dépassés, s'inscrivant dans une esthétique baroque dévaluée au début des années 1640, comme le traitement des images, visibles et verbales, semble nous le suggérer. En effet, l'émergence des *realia* contemporaines va à l'encontre d'une conception de la tragédie qui privilégie l'éloignement et la distance entre le représenté et l'univers du public. Par ailleurs, l'assimilation au genre de la tragédie hagiographique constitue également une échappée belle que d'aucuns pourraient qualifier de régression, car ce genre possède des accointances certaines avec le théâtre sérieux baroque, tel qu'il se pratique en Espagne²⁴ et en Allemagne²⁵. La réécriture ne s'effectue donc pas à l'aune d'un projet limpide et univoque, et elle souligne en fait l'originalité esthétique de cette pièce de Regnault, plus complexe et polyphonique qu'il n'y paraît.

Un sujet polémique et idéologique

La singularité première de *Marie Stuard* est de mettre en scène une tranche très récente de l'Histoire, puisque les faits relatés dans la pièce se sont déroulés entre 1569 et 1587. Qui plus est, cette histoire concerne directement la France : l'Écosse et la France se sont souvent alliées contre l'Angleterre, et leur proximité s'est renforcée à travers des mariages royaux : l'épouse de Jacques V, Marie de Guise, est française et Marie Stuart épouse le fils de Henri II, en avril 1558. Elle est donc reine de France, entre la mort de Henri II en juillet 1559 et la mort de son époux François II en décembre 1560, et elle garde ensuite le titre de douairière de France. La matière choisie par Regnault est donc pratiquement un sujet d'actualité, et elle résonne de manière tout à fait spécifique pour les Français. Mais il y a plus : la vie et la mort de Marie Stuart ont donné lieu à de multiples écrits polémiques,

²⁴ Le genre hagiographique y existe massivement depuis la fin du XVIe, sous la forme de la *comedia de santos*, pratiquée par tous les dramaturges de premier plan.

²⁵ Pensons par exemple au *Trauerspiel* d'Andreas Gryphius, que Walter Benjamin examine dans *l'Origine du drame baroque allemand*, Paris, Champs Flammarion, 1985.

tant en France qu'en Angleterre, pendant sa vie, au moment de sa mort, et bien après celle-ci. Cette floraison de récits partisans est due au mystère qui entoure plusieurs moments-clés de son existence, mais aussi à son inscription au cœur de la déchirure religieuse qui traverse l'Europe de cette époque. Michel Duchein précise à ce sujet : “ dans le climat de guerre idéologique des années 1560, rien de ce qui touchait au comportement des souverains n'échappait à la controverse ”²⁶. Et il ajoute :

Quatre thèmes, surtout, excitaient à son sujet l'indignation ou l'enthousiasme (selon le cas) : son droit à la succession d'Angleterre, sa responsabilité dans le meurtre de Darnley (et, corollairement, la nature de ses relations avec Bothwell), le bien-fondé de son maintien en détention par Elisabeth, enfin sa participation au complot de Babington.²⁷

Et en effet, la vie de la reine d'Écosse est jalonnée de blancs ou de mystères qui donnent matière à interprétation, et que les biographies actuelles ne parviennent toujours pas à clarifier²⁸.

Polémiques et controverses : une vie à interpréter

Le début de la vie de Marie n'est pas en cause : on s'accorde pour dire que Marie est née en 1542 au cœur des conflits opposant l'Angleterre et l'Écosse. L'indépendance nationale est alors menacée par l'Angleterre, et la mort de Jacques V, dès 1542, renforce l'affaiblissement de l'Écosse. Au cœur des batailles de 1547, dont l'objectif est, pour les Anglais, d'amener Marie en Angleterre pour lui faire épouser le régent Edouard VI, Marie Stuart n'a d'autre lieu de repli que la France, où elle vivra treize ans. Là, elle épouse le dauphin en 1558, et accède au trône en 1559. A la mort de François II, en 1560, elle choisit de retourner en Écosse, pays dont elle devient reine. La situation y est devenue complexe : les grandes familles sont dotées d'un énorme pouvoir, son demi-frère Jacques Stuart (qui n'a pas encore le titre de comte de Moray), est rallié au protestantisme, mais il devient son conseiller. Marie est entourée d'ennemis potentiels : elle tente de gagner la confiance des protestants, mais les catholiques y voient une trahison. Elle souhaite par ailleurs être reconnue comme l'héritière officielle d'Elisabeth, mais celle-ci veille, à travers Jacques Stuart, à ce que le pouvoir de Marie reste circonscrit.

En 1565, Marie épouse le catholique Henri Darnley, et son demi-frère, qui craint de perdre de son influence, soulève les protestants contre sa sœur. Les

²⁶ Michel Duchein, *op. cit.*, p. 534.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ C'est le cas dans les biographies un peu romancées de Jean-Claude Pascal et René Guerdan, qui mettent volontairement l'accent sur la difficulté de cerner le personnage, mais aussi dans le très sérieux ouvrage de Michel Duchein, qui tente de faire le bilan des interprétations contradictoires à partir de documents historiques précis.

Anne Teulade

catholiques gagnent, et un Italien catholique prend du pouvoir au palais : il s'agit du fameux secrétaire de Marie, David Rizzio. Pour renverser la tendance politique, le parti protestant a besoin d'éliminer Rizzio. Il utilise alors Darnley, jaloux des relations amoureuses que la reine entretiendrait avec son secrétaire, et surtout désireux d'être enfin couronné, pour avoir des prérogatives auprès de Marie : le parti protestant le lui promet, et Darnley s'allie donc paradoxalement à ses ennemis, en 1566. Une fois Rizzio tué, Darnley trahit cependant ses complices en se réconciliant avec son épouse, qui donne bientôt naissance à un garçon. Le bruit d'une mésentente entre Marie et Darnley court à nouveau, et un protestant, Bothwell, est désigné comme l'amant de Marie. Est-ce la vérité ? En tout cas, Darnley est assassiné, en 1567, et Bothwell se voit placé au premier rang des suspects. Cette période constitue le premier moment de controverse importante au sujet de Marie. Les actes d'accusation se multiplient : ainsi, sa culpabilité dans le meurtre de son époux sera-t-elle démontrée par Buchanan en 1572 dans *A Detection of the actions of Mary, Queen of Scots, concerning the murder of her husband, and her conspiracie, adulterie, and pretended marriage with the earl Bothwell*, dénonciation à laquelle répondront de nombreuses apologies, telles que celle de François Belleforest, *L'innocence de ... Madame Marie Roynne d'Escosse... touchant tant la mort du Seigneur d'Arley son espoux, que autres crimes*, en 1572 également.

Vite disculpé, Bothwell enlève la reine et l'épouse, ce qui soulève la révolte des nobles et un affrontement militaire qui se solde par la captivité de Marie à Lochleven et son abdication forcée, toujours en 1567. Elle parvient à s'évader et, rejointe par ses partisans, tente de renverser le régent, mais elle est défaite à Langside, et s'enfuit en Angleterre, où elle se voit sommée de se justifier de ses actes. Elle est jugée pour le meurtre de son mari, sans être condamnée mais sans que son innocence soit pour autant reconnue, et sans que cesse la captivité dans laquelle Elisabeth la maintient depuis son arrivée. Des intrigues se tissent autour de Marie et de son éventuelle restauration en Écosse. Son frère est assassiné en 1570. Il est question pour Marie d'épouser le duc de Norfolk, à l'instigation des comtes d'Arundel et de Pembroke, pour plaire à ce qu'elle croit être un vœu d'Elisabeth, mais cette dernière ignore tout et, quand elle découvre le projet, elle fait arrêter Arundel et Norfolk. Ce dernier est condamné à mort en 1571. Divers projets sont élaborés pour libérer Marie, par le parti de Marie en Écosse, par les Espagnols, etc. Ils échouent. Jacques VI manifeste son refus de s'associer à sa mère, comme cela avait été envisagé, et il passe des alliances avec Elisabeth, sacrifiant vraisemblablement le sort de sa mère à ses ambitions. Enfin éclate le complot de Babington, dont on ne sait si Marie s'y est véritablement associée, ou s'il a été monté pour la perdre. Toujours est-il que ses amis proches participent à ce complot visant l'arrivée des Espagnols, le soulèvement des catholiques, la libération armée de Marie Stuart et l'assassinat d'Elisabeth. Une lettre de Marie marque son accord, et l'on ne sait si la lettre est comme la princesse d'Écosse le soutient un faux ou une lettre authentique, une dernière possibilité étant que la lettre soit partiellement authentique et qu'elle ait subi des ajouts d'une autre main. Dans tous les cas,

Elisabeth tient là l'occasion de se débarrasser de celle qu'elle perçoit comme une menace pour sa sécurité et son pouvoir, voire sa légitimité. Babington meurt en certifiant l'authenticité de la lettre, Marie est transférée à Fotheringay pour être jugée, et elle est condamnée en octobre 1586. Les interventions européennes vont se multiplier pour sauver Marie, en particulier celle de la France, mais rien n'y fait et elle meurt en 1587. Tout un débat s'instaure autour de l'attitude d'Elisabeth, dont on ne sait si elle a ordonné la mort de Marie sous la pression de ses conseillers, à cause d'un malentendu autour de la signature et de l'envoi de l'ordre d'exécution, ou tout à fait volontairement, en masquant sa décision derrière des hésitations de façade.

La vie de Marie Stuart : une matière féconde en période de Contre-Réforme

La mort de Marie est bien sûr l'événement qui suscite le plus d'écrits, de condamnation ou d'approbation. Toute la question est de mesurer la culpabilité de Marie, mais aussi de se prononcer sur la possibilité de faire comparaître une personne royale devant un tribunal humain et d'en décréter la mort. Ainsi, en 1587, Maurice Kyffin écrit une justification de la sentence traduite en français en 1588 sous le titre d'*Apologie ou defense de l'honorable sentence & tres-juste execution de defuncte Marie*, dans laquelle il donne des exemples d'empereurs et de rois condamnés et énonce les conditions dans lesquelles, selon le titre de la sixième partie, "l'usage du glaive, en fait de Justice d'un Prince contre un autre Prince, n'est pas seulement licite, mais aussi tres-necessaire". Sans doute répond-il par là à la *Harangue* de Pomponne de Bellièvre qui disait à la reine d'Angleterre, qu'"il n'y a que Dieu qui puisse juger les Roys"²⁹. De son côté, Adam Blackwood produit un écrit hagiographique en 1588 sous le titre de *Martyre de la Royne d'Écosse* qui déconstruit les "mensonges, calomnie & faulses accusations"³⁰ dressés contre elle, et démontre son innocence. En Angleterre, il faut attendre 1624 pour lire une version pacifiée (et considérablement édulcorée) de cet épisode, sous la plume de William Camden qui écrit la chronique du règne d'Elisabeth à la demande de Jacques I^{er}, fils de Marie et héritier de la couronne d'Elisabeth. Les torts des deux souveraines y sont passés sous silence : Marie y reconnaît avoir écrit les lettres à Babington, mais elle est dédouanée de l'usage qu'en ont fait les conjurés. Au moment de la mort de Marie, Elisabeth y apparaît comme manipulée par ses conseillers qui agissent sans son avis, et Marie y est présentée comme une "femme tres constante en sa religion, d'une singuliere pieté envers Dieu, d'une

²⁹ Pomponne de Bellièvre, *La Harangue faite a la royne d'Angleterre pour la desmouvoir de n'entreprendre aucune Jurisdiction sur la Royne d'Escosse*, 1588, p. 6.

³⁰ Blackwood, *Martyre de la Royne d'Escosse, douairiere de France. Contenant le vray discours des trahisons à elle faictes à la suscitation d'Elizabet Angloise, par lequel mensonges, calomnies & faulses accusations (...) sont esclarcies (...)*, Edimbourg, Jean Nafeild, 1588.

Anne Teulade

invincible grandeur de courage ”³¹. Bref, aucun des deux partis n’est mis à mal, dans une perspective de réconciliation nationale.

Pendant ce temps, l’Espagne, l’Italie et la France deviennent des lieux privilégiés pour la publication d’une littérature apologétique sur Marie Stuart. En effet, l’idéologie de la Contre-Réforme prédomine en Espagne et en Italie, et la France, dans la première partie du XVII^e siècle, “est inspirée par une doctrine plutôt molinienne et jésuite ”³², alors que la pensée augustinienne s’impose après 1650. Notons les plus fameux ouvrages de défense de Marie Stuart : le poème de Lope de Vega, *Corona trágica, vida y muerte de la serenísima Reyna de Escocia María Estuarda* (1627), la *Maria Regina di Scotia, poema heroico* de Bassiano Gatti (1633) et l’“Histoire de l’incomparable Reine Marie Stuart”, du P. Nicolas Caussin, dans la *Cour sainte* (1624). Une multitude de pièces hagiographiques sont écrites par des jésuites français, et des dramaturges italiens entre 1589 et 1604 : la *Maria Stuarta Tragoedia* de Jean de Bordes (représentée en 1589, non publiée) et la *Mariae Stuartae Tragoedia* d’Adrien de Roulers (publiée en 1593), la *Reina de Scozia* de Federico della Valle (composée en 1591 et publiée en 1628), la *Tragedia della Regina de Scozia* de Tommaso Campanella (composée en 1598, perdue) et *La Reina di Scotia* de Carlo Ruggieri (1604), toutes pièces qui montrent la confrontation statique entre la figure tyrannique d’Elisabeth, et celle, vertueuse, de Marie³³.

Il est tout à fait évident que la pièce de Regnault s’inscrit directement dans le sillage de cette littérature à dominante hagiographique. Il place d’ailleurs en tête de son volume une “Apologie de la reyne d’Ecosse”, dans laquelle il dit lui-même “marcher sur les traces des plus excellens hommes”, citant entre autres Bellièvre et le P. Caussin, et faisant allusion à un “Martyre de la Reine d’Ecosse” qui peut être celui de Blackwood. Le dramaturge creuse donc le sillon de cette littérature apologétique et assigne en même temps à sa pièce une fonction édifiante lorsqu’il affirme : “C’est apres tant d’illustre Autheurs que je monstre son innocence en ma Tragedie”. La même perspective est énoncée dans la dédicace à Richelieu, qui souligne cette volonté de restauration du personnage faussement inculpé : “vous luy voyez rendre l’honneur sur le Theatre, & [...] si sa mort ne fut point vangée, au moins son innocence est deffenduë”. Mais le projet revêt là une acuité et peut-être une actualité toute particulière, car le dramaturge prétend qu’il voit “dé-ja renaistre [...] un nombre infiny d’Ennemis”. Le personnage de Marie Stuart reste donc vecteur de polémique et de controverse, parce qu’il représente le catholicisme, mais aussi parce qu’il constitue une figure d’opposante à l’ennemie héréditaire de la France. L’image de la reine d’Écosse est ainsi, du point de vue français, doublement investie de sens : elle incarne une valeur religieuse, mais également une valeur politique, parce qu’elle a partagé avec François II la couronne des rois

³¹ William Camden, *Annales des choses qui se sont passees en Angleterre et Irlande sous le regne de Elizabeth (...) traduites en Langue Française*, Londres, Richard Field, 1624, p. 478.

³² Bernard Chedozeau, “Pour une périodisation des rapports entre littérature et religion au XVII^e siècle”, *Littératures Classiques*, 1998, 34, p. 103-117.

³³ Voir les résumés qu’en fait Jane Conroy, *op. cit.*, p. 28-38.

de France, comme le suggère Regnault à Richelieu lorsqu'il évoque "Marie Stuard à qui feu Henry second d'heureuse memoire donna François son fils pour mary", et "qui receut en ce temps là sur son front, la mesme Couronne que vous faites briller sur la teste de mon Prince".

La promotion des pièces de dévotion en France

L'inscription de la pièce dans les enjeux idéologiques de l'époque est donc indéniable, mais il reste à déterminer l'intérêt que peut revêtir un tel sujet, didactique et édifiant, en tant que sujet de théâtre, et plus précisément de tragédie. En effet, il n'y a rien d'attendu, dans la France de la première partie du XVII^e siècle, à porter à la scène un sujet religieux et à mettre en évidence sa dimension démonstrative. A la différence par exemple de la *comedia* espagnole qui revendique fréquemment une dimension pédagogique, la tragédie française se définit davantage par sa capacité à montrer le spectacle des passions que par sa volonté d'enseigner une vérité morale³⁴. Pourtant, la fin des années 1630 et le début des années 1640 constituent une courte période dans laquelle l'écriture des tragédies à sujets édifiants est encouragée par les milieux dévots et royaux. Il existe en effet tout un courant de pièces que Pierre Pasquier qualifie de "tragédies de dévotion"³⁵ dans sa précieuse introduction au *Véritable Saint Genest* de Rotrou. La vogue³⁶ des "tragédies de dévotion" commence en 1636 avec le succès de la *Mariamne* de Tristan : "De 1636 au milieu de la décennie suivante, une bonne vingtaine de pièces seront créées par la Troupe Royale de l'Hôtel de Bourgogne, les comédiens du Marais ou l'Illustre Théâtre. La chute de *Théodore* au cours de la saison 1645-1646 mettra prématurément fin à cette floraison et sonnera le glas d'un genre auquel auront sacrifié presque tous les poètes dramatiques de premier plan"³⁷. Ce courant inclut de nombreuses pièces hagiographiques, telles que le *Saint Eustache martyr* de Balthasar Baro joué en 1639³⁸, mais également

³⁴ Voir à ce sujet l'ouvrage de G. Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003. Il montre que les modalités de cette mise en scène des passions évoluent entre le début et le milieu du siècle – on passe d'une dramaturgie des passions soutenues par l'action à une dramaturgie de l'action soutenue par les passions (ch. 7) –, mais que celles-ci demeurent le ressort de la tragédie française du XVII^e siècle.

³⁵ Pierre Pasquier, "Introduction" au *Véritable Saint Genest*, dans *Théâtre complet*, t. 4, Paris, S.T.F.M., 2001, p. 201.

³⁶ Sur ce point, voir également Anne Teulade, *Le Théâtre hagiographique en France et en Espagne au XVII^e siècle. Essai de poétique comparée*, Thèse de l'université Paris IV, 2003, p. 104-106 ; Claude Bourqui et Simone de Reyff, "Introduction" aux éditions critiques des *Tragédies hagiographiques* de Nicolas Mary, Sieur Desfontaines, Paris, S.T.F.M., 2004, p. 11-19.

³⁷ Pierre Pasquier, *op. cit.*, p. 201. Voir aussi Claude Bourqui, "Molière interprète de tragédies hagiographiques", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2001, 101, p. 21-35.

³⁸ A la suite de la pièce de Baro, on joue et on publie quantité de pièces hagiographiques : *La Pucelle d'Orléans* de l'abbé d'Aubignac (représentée en 1640, publiée en 1642), *Thomas Morus* de Puget de la Serre (1640/1642), *Le Martyre de sainte Catherine* de Puget de la Serre (1641/1643), *Polyeucte* de Corneille (1641/1643), *Le Martyre de saint Eustache* de Desfontaines (publiée en 1643),

Anne Teulade

L'innocent malheureux de Grenaille, *l'Eudoxe* de Scudéry, *l'Athénaïs* de Mairet, *le Saül* de Du Ryer et *le Bélisaire* de Desfontaines, jouées pendant les saisons 1638-1639 et 1639-1640.

Plusieurs figures jouent un rôle important dans la promotion du théâtre dévot. Il y a bien sûr des théoriciens de cette rénovation théâtrale : ainsi, en 1641, Antoine Godeau voit dans le théâtre un vecteur possible d'instruction et valorise explicitement la mise en scène de la sainteté :

Les Muses françaises ne furent jamais si modestes, et je crois qu'elles seront bientôt toutes chrétiennes. Déjà le théâtre, où elles oubliant si souvent leur qualité de Vierges se purifie, et il y a sujet d'espérer que la scène se pourra prendre bientôt sur les bords du Jourdain, de même que sur les bords du Tibre et du Tage, que le sang des Martyrs la rougira, et que la Virginité y fera éclater ses triomphes. Ce sera la ramener à son institution ancienne, et instruire les spectateurs en les divertissant.³⁹

Godeau écrivait à Scudéry, la même année : “Après les Eudoxes, ne voulez-vous point faire parler les Agathes ou les Céciles ? Le théâtre de la Jérusalem mérite bien, ce me semble, qu'on ne le laisse pas vide. Que vous auriez d'illustres spectateurs !”⁴⁰. L'on perçoit bien qu'il s'agit à la fois de redonner au théâtre ses lettres de noblesses en le purifiant, et de s'en servir comme d'un *medium* privilégié pour l'éducation religieuse. Ce texte indique bien que l'on est dans un moment atypique de la controverse française sur le théâtre : alors que globalement, au XVIIe siècle, celui-ci est considéré par les dévots comme un art par essence immoral et impossible à sanctifier⁴¹, durant une courte décennie, la voie d'un théâtre édifiant et purifié est envisagée comme une possibilité féconde⁴².

Pierre Pasquier renforce cette idée lorsqu'il défend l'hypothèse d'une intervention directe des milieux dévots alliés au pouvoir en place dans la création des tragédies de dévotion, en examinant les dédicaces des œuvres en question :

Dans l'Eglise de France, dans les milieux dévots, au sommet même du pouvoir, il existait dans les années 1640 tout un courant favorable à la comédie de dévotion. Comment expliquer autrement qu'un Marc de la Ferté, évêque du Mans, accepte en 1645 la dédicace de *l'Athénaïs* de Mairet, la duchesse d'Aiguillon, si proche de

Herménigilde de La Calprenède (publié en 1643), *L'illustre Olympie* de Desfontaine (publiée en 1645), *L'illustre comédien* de Desfontaines (1644/1645), *Le Véritable saint Genest* de Rotrou (1645 ou 46/1647). La production de ces pièces ne cesse d'ailleurs pas complètement après l'échec de *Théodore* (1645/1646).

³⁹ Antoine Godeau, *Poésies chrétiennes*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, J. Camusat et P. le Petit, 1654, p. 42.

⁴⁰ Antoine Godeau, *Lettres*, Paris, E. Ganeau et J. Estienne, 1713, p. 199 (cité par P. Pasquier, *op. cit.*, p. 239-240).

⁴¹ Laurent Thirouin, *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 1997.

⁴² Laurent Thirouin, “Les dévots contre le théâtre ou de quelques simplifications fâcheuses”, *Littératures Classiques*, 2000, 39, *Théâtre et religion*, p. 105-121.

la Compagnie du Saint-Sacrement, celle du *Thomas Morus* de Puget de la Serre en 1642, ou bien Henriette de France, fondatrice du Carmel de Chaillot, celle du *Saint Eustache* de Baro en 1649 ? Que dire d'Anne d'Autriche suscitant vers 1638 la composition de cette dernière pièce, puis incitant son auteur à la publier une dizaine d'années plus tard, ou encore acceptant en 1643 la dédicace de *Polyeucte* ?⁴³

Au sujet de la pièce de Baro, Marc Fumaroli mentionne également le rôle du jésuite P. Caussin : “ la dévote régente, [...] en 1636 avait été avec le P. Caussin l’instigatrice de la "vogue" de la "comédie de dévotion" en commandant à Baro son *Saint Eustache* ”⁴⁴. Il ajoute d’ailleurs que Corneille lui-même aurait écrit *Théodore* pour complaire aux milieux dévots qui faisaient sentir leur influence à la cour⁴⁵. Ajoutons qu’en tête de la *Pucelle d’Orléans* de D’Aubignac, le libraire indique qu’elle a été écrite “ pour obéir à une personne de grande & eminente condition ”⁴⁶, dont on pense qu’il s’agit de Richelieu⁴⁷.

Ainsi, les dévots associés aux détenteurs du pouvoir politique auraient joué un rôle important en passant des commandes, en souhaitant ou en acceptant que leur nom soit associé à la publication de telle ou telle pièce. Dans ce phénomène, il faut noter la position clé du P. Caussin, qui se serait allié à Anne d’Autriche pour susciter l’écriture du *Saint Eustache martyr*, qui écrit lui-même une pièce hagiographique en latin⁴⁸, et qui est surtout l’important auteur de la *Cour sainte*, ouvrage au succès immense s’attachant à montrer comment s’effectue l’alliance de la vertu et du pouvoir. Or plusieurs des personnages féminins dont il relate la vie dans cet ouvrage ont été portés sur la scène profane dans la période qui nous occupe et même un peu plus tard. Mentionnons ainsi Marianne, Marie Stuart, Indégonde, et Pulchérie, respectivement mises en scène par Tristan (1636), Regnault (1639), Pousset de Montauban (1654) et Corneille (1673). La pièce de Regnault s’inscrit de fait dans cette vogue de pièces de dévotion (dont la pièce de Corneille constitue une résurgence profane, une fois que l’échec parisien de *Théodore* a dissuadé le dramaturge de mettre en scène des sujets strictement religieux). On notera en outre que, comme les autres pièces de dévotion, la *Marie Stuart* de Regnault est dédiée à un Grand, plus précisément à Richelieu : le dramaturge le remercie de s’être donné la peine d’assister à la pièce et de ne pas avoir “ refusé ses larmes à la représentation d’un sujet si Tragique ”. L’on comprend donc mieux l’intérêt que pouvait revêtir la vie de Marie Stuart pour

⁴³ Pierre Pasquier, *op. cit.*, p. 241.

⁴⁴ Marc Fumaroli, “ *Théodore vierge et martyre* : ses sources italiennes et les raisons de son échec à Paris ”, dans *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996 [1990], p. 251.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 251.

⁴⁶ Hédelin d’Aubignac, *La Pucelle d’Orléans, tragédie en prose*, Paris, Targa, 1642, [n.p.].

⁴⁷ Deborah Blocker, “ *La Pucelle d’Orléans* (1640-1672) de l’abbé d’Aubignac sur la scène de la monarchie absolue naissante ”, dans *Images de Jeanne d’Arc*, éd. J. Maurice et D. Couty, Paris, PUF, 2000, p. 159.

⁴⁸ P. Nicolas Caussin, *Hermenigildus*, dans *Tragoediae sacrae*, Paris, Sebastien Chappilet, 1620.

Anne Teulade

l'adaptation à la scène dans cette période : elle constituait une de ces martyres dont Godeau voulait voir le sang rougir la scène et elle représentait un sujet édifiant dont la portée religieuse était susceptible à la fois de purifier la scène, d'instruire le public et de plaire au pouvoir et aux dévots.

Par conséquent, si la pièce de Regnault s'inscrit dans le sillage des diverses apologies de Marie Stuart, elle s'intègre également dans une vogue théâtrale, celle des tragédies de dévotion, qui correspond à un moment où les dévots envisagent d'instrumentaliser le théâtre à des fins édifiantes. Sa portée idéologique, qui en fait une pièce en phase avec la pensée dominante du moment, détermine aussi sa place singulière dans le panorama théâtral de l'époque : elle constitue une de ces tentatives, nombreuses mais bientôt abandonnées par les dramaturges, d'accommodation à la scène des valeurs chrétiennes.

Le remodelage opéré par Regnault : une adaptation au modèle tragique contemporain

Pour autant, la pièce n'est pas un simple plaidoyer mis en intrigue⁴⁹ : c'est véritablement en dramaturge, et non seulement en apologiste, que Regnault construit son œuvre. Il faut bien sûr signaler que la version choisie est celle des apologies, qui fait de Marie une victime innocente de tout ce qui lui arrive. Sur tous les points à controverse que Regnault insère dans sa pièce, il présente la position des défenseurs de la reine d'Écosse. Ainsi, dans le récit initial de Marie (v. 60), Mouray est désigné comme le seul meurtrier de Darnley⁵⁰ et Marie n'est impliquée dans aucune conspiration. La conspiration de Bothwell n'est pas clairement évoquée dans la pièce, mais l'intrigue mettant en jeu de fausses lettres de Marie et Nolfoc, ourdie par Mouray, dans laquelle l'Écossaise est absolument ignorante de tout, rappelle évidemment les faits historiques tels qu'ils sont relatés par les apologistes. La fausse conspiration contre Elisabeth constitue alors une vraie conspiration contre Marie. Plus généralement, le sort, les éléments, les institutions et même sa famille (Mouray est son demi-frère, Elisabeth sa cousine) s'acharnent contre Marie, comme le signale le récit initial où se déploie une destinée marquée par le désastre.

⁴⁹ Jane Conroy insiste sur la similitude entre la pièce de Regnault et la *Marianne* de Tristan. Nous avons indiqué dans les notes de l'édition les moments où le texte fait écho à celui de Tristan, mais nous pensons plus fécond, pour l'introduction, saisir la singularité esthétique et idéologique de notre pièce dans le rapport entre les versions narratives et la version dramatique. Les ressemblances entre *Marie Stuart* et *Marianne* n'impliquent pas nécessairement que les deux pièces reposent sur les mêmes effets, les rapports entre les personnages et les contextes politiques étant radicalement distincts.

⁵⁰ Darnley est appelé dans la pièce comte de Lennox, car Henri Stuart Darnley est le fils du Comte de Lennox.

Créer une dynamique, instaurer des liens de causalité

Mais les choix de Regnault ne sont pas seulement idéologiques, ils relèvent aussi d'orientations esthétiques fortes : le dramaturge imprime à son sujet des modifications propres à dramatiser le matériau biographique, et à le faire en s'inspirant du modèle tragique qui émerge en France depuis le milieu des années 1630. Il s'agit pour lui de dynamiser un récit de fin de vie relativement statique, et de produire par là des effets propres à la tragédie. Injecter du mouvement dans une structure statique, c'est d'abord faire évoluer le schéma mis en place par Montchrestien et globalement adopté dans les pièces jésuites de la fin du XVI^e siècle. En effet, celles-ci possèdent un nombre très restreint de personnages, et mettent essentiellement en scène le choix d'Elisabeth de condamner Marie, après des hésitations ou des pressions, et la réaction de Marie devant la sentence et la mort. Autrement dit, il n'y a guère de suspension dans cette disposition, dans la mesure où l'action centrale est très vite décidée et exposée, et où l'on assiste surtout à des discours de passions. Cette formule correspond à ce que Georges Forestier qualifie de dramaturgie des "passions soutenues par l'action"⁵¹, pratiquée par les poètes du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle : il s'agit bien dans ces pièces, à partir d'une situation forte exposée d'emblée, de déployer des discours passionnés et de produire un effet sur le spectateur, à travers ces derniers et non à travers un agencement de faits. La ténuité de l'intrigue est liée à cette visée poétique singulière :

Les poètes du XVI^e siècle pouvaient donc se contenter d'écrire des "résumés des malheurs", dans la mesure où l'expression des passions tient chez eux la première place et, par là, se voit appelée à prendre une part essentielle dans les émotions que doivent ressentir les spectateurs. Ou, pour le dire autrement : c'est dans la mesure où le discours des passions doit occuper toute la place que les malheurs qui affectent les héros peuvent se laisser réduire à un simple énoncé.⁵²

Or cette formule esthétique disparaît au milieu des années 1630 pour laisser place à une poétique de l'effet généré par l'action, les discours passionnés n'étant plus la visée de la pièce mais le moyen par lequel l'intrigue se construit : on est alors dans "un système dans lequel le dialogue sert à traduire ou à créer un enchaînement d'événements qui conduit à un dénouement imprévisible au départ"⁵³, et le conflit passionnel déclenche l'action, qu'il la motive ou qu'il entrave⁵⁴. Une situation dramatique comme celle de la pièce de Montchrestien, où Marie est confrontée au verdict d'Elisabeth et des États d'Angleterre s'avère donc insuffisante, parce que statique et sans suspension.

⁵¹ G. Forestier, *op. cit.*, p. 224.

⁵² G. Forestier, *op. cit.*, p. 226.

⁵³ *Ibid.*, p. 234.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 240.

Anne Teulade

De fait, Regnault a procédé à des choix et à des remaniements qui permettent de construire une chaîne d'événements par lesquels la situation des protagonistes évolue. Il s'est livré d'abord à une intensification de la situation, en faisant coïncider avec la fin de la vie de Marie plusieurs événements qui se sont déroulés avant et dans un autre ordre chronologique. Tout d'abord, il attribue à la mort de Nolfoc⁵⁵ et à celle de Marie une cause identique : celle du mariage qu'ils auraient prévu de faire en secret – mais à l'instigation de Mouray qui les trahit auprès d'Elisabeth – et du complot qu'ils auraient simultanément ourdi contre Elisabeth. Or, historiquement, Norfolk est emprisonné pour avoir prévu de se marier avec Marie et meurt en 1571 à la suite de la conspiration dite de Ridolfi qui allie le projet de mariage, la libération de Marie et le soulèvement des catholiques en Écosse sous la conduite de Norfolk⁵⁶. Marie, elle, meurt en 1587, à la suite de la conspiration de Bothwell⁵⁷ : les deux événements sont éloignés de seize ans et, s'ils participent de la même logique, ils ne sont pas effectivement liés. Regnault entrelace donc des événements qui ne possédaient pas de lien direct – et d'ailleurs Norfolk a jusque-là été absent des pièces consacrées à Marie. Cette intrication de deux fils indépendants à l'origine se combine avec une inversion chronologique : dans la pièce, Mouray meurt juste après Nolfoc, à Londres, au cœur d'un soulèvement d'Écossais qui assistaient à la mise à mort, et Elisabeth voit cette perte comme une punition contre sa cruauté. En réalité, la mort de Moray s'est produite de manière tout à fait indépendante, en Écosse, et avant la mort de Norfolk, en janvier 1570.

Regnault concentre dans son intrigue des séquences éloignées dans le temps et dans l'espace, mais ce télescopage ne procède pas d'un simple travail de densification de l'intrigue par accumulation d'événements disparates. Regnault introduit entre elles des liens de causalité qui confèrent à la pièce la trame narrative dynamique qui faisait défaut au matériau originel. En effet, la mort de Norfolk, succédant au procès qu'occasionnent les fausses lettres de trahisons fabriquées par Mouray, est suivie du trépas de Mouray, qui arrive comme un châtiment à la fois humain et divin, une vengeance de la mort de Nolfoc (v. 1000-1004). Enfin, cette mort entretient un lien direct avec la mort de Marie : Elisabeth décide dans un premier temps d'épargner son ennemi pour obéir à ce qu'elle lit comme un avertissement divin (v. 1069-1080), puis, convaincue par le Comte de Kemt, elle en conclut à la nécessité de venger la mort du frère par celle de la sœur et de se protéger par la même occasion. Ainsi, Regnault crée-t-il un lien de consécution logique, sinon nécessaire : chaque trépas entraîne le suivant (Mouray), ou sa mise en balance (Marie). Le télescopage des trois fils permet donc la construction d'une intrigue à la fois dynamique et émaillée d'incertitude. S'il délaisse, au sens strict, l'unité d'action, il tisse du moins une continuité entre les actions : on ne saurait

⁵⁵ Nous orthographions Nolfoc pour le personnage de Regnault, et Norfolk pour le personnage historique, Mouray pour le personnage théâtral et Moray pour le personnage historique.

⁵⁶ Michel Duchéin, *op. cit.*, ch 17 et 18.

⁵⁷ *Ibid.*, ch 21 et 22.

affirmer qu'elles sont nécessairement liées les unes aux autres, car la mort de Mouray peut être perçue comme un élément accidentel (il n'est pas directement mêlé par le conflit central de la pièce) mais on peut néanmoins lire entre elles un lien de causalité.

A sa manière, Regnault complique et dynamise le sujet, et il introduit de l'incertitude jusque tard dans l'action. Il se conforme donc au nouveau patron tragique en ce sens qu'il tire ses effets de l'action, et ne se contente pas de discours de déploration d'un malheur existant ou sur le point de se réaliser. Les restructurations du dramaturge, loin d'être secondaires, reflètent l'assimilation d'un paradigme tragique nouveau.

L'intrigue galante : une invention conventionnelle

L'autre innovation majeure de Regnault réside dans l'insertion de l'intrigue galante. D'après les historiens, il semble que l'union envisagée de Marie et Norfolk ait reposé sur des fondements stratégiques, dans la perspective d'une récupération de l'Écosse. Marie aurait été à peine enthousiasmée par le projet, et n'aurait accepté d'épouser Norfolk que pour servir des objectifs supérieurs dont elle croyait Elisabeth partie prenante⁵⁸. Si l'on ne peut se prononcer en matière de sentiments privés, la dimension amoureuse semble quoi qu'il en soit avoir été secondaire dans ce projet. Bien plus, rien n'indique qu'Elisabeth ait été éprise de Norfolk, comme elle le dit dans la pièce.

La création du triangle conventionnel, composé des deux amants passionnés (bien que chastement unis) et de la reine jalouse trahie, permet la mise en jeu d'un ingrédient amoureux quasiment indispensable dans le nouveau modèle tragique. C'est encore un point que G. Forestier souligne dans son ouvrage sur la tragédie française : ce genre dévolu à la représentation des passions – selon les deux modalités successives que nous avons évoquées plus haut – privilégie progressivement la passion amoureuse. Il attribue cette évolution à l'influence de la tragi-comédie, qui transmet ses codes à la tragédie lorsqu'elle disparaît, mais aussi à la nécessité qui se fait jour d'adoucir la sévérité de la tragédie, ce que formule La Mesnardière dans sa *Poétique* dès 1639⁵⁹. Il n'est qu'à considérer les pièces hagiographiques écrites dans cette période, qui inscrivent, de manière toute à fait inattendue et condamnable du point de vue des théologiens le saint dans une relation amoureuse – partagée ou refusée, selon les pièces : pensons à *Polyeucte* (1643) et *Théodore* (1646) de Corneille, mais aussi à la *Pucelle d'Orléans* de d'Aubignac (1642) et à la *Sainte Catherine* de Puget de la Serre (1643)⁶⁰. Dans tous les cas, l'intrigue galante devient obligée, en particulier parce qu'elle est propre à faire naître le pathétique. Quoi de plus pitoyable en effet que les

⁵⁸ *Ibid.*, ch 17.

⁵⁹ Forestier, *op. cit.*, p. 250-52.

⁶⁰ Sur cette question, voir A. Teulade, *op. cit.*, p. 177-199.

Anne Teulade

lamentations de Marie et Norfolk dont l'amour va être brisé par la mort ? Quoi de plus susceptible de faire naître les larmes que les déclarations passionnées et cependant chastes de Marie qui n'a pour souhait que de rejoindre son époux dans le trépas ?

Mais l'ingrédient amoureux n'a pas ce seul effet de renforcer le pathétique de la situation de Marie et Norfolk. Il suppose également une modification des motivations d'Elisabeth, chez qui la stratégie politique vient se combiner avec la jalousie et le sentiment de trahison d'une fidélité donnée. Il est bien certain qu'Elisabeth veut faire mourir les protagonistes pour se préserver d'une conspiration imaginaire, mais elle est aussi mue par son *ethos*, qui est celui d'une nature noire et portée à la barbarie (v. 157-9), présentée comme un héritage de son cruel père Henri VIII (v. 297-300). Il est très difficile de dissocier dans l'action de ce personnage ce qui tient à la légitime nécessité de se protéger, ce qui relève de son *ethos* dominé par la fureur et la barbarie, et ce qui procède du *pathos*, de la passion ponctuelle, jalousie et volonté de vengeance. Elisabeth a le droit de punir ceux qui se rendent coupables d'une conspiration, mais n'agit-elle pas à titre personnel, pour se venger de ce qu'elle perçoit comme une trahison amoureuse ? En ce cas elle agit en tyran, puisqu'elle utilise le pouvoir dont elle dispose pour assouvir une vengeance personnelle. L'ingrédient amoureux permet alors de rendre son comportement politique arbitraire et tyrannique. Mais inversement, si l'on envisage l'ingrédient amoureux au regard de son *ethos* barbare et sanguinaire (c'est ainsi qu'elle qualifie volontiers sa nature), il atténue la culpabilité d'Elisabeth, sans pour autant l'exonérer : la reine maintes fois traitée de barbare est en quelque sorte humanisée par sa capacité à éprouver des sentiments, et à réagir en simple femme. Dès lors, son désir de vengeance n'est pas seulement à associer à une nature barbare, il se comprend comme le résultat d'une passion frustrée, ce qui tempère non pas sa faute, mais l'image monolithique qu'elle renvoie au spectateur. Il est donc bien délicat de déterminer si l'ingrédient amoureux renforce ou atténue l'image négative de la souveraine anglaise, mais sans aucun doute complique-t-il la valeur de son geste, qui apparaît dès lors dans toute son ambiguïté. Le tyran n'est pas un simple personnage avide de pouvoir, et les ressorts de son comportement s'en trouvent brouillés.

La conspiration de palais : la complication du conflit entre Elisabeth et Marie

Reste un dernier élément dû à l'invention de Regnault, mais qui, lui, fait écho aux événements historiques. L'histoire de la fausse conspiration et des fausses lettres constitue une variation évidente sur les diverses conspirations dans lesquelles Marie est censée avoir été impliquée (et dans lesquelles la question de l'authenticité des lettres était souvent centrale), sans pourtant se référer à l'une d'entre elles en particulier. Nous avons rappelé plus haut qu'historiquement, Norfolk et Marie ne sont pas morts pour avoir été soupçonnés de participer au même complot : Regnault effectue donc, à travers cette fausse conspiration

imaginée par Mouray, une synthèse d'événements historiques répétitifs et similaires, car l'on ne saurait dénombrer la quantité de complots auxquels Marie est susceptible d'avoir participé. Il faut bien saisir l'intérêt dramatique d'un tel choix : par là, Regnault se donne la possibilité de mettre en scène le jeu des fausses lettres, des fausses accusations, et des traîtres conspirateurs, tout à fait habituel dans la tragédie contemporaine. Il s'agit véritablement de *topoi* des pièces à conspiration, comme le souligne Jane Conroy⁶¹. À travers cette adaptation de la biographie, Regnault tend encore à épouser les conventions de la tragédie.

Mais le complot ourdi par Mouray recèle un autre intérêt dramaturgique : il atténue cette fois-ci sans ambiguïté la culpabilité d'Elisabeth, qui est sur ce point totalement manipulée par une fiction efficace puisqu'elle vient toucher précisément son point faible, sa crainte d'être trahie. Nous avons déjà indiqué à quel point les ressorts du comportement d'Elisabeth sont pluriels et difficiles à dissocier les uns des autres. Mais l'on ne peut nier qu'à cet écheveau complexe, qui mêle *ethos* et *pathos*, barbarie et jalousie, vient se mêler l'illusion dans laquelle elle est tenue par l'artifice des lettres contrefaites, dont elle est totalement innocente. Cette pondération de la culpabilité d'Elisabeth n'est pas indifférente : elle permet de créer une structure d'opposition entre Elisabeth et Marie qui n'est pas seulement fondée sur la cruauté et la tyrannie. En un sens, l'arrêt d'Elisabeth procède d'une erreur de jugement – d'autant plus que dans ses moments d'hésitations elle est poussée par Mouray puis Kemt à être inflexible – autant que d'un instinct barbare et de sa jalousie. Nous verrons que cette inflexion permet de réinjecter du pathétique là où le spectateur pourrait n'éprouver que de l'horreur. Enfin, le dernier intérêt dramatique du dispositif des fausses lettres est d'étendre la culpabilité d'Elisabeth au demi-frère de Marie, de sorte que cette dernière est doublement persécutée par des membres de sa propre famille, alors que lors des derniers complots impliquant Marie, Mouray était déjà mort. Là encore, le résultat est la création du pathétique, effet vers lequel tendent nombre des choix dramaturgiques de Regnault.

L'obtention de l'effet tragique : le pathétique et les larmes

Pour saisir comment ces inventions de Regnault tendent vers le pathétique, il faut effectuer un détour par les écrits théoriques de Corneille. Ce dramaturge, on le sait, propose une réinterprétation de la *catharsis* aristotélicienne, en affirmant soit que l'on peut produire la crainte et la pitié à partir de deux protagonistes distincts, soit que l'on peut se contenter de la pitié, et bâtir des intrigues dans lesquelles la crainte n'intervient nullement, comme dans *Polyeucte*, par exemple⁶². Il s'attache donc longuement à réfléchir sur les moyens de produire l'effet selon lui

⁶¹ Jane Conroy, *op. cit.*, p. 132.

⁶² Pierre Corneille, " Discours de la tragédie ", dans *Trois discours sur le poème dramatique*, éd. B. Louvat et M. Escola, Paris, GF, 1999, p. 103.

Anne Teulade

dominant de la tragédie, la pitié. Or le plus sûr moyen de la faire naître chez le spectateur est, pour lui comme pour Aristote, de faire naître des conflits entre personnages liés par l'affection ou la naissance. Après avoir cité le texte du Stagirite sur ce point, il conclut :

C'est donc un grand avantage pour exciter la commisération que la proximité du sang et les liaisons d'amour ou d'amitié entre le persécutant et le persécuté, le poursuivant et le poursuivi, celui qui fait souffrir et celui qui souffre [...].⁶³

Corneille réfléchit par ailleurs à la manière de préserver l'effet pathétique lorsque celui-ci risque d'être supplanté par un sentiment plus violent, dans des situations où la cruauté et l'horreur pourraient prédominer. Il évoque en particulier le cas où "un homme très vertueux est persécuté par un très méchant"⁶⁴ : la pitié n'est pas étouffée par l'aversion que l'on éprouve pour le méchant à condition que l'on ait l'espoir d'un dénouement heureux, comme dans *Héraclius* et *Rodogune*. Mais lorsque le spectateur connaît l'issue funeste de l'intrigue, il n'est qu'une autre possibilité pour que la pitié soit préservée : le persécuteur doit être affecté de quelque faiblesse ou de quelque excuse, de sorte qu'il n'attire pas "trop d'indignation", et que notre "aversion ne l'emporte pas sur la pitié que l'on a"⁶⁵ du persécuté – c'est le cas dans *Polyeucte*, *Nicomède*, et *Théodore*. Ces propos donnent à réfléchir : si l'on ne peut bien sûr prétendre qu'ils ont guidé Regnault (ils datent de 1660), ils montrent néanmoins comment la tragédie cornélienne des années 1640 a été dominée par la recherche de l'effet pathétique, et comment l'on pouvait préserver ce dernier dans les cas extrêmes de persécution de personnages innocents, martyrs chrétiens ou victimes profanes (comme Nicomède).

Or les infléchissements apportés à sa matière par Regnault correspondent aux procédés dramaturgiques proposés par Corneille. En effet, rendre Elisabeth amoureuse de Nolfoc, c'est la mettre dans la situation d'une amante persécutant son amant. Même si, bien sûr, dans son cas, le sentiment amoureux est vite supplanté par la fureur, au moment de l'arrêt, Elisabeth est tentée d'épargner celui qu'elle a aimé (v. 579-88 et 609-610), ce dont elle est dissuadée par Mouray et Kent. De même, faire de Mouray le principal instigateur de la perte de Marie, c'est renforcer les liens qui unissent persécuteur et persécuté : Elisabeth est certes la cousine de Marie, et cette parenté est fréquemment invoquée par ceux qui veulent inciter la souveraine anglaise à la clémence (v. 379), mais le lien entre Marie et Mouray est plus serré encore, et l'on se trouve donc bien dans un cas de figure où le conflit éclate dans un cadre familial, comme dans *Rodogune* par exemple. Le sujet se prêtait d'emblée à cette exploitation pathétique des liens entre la famille royale écossaise et l'anglaise, mais le fait d'inscrire Mouray au cœur de celle-ci radicalise ses potentialités en termes de création d'émotions. D'ailleurs, lorsque Mouray meurt, Marie souligne le pathétique de la situation en des termes

⁶³ *Ibid.*, p. 106.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 104.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 105.

approchant ceux de Corneille : “Il est vray que le Comte estoit mon adversaire, / Et mon persecuteur ; mais il estoit mon frere. / Le recit de sa mort me donne de l’effroy, / Et j’ay pitié de luy, qui n’en eut point de moy ” (v. 1161-1164). Enfin, le dispositif du complot imaginaire permet d’éviter l’horreur que produisent les persécutions de victimes totalement innocentes : Elisabeth, tout en étant injuste et tyrannique, se voit partiellement dédouanée par la manipulation dont elle fait l’objet. Si ce procédé ne tempère pas l’aversion que le spectateur éprouve pour le persécuteur autant que dans *Polyeucte*, car Elisabeth demeure une figure noire et barbare – ce que n’est pas Félix –, il va du moins dans le sens d’une atténuation de la culpabilité du persécuteur. Elisabeth tergiverse d’ailleurs à plusieurs reprises – ce qui sert le suspens – et elle se dit parfois envahie par la pitié ou le regret, même lorsqu’elle juge nécessaire d’être ferme, pour sa propre sécurité (v. 1089, 1128). Que sa culpabilité soit ainsi délayée permet que la pitié du spectateur pour Marie demeure vivace et revienne au premier plan, au dénouement.

Si l’on peut affirmer que Regnault épouse plusieurs procédés propres à la tragédie nouvelle comme nous l’avons vu plus haut, il apparaît surtout que la somme de ces procédés s’inscrit dans une esthétique pathétique, qui constitue un effet discriminant du nouveau modèle tragique. La fin des années 1630 est en effet un moment de promotion de la pitié contre l’horreur, des larmes contre le rejet de la cruauté. Ce nouveau modèle tragique veut se nourrir de passions plus douces que les effets violents de la tragédie macabre ou des pièces d’un Hardy notamment. Nous avons vu comment Corneille fait de la pitié la pierre de touche de son modèle tragique. Celui-ci est symptomatique d’une mouvance nouvelle, que reflète par exemple *La Mesnardière*, lorsqu’il écrit :

Encore que la tragédie doive exciter la compassion et produire la terreur, comme ses effets légitimes, le poète doit tâcher pourtant que la terreur soit beaucoup moindre que les sentiments de pitié. Ce n’est pas que la terreur ne soit utile sur la scène. Mais comme elle est désagréable, et qu’elle ne doit régner que dans les sujets horribles qui exposent le châtement des parricides, des incestes, et des crimes de cette espèce, il vaut mieux que la compassion, qui est un sentiment plus doux, et qui naît des calamités des personnes imparfaites, fasse impression sur les esprits, et que même elle y domine jusques à tirer des larmes.⁶⁶

Cette promotion des larmes n’est qu’à son début et elle se retrouvera plus tard dans le siècle, par exemple sous la plume d’un Racine qui s’enorgueillit au moins à deux reprises de faire naître les pleurs. Dans sa dédicace d’*Andromaque* “A Madame”, en 1668, il écrit : “On savait enfin que vous l’aviez honorée de quelques larmes”⁶⁷. Et dans la préface de *Bérénice*, trois ans plus tard, il affirme : “je ne puis croire que le Public me sache mauvais gré de lui avoir donné une Tragédie qui

⁶⁶ *La Mesnardière*, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁷ Racine, *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, t. I, p. 195.

Anne Teulade

a été honorée de tant de larmes”⁶⁸. Regnault ne fait pas autrement lorsqu’il remercie Richelieu d’avoir entendu la pièce et de n’avoir “pas refusé ses larmes à la représentation d’un sujet si Tragique” : les larmes sont déjà le critère du tragique, et elles constituent l’effet qui atteste de la valeur de l’œuvre. D’ailleurs, les larmes envahissent la fiction elle-même, tout au long de l’intrigue. Marie revendique à l’énoncé de sa vie passée “la liberté des pleurs” (v. 4), et ce motif revient de loin en loin (v. 924, 956, 1156, 1178, 1286), avant de dominer un dénouement tout entier baigné de larmes, qu’il s’agisse de celles des sujets (v. 1374, 1415, 1512, 1585, 1622), de celles, figurées, de l’aurore (v. 1503-4), d’Elisabeth (v. 1472, 1593) ou enfin de Marie dont le peuple a vu “[...] couler de ces beaux yeux humides / Parmi des flots d’argent mille perles liquides” (v.1493-4). Ces flots de larmes vont fréquemment de pair avec une appréciation de la situation de la part des spectateurs de l’infortune de Marie ou du duc, alternativement qualifiée de tragique (v. 1322, 1466, 1518), de pitoyable (v. 1341) ou de déplorable (v. 837, 854, 1354, 1473, 1631).

Aucun doute, au regard de ces indices extrêmement appuyés, que le projet esthétique de Regnault est de bâtir une authentique tragédie, au sens où l’entendent ses contemporains. Il cherche à épouser une conception du tragique reposant sur le pathétique, et les infléchissements qu’il fait subir à son sujet servent cette visée. Cependant, ce constat ne permet pas d’épuiser tous les aspects de la pièce. La singularité du sujet choisi suppose en effet un certain nombre d’éléments moins plastiques que ceux que nous venons d’examiner et dont certains résistent à l’adaptation stricte à la conception de la tragédie qui se dessine dans cette période. Le modèle tragique dont nous venons d’examiner les fondements se voit traversé par d’autres orientations qui viennent le compliquer.

Le spectacle de la perfection : l’efficacité dramatique du héros parfait

Nous avons déjà rapproché les enjeux idéologiques de *Marie Stuard* de la vogue de pièces hagiographiques qui éclôt sur la scène parisienne à partir de 1639. Reste à déterminer si la convergence de sujets correspond à des similitudes esthétiques. Il apparaît très vite que Marie présente les vertus traditionnelles des saintes de tragédies hagiographiques⁶⁹. En effet, outre son innocence (mentionnée v. 146, 461, 704, 766, 1218, 1396, 1432, 1576), elle manifeste une persévérance dans l’acceptation de l’injustice qui la rapproche nettement des saints qui ne fléchissent pas devant la mort annoncée. La vertu la plus souvent invoquée à son sujet est la constance (v. 107, 1182, 1257, 1534) devant l’injustice permanente d’Elisabeth et le trépas auquel elle se trouve finalement exposée. Nulle plainte de

⁶⁸ *Ibid.*, p. 451.

⁶⁹ Sur ce point, voir Teulade, *op. cit.*, p. 177-227.

sa part, car, comme les saints martyrs, seule l'union des âmes l'intéresse (v. 985-92), et elle espère retrouver dans l'autre monde son "divin époux" (v. 963), voire ses "chers Époux" (v. 1263), Dieu et Norfolk étant là associés. Les prières adressées à Dieu sont fréquentes, la mention des valeurs chrétiennes également, de sorte que Marie agit moins en personnage politique qu'en victime d'une persécution injuste, voire, à partir de la mort de Norfolk, en martyre exclusivement animée par la foi.

Cependant, c'est à travers la mention des prodiges que la pièce se rapproche le plus des tragédies strictement hagiographiques⁷⁰. Les miracles jalonnent en effet la pièce. Norfolk relate comment il a eu la révélation divine de son innocence lorsqu'il a été amené à la juger – lors de son arrivée en Angleterre, c'est-à-dire avant le début de l'intrigue (v. 487-494). Le duc lui-même effectue une prédiction qui se réalisera immédiatement, lorsqu'il annonce à Mouray le châtement divin qui s'abattra sur lui : "Ecoutez cependant quel sera vostre sort ! / Ma perte vous perdra, vous mourrez par ma mort ; [...] Et le glaive du Ciel, juste effroy des meschans, / Fera passer vos jours par les mesmes tranchans" (v. 827-832). Enfin, après la décapitation, la tête de Marie rebondit et prononce d'ultimes paroles clamant son innocence (v. 1572-6), de sorte que toute l'assemblée "parest de ce prodige avoir l'ame troublée" (v. 1578). Ces deux miracles sont les plus topiques. On peut noter par exemple que l'abbé d'Aubignac semble s'être inspiré de la scène de prédiction de Norfolk à son juge dans sa *Pucelle d'Orléans* (créée dans la saison 1640-1641 à l'Hôtel de Bourgogne). Dans le troisième acte de celle-ci, Jeanne prédit ainsi à chacun de ses juges le sort qui l'attend s'il la fait mourir : "prestez l'oreille aux supplices que le Ciel vous ordonne [...]"⁷¹, autant de morts violentes qui se réalisent dans le dernier acte. De même, le prodige du dénouement est une convention de la tragédie hagiographique. Il prend des formes plus ou moins spectaculaires : une apparition angélique, une élévation en gloire, ou une simple conversion du persécuteur – on se souvient de celle de Félix dans *Polyeucte*. On note donc que si Regnault réduit les effets baroques entre les éditions de 1639 et celle de 1641, il conserve des effets mobilisant le merveilleux chrétien et s'inscrivant clairement en faux contre le nouveau modèle tragique axé sur le vraisemblable, tel que l'entend Sarrasin en 1639 : "L'on commet des fautes lorsqu'on ensanglante la scène, que l'on y représente des événements prodigieux, des métamorphoses incroyables et que l'on montre au peuple des impossibilités"⁷². Notons d'ailleurs que si la scène n'est jamais ensanglantée au sens strict, les récits et les répliques des personnages abondent en allusions au sang versé. Le pathétique ne vient donc pas totalement supplanter l'horreur qui est consubstantielle au sujet sanglant, et le surnaturel n'est pas résorbé dans l'édition de 1641, de sorte que la pièce conserve des traits baroques tout à fait remarquables.

⁷⁰ Même les plus régulières témoignent d'une intervention, fût-elle minimale, du merveilleux chrétien (voir *Ibid.*, p. 357-419).

⁷¹ D'Aubignac, Hédelin, *La Pucelle d'Orléans*, Paris, Targa, 1642, p. 90.

⁷² Jean-François Sarrasin, *Discours de la Tragédie ou Remarques sur l'Amour Tyrannique de Mr de Scudéry* [1639], dans *Œuvres*, Paris, Courbé, 1658, p. 335.

Anne Teulade

En outre, l'accent mis sur la constance de l'héroïne et sur le merveilleux chrétien s'inscrivent dans l'esthétique de l'admiration caractéristique de la tragédie hagiographique et, plus largement, des pièces à héros parfait, comme *Nicomède*, ou de nombreuses pièces espagnoles contemporaines. Il apparaît à plusieurs reprises dans la pièce de Regnault que l'admiration ou la surprise sont les effets recherchés ou produits par le spectacle qu'offre Marie Stuart. Celle-ci commence par exemple le récit de sa vie en prévoyant que ses aventures seront "L'estonnement du siècle & des races futures" (v. 6), tant elle subit de malheurs auxquels elle survit. Plus loin Marie est décrite par Norfolk à travers un vocabulaire de la merveille : elle est un "miracle d'amour" (v. 907), un "prodige [...] de générosité" (v. 908), une "merveille sans seconde" (v. 905). Ce registre peut ne pas étonner de la part d'un amant, mais plus loin, c'est Melvin qui qualifie Marie d'"admirable" (v. 1182). Ensuite, Marie elle-même dit vouloir étonner par sa constance (v. 1258) et Melvin atteste que les spectateurs rassemblés pour son martyre "admirent sa constance" (v. 1534). Ils sont mêmes "enchantez" par sa beauté devant le bourreau (v. 1556).

Le spectacle de la perfection martyrisée fait donc naître une séduction, un enchantement, un étonnement ou une admiration, sentiments relativement originaux pour le genre tragique. En effet, il s'agit d'un effet tragique qu'Aristote n'avait pas envisagé et qui a été exploité et théorisé très ponctuellement dans la sphère française par un Corneille soucieux de défendre ses pièces à héros parfait⁷³. Le dramaturge voit dans ce modèle "une espèce nouvelle de Tragédie plus belle que les trois qu'il [Aristote] recommande, et qu'il leur eût sans doute préférée, s'il l'eût connue"⁷⁴. Il affirme d'ailleurs dans l'Examen de *Nicomède* : "Dans l'admiration qu'on a pour sa vertu, je trouve une manière de purger les passions, dont n'a point parlé Aristote, et qui est peut-être plus sûre que celle qu'il prescrit à la tragédie par le moyen de la pitié et de la crainte"⁷⁵. Le recours à l'admiration indique dès lors l'inscription dans un modèle non aristotélicien, alternatif au modèle classique dont les conventions s'établissent dans cette période et, il faut le préciser, fortement imprégné par les poétiques baroques. Ainsi, en 1596, dans la *Philosophía antigua poética*, ouvrage néo-aristotélicien d'Alonso López Pinciano influencé par la production contemporaine des *comedias*, l'un des personnages défend une poétique de la merveille qui repose sur le prodige :

Esta doctrina enseña Galeno, que en el tercero Del uso de las partes dize assí: " la poética musa, entre otros ornamentos y arreos que tiene, el principal es el milagro y maravilla ; por lo qual parece que el poema que no es prodigioso es de ninguno ser".⁷⁶

⁷³ Corneille, *op. cit.*, p. 100-109.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 109.

⁷⁵ Corneille, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1984, t. 2, p. 641.

⁷⁶ Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, t. 2, éd. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1983, p. 56. " C'est la thèse enseignée par Galien qui, dans le troisième volet de l'Usage des parties, affirme ainsi : "la muse poétique possède, entre autres parures, un ornement essentiel : le miracle et la merveille ; et par là il apparaît que le poème qui n'est pas prodigieux n'est rien" "

L'admiration proviendrait alors de la survenue d'un événement surprenant :

hablo desta admiración [...] causada de algún acaecimiento nuevo y raro ; porque esta novedad haze mucho para el deleyte, que, aunque como avéys dicho, y muy bien, solo la imitación le trahía, mas quando es de cosa no oyda, ni vista, admira mucho más y deleyta. Assí soy de parecer que el poeta sea en la invención nuevo y raro ; en la historia, admirable ; y en la fábula, prodigioso y espantoso [...].⁷⁷

Or cette poétique de l'admiration est fréquemment mise en pratique par les dramaturges du Siècle d'Or, qui se plaisent à la dramatisation de la geste des héros épiques nationaux – autres héros parfaits. L'admiration constitue par ailleurs un ressort esthétique puissant de la dramaturgie caldéronienne⁷⁸. En somme, malgré sa propension à intégrer les codes de la tragédie contemporaine, Regnault s'inscrit dans l'une de ses voies les plus singulières, héritée de la poétique baroque et théorisée par un Corneille qui invente des modèles novateurs tout en réfléchissant à la possibilité de les articuler avec les exigences aristotéliennes.

Cette option esthétique est une forme de réponse à un problème maintes fois souligné par les détracteurs de la mise en scène du personnage parfait, c'est-à-dire non aristotélien : ce dernier est souvent statique, peu susceptible de s'intégrer à des actions dramatiques et son peu de plasticité restreint en définitive les possibilités de son insertion dans une trame tragique. L'admiration révèle également la modalité très particulière selon laquelle le protagoniste parfait entretient des liens avec le reste des personnages : elle suppose la distance plutôt que le lien, et elle révèle la position paradoxale dans laquelle se trouve le héros parfait. Objet de tous les regards, il demeure cependant séparé du reste de la communauté, car sa perfection lui confère une destinée radicalement originale. Mais par là, et de manière tout à fait étonnante, le héros devient un spectacle donné à l'intention des spectateurs internes. Loin d'être a-théâtral comme on l'a longtemps pensé, le personnage parfait est en prise directe avec la notion de théâtralité : son parcours ne se conçoit que comme un spectacle dont les témoins internes à la fiction soulignent sans cesse la force émotive et l'efficacité.

Par conséquent, l'on ne s'étonnera pas de voir les termes de "spectacle" ou de "théâtre" fréquemment convoqués afin de désigner le martyr du duc ou de

⁷⁷ *Ibid.*, p. 57-58. " Je parle de cette admiration causée par la survenue de quelque événement nouveau et étrange ; car cette nouveauté produit beaucoup de plaisir, et bien que, comme vous l'avez dit, et très bien dit, l'imitation seule apporte le plaisir, lorsqu'elle s'applique à une chose inouïe et jamais vue, elle étonne beaucoup plus et elle délecte son destinataire. Ainsi, je suis d'avis que le poète aille chercher des objets nouveaux et rares ; qu'il construise une histoire admirable ; et que sa fable soit prodigieuse et stupéfiante ".

⁷⁸ Antonio Regalado, " Sobre la puesta en escena, verosimilitud y admiratio ", dans *Estudios sobre Calderón*, éd. J. Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, 2000, p. 97-113 et Javier Aparicio Maydeu, *Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en El José de las mujeres*, Amsterdam, Rodopi, 1999.

Anne Teulade

Marie. Melvin dit à propos de la mort de Norfolk “ Allons à ce spectacle ” (v. 923), et l'échafaud de ce dernier est appelé “ triste Théâtre ” (v. 1013) ; plus loin, l'ambassadeur de France s'indigne que Marie ait “ servy de spectacle ” (v. 1392), Elisabeth demande à Melvin “ Fay nous de ce spectacle un tableau memorable ” (v. 1474) et Melvin répond que le peuple est allé regarder “ ce tragique spectacle ” (v. 1518) avant que Marie elle-même affirme à cette auditoire que la mort d'une reine est “ un spectacle bien nouveau ” (v. 1539). Norfolk et Marie deviennent des objets théâtraux au moment de leur mort, mais dans le cas de Marie, on suit tout le processus de mise en spectacle qui semble régi par la victime elle-même. En effet, à partir du moment où elle sait qu'elle est condamnée, elle se comporte en actrice consciente des effets que sa vue pourra générer : “ Il faut que ma constance / Estonne les esprits de toute l'assistance, / Qu'aux frons des Spectateurs j'imprime un pasle effroy ” (v. 1257-9). Et dans le récit que Melvin fait de ses derniers moments, on l'entend s'approprier le terme de “ spectacle ” (v. 1539). L'isolement de l'héroïne s'effectue donc de manière très progressive dans la pièce. La première étape est bien sûr la mort de Norfolk, qui la laisse sans autre entourage que ses confidents Kenede et Melvin. Par la suite, on compte deux scènes d'isolement total qui donnent à voir l'état de séparation dans lequel Marie est déjà située (III, 5 ; IV, 6), ainsi que plusieurs scènes où prédomine la parole de l'héroïne (III, 6 ; IV, 2 ; IV, 3 ; IV, 4), avant le récit final de Melvin qui donne à voir le “ tableau ” (v. 1477) de son superbe isolement face à la mort, dans lequel elle devient le point de mire de tous les regards (v. 1424-1526 et 1531-1580).

La théâtralisation devient le mode selon lequel le personnage peut exister dans tout son éclat tragique, qui tient à la fois du sublime admirable et de l'injustice pathétique. La mise en abyme de la théâtralité, qui s'intensifie à mesure que l'intrigue progresse, est donc un autre trait définitoire de cette pièce. Elle met en place une structure à double niveau de lecture, dans laquelle l'héroïne est au centre d'un spectacle interne et externe à la fiction et où les effets produits par l'intrigue sont insérés dans les répliques des spectateurs internes. La fiction programme donc ses effets en les intégrant dans son propre espace de représentation, ce qui explique pourquoi nous avons si fréquemment pu relever des commentaires sur le type d'émotions susceptibles d'être suscitées par la destinée de l'héroïne. Dans cette pièce qui s'écarte d'une *catharsis* traditionnelle où se mêlerait crainte et pitié, au seul profit de la pitié à laquelle vient se joindre une émotion nouvelle – l'admiration – et une émotion ancienne – l'horreur –, le discours métathéâtral enferme une théorisation encore absente de ce qui constitue une réinterprétation novatrice des formes baroques accommodées au nouveau modèle tragique.

Le drame historique en perspective

Toutefois, si la pièce s'inscrit à la croisée de la tragédie pathétique et de l'esthétique de l'admiration, à la différence des tragédies françaises qui ressortissent à l'une et l'autre catégorie, elle relate des événements récents dont la singularité n'est pas diluée dans l'éloignement mais se trouve au contraire spécifiée par des notations géographiques et historiques de plus en plus précises au fil des rééditions. Cette singularité rapproche notre pièces des drames historiques anglais ou espagnols, qui pratiquent sans aucune difficulté la dramatisation de l'histoire récente, le plus souvent nationale – mais pas seulement : Marlowe et Zamora choisissent l'histoire de France dans *The Massacre at Paris* et *La Ponce de Leons*. Reste à mesurer la portée de cette similitude et à nous demander si le fait de choisir un tel sujet a impliqué pour Regnault des choix esthétiques particuliers. Sur ce point nous nuancerons les propos de Jane Conroy qui met l'accent tout au long de son ouvrage sur la manière dont les sujets anglais sont strictement accommodés à l'esthétique française, la proximité géographique de l'Angleterre étant compensée par une vision de ce pays comme étant une "terre tragique", éloignée par son étrangeté donc susceptible de fournir des sujets tragiques déréalisés à l'instar de la Rome antique. D'ailleurs, dans la préface à l'ouvrage, Jacques Truchet gomme la singularité des tragédies françaises mettant en scène des sujets anglais, en affirmant que si "un souci de la couleur locale n'était pas absent de ce théâtre", les personnages de ces pièces "tendaient à se fondre dans les modèles canoniques, et à ressembler beaucoup à leurs homologues des pièces à sujets antiques composées par les mêmes auteurs"⁷⁹. Ce propos devrait être nuancé pour Regnault, dont on connaît une seule autre pièce, portant encore sur l'histoire récente, *Blanche de Bourbon, reine d'Espagne*⁸⁰. Et plus largement, il faut s'interroger sur la représentation de l'Histoire que livre la pièce, qui ne se limite peut-être pas à des effets de couleur locale⁸¹.

Nous avons déjà montré comment Regnault concentre dans sa pièce des événements qui sont historiquement séparés par seize années. Sans qu'aucune donnée temporelle précise ne soit donnée, les épisodes sont censés s'enchaîner à la suite les uns des autres, en quelques heures, en quelques jours ou en quelques semaines. Le problème ici n'est pas le respect ou le non respect de l'unité de temps, puisque la temporalité des actions représentées n'est pas spécifiée. Mais il est intéressant que cet enchaînement s'élabore sur le mode de la répétition et de la consécution : la mort injuste de Norfolk entraîne celle de Mouray, et de même, la mort injuste de Marie suscite la folie d'Elisabeth⁸² et son désaveu par ses sujets

⁷⁹ Jane Conroy, *op. cit.*, p. 13.

⁸⁰ Regnault, *Blanche de Bourbon, reine d'Espagne, tragi-comédie*, Paris, T. Quinet, 1642.

⁸¹ Jane Conroy, *op. cit.*, p. 131.

⁸² Ici, il faut bien distinguer la pièce de la réalité historique : cette chute annoncée de l'Angleterre, le chaos et les guerres menées par la France et l'Écosse ne sont pas arrivés, contrairement à ce que

Anne Teulade

comme par les puissances étrangères. L'action prend la forme d'un engrenage, dans un mouvement continu de chute du royaume anglais au fur et à mesure que les justes sont éliminés. La mort d'une reine ne peut se solder que par la désagrégation d'un royaume : le coup porté au plus haut degré d'un État ne peut que signifier le mouvement vers un chaos total. Nous avons déjà indiqué que l'unité d'action n'est pas respectée dans cette pièce, mais que la continuité de l'action s'y trouve, elle, préservée : sur un mode rhapsodique, répétitif et continu, le mouvement vers le chaos se confirme et se prolonge. La structure répétitive de la pièce esquisse donc en elle-même un mouvement de l'Histoire – une chute –, et un sens pour cette Histoire – la contamination du désordre dans les plus hautes sphères. D'ailleurs, il arrive que les personnages perçoivent dans les événements présents les germes d'une contagion plus générale du chaos. Ainsi en va-t-il pour Nolfoc, qui dresse l'image d'une Angleterre en proie à la désagrégation sanglante, si sa reine se livre à un exercice injuste du pouvoir (v. 549 sq). On retrouve la même tonalité dans la dernière scène de la pièce, où l'ambassadeur de France prédit à Elisabeth : “Mais sçachez que ce sang rejaillira sur vous. / Les François se joindront aux bandes Escossoises [...] ” (v. 1400-1401). La pièce ne se contente pas d'enchaîner un nombre circonscrit d'actions : à travers ces dernières, elle ouvre sur une durée longue qui déborde le cadre strict de la temporalité représentée.

De fait, l'arrière-plan historique des actions représentées est sans cesse mobilisé par le discours des personnages. Ceci est perceptible dès la première scène, lorsque Marie effectue le récit de ses malheurs passés, dont la pièce elle-même ne semble constituer que le prolongement. Elle rappelle son exil dû à “l'horrible feu des flambeaux de la guerre” (v. 13), son retour en sa terre “toute sanglante encor d'une intestine guerre” (v. 42), “les Querelles Civiles” (v. 57) qui la menèrent dans le château où elle est emprisonnée au début de la pièce : tout son destin est évoqué à la lumière du chaos qui traverse le pays et qui se double dans son discours d'une guerre cosmique, touchant tous les éléments de l'univers (v. 100-109). Du point de vue d'Elisabeth de même, le conflit présent s'inscrit dans une temporalité longue : “La Maison de Henry, la race d'Edoüard / S'opposent des longs temps à celle de Stuard, / C'est l'ancienne erreur d'une immortelle hayne, / Qui nous tourne en nature avec si peu de peyne/ [...] / Tellement que delà proviennent en partie / Cette dissention & cette antipatie ” (v. 367-374). Le conflit présent reflète une lutte civile qui jalonne l'histoire du pays et se répète de génération en génération, comme le souligne également Marie lorsqu'elle affirme “ Cette cruelle fille est digne de son père, / Et des maux qu'il a faits d'où provient ma misère, / Elle suit ses chemins comme il les a tracez ” (v. 1225-1227). Cette représentation d'une histoire qui se répète se retrouve à la fin du quatrième acte, dans le long monologue de Marie à son fils, dans lequel elle souligne que ce dernier se retrouve dans la même situation qu'elle recevant des conseils de sa mère : “Helas ! mon cher enfant, je crains bien que ta vie / Ne soit d'un mauvais

disent les personnages. Le projet de Regnault passe donc outre la réalité des faits, afin de mettre en scène la chute, au moins spirituelle et donc symbolique, de la reine d'Angleterre.

sort sans cesse poursuivie, / C'est la mesme parole & le mesme discours / Que me tenoit ma mère, ornement de mes jours ” (v. 1281-1284).

L'épisode représenté s'inscrit donc à tous égards dans un immuable processus de répétition, qui le précède, l'englobe et le prolonge. Le conflit entre les deux cousines n'est ainsi qu'un moment dans une guerre fratricide le dépassant, dont l'ombre pèse sur la pièce, et par rapport à laquelle il fait sens. Cette articulation entre temporalité courte et temporalité longue est de l'ordre du reflet, du symptôme. La structure répétitive de la pièce (évoquée plus haut) constitue une mise en abyme du mouvement de l'Histoire qui procède précisément de la reproduction du Même. Notons par ailleurs qu'entre ces deux morts est insérée celle de Mouray, qui est du côté d'Elisabeth : l'enchaînement des trois morts peut être lu comme une reproduction en miniature de l'affrontement de deux camps, avec des pertes de chaque côté. La pièce apparaît comme la mise en abyme symptomatique d'un mouvement de l'Histoire où prédominent le chaos et la mort, à cause d'un exercice injuste du pouvoir. Dans les replis d'un conflit simple se donne à voir, de manière concentrée et virtuelle, une temporalité longue, invoquée en permanence, mais qui ne sera pas déployée pour elle-même.

Tous ces procédés de ramification entre la temporalité courte représentée et la temporalité longue évoquée supposent bien que le sujet d'Histoire récente a fait l'objet d'un traitement singulier par Regnault : le modèle tragique axé autour d'un conflit singulier est déformé par une représentation du mouvement de l'Histoire qui déborde le cadre strict du conflit. On ne peut parler vraiment de drame historique à propos de cette pièce dans la mesure où la matrice de l'action est bien plus circonscrite que dans les pièces qui mettent en scène de véritables fresques historiques. Il est cependant certain que Regnault se livre à une hybridation générique originale, en tentant l'articulation entre une structure tragique conventionnelle et une vision historique ample qui regarde sans cesse vers l'avenir.

En effet, la miniaturisation de l'épisode symptomatique et exemplaire crée du lien entre le temps de l'histoire et le temps de la représentation. L'idée d'image qui fait sens pour l'Histoire est invoquée à plusieurs reprises par les personnages. Norfolk confronté à la tyrannie d'Elisabeth s'exclame en aparté : “ Enorme sacrilège ? épouvantable crime ? / Que tu feras parler les Theatres de nous ! ” (v. 410-411) et il dit ensuite à la reine : “ Les Rois qu'un monde entier de subjects idolatre, / Sont regardés du thrône ainsi que d'un Theatre ” (v. 421-422). Enfin, Elisabeth qui a pris conscience de son erreur après la mort de Marie demande au messager Melvin : “ Et toy qui fus present à sa fin déplorable, / Fay nous de ce spectacle un tableau memorable ” (v. 1473-1474). L'épisode historique est donné comme un tableau pour les générations futures, ici un tableau de la vertu et de l'innocence confrontées à la tyrannie, qui doit acquérir une valeur exemplaire. L'événement représenté est encore serti dans une perspective historique, à titre de tableau concentrant et superposant les enjeux d'une période troublée.

L'on comprend donc à quel point la structure resserrée du conflit tragique est dépassée par une perspective historique ample : tous les enjeux du texte ne peuvent se comprendre seulement à l'aune de cette action délimitée. Et c'est sans

Anne Teulade

doute là que l'on peut saisir de manière plus fine comment se pose la question idéologique dans le texte. Quel est le sens de cette mise en scène d'une reine à la fois tyrannique et manipulée, partagée entre barbarie et remords, sans pour autant être traversée par l'écartèlement traditionnel entre passion et devoir qui devient après *Le Cid* de Corneille une des modalités privilégiées de la mise en scène de l'action soutenue par les passions ? En effet, dans le dilemme tragique, tel que le met au jour G. Forestier en montrant comment il en vient à structurer progressivement la tragédie nouvelle, l'hésitation immobilise le personnage et acquiert une place déterminante dans l'intrigue : elle fonde le conflit qui est au centre de l'action⁸³. Rien de tout cela dans la pièce de Regnault, où les hésitations et les remords d'Elisabeth sont annihilés par l'obstination de Mouray et de Kent ou dépassés par le cours de l'intrigue : au dénouement, Elisabeth souhaite sauver Marie mais il est trop tard. On ne peut pas non plus se satisfaire de ranger Elisabeth dans la catégorie des tyrans furieux, chez lesquels " la passion n'est confrontée à la raison que dans le but de confirmer la défaite systématique de celle-ci "⁸⁴. Et en effet, on ne peut par exemple instaurer de véritable parallèle entre cette reine et Hérode, le tyran jaloux et sanguinaire de Tristan l'Hermite. Dans la *Marianne*, Hérode est animé par sa seule passion, un amour qui se retourne en jalousie. Chez Regnault, le *pathos* n'est pas le seul moteur d'Elisabeth, nous l'avons vu : il y a également en elle des relents d'*ethos* barbare, mais aussi une innocence véritable lorsqu'elle est manipulée par plus mauvais qu'elle et une capacité à raisonner et à renoncer au châtement de ses ennemis. Le personnage est troublé, instable, en proie à des motivations qu'il n'est pas toujours aisé de démêler, nous l'avons dit. Les postulations sont multiples et contradictoires, sans pour autant que l'on assiste à la mise en place d'un vrai dilemme chez Elisabeth. Pour toutes ces raisons, il est bien difficile de réfléchir sur la nature véritable du conflit tragique dans *Marie Stuard* : est-ce véritablement d'Elisabeth que Marie est la victime innocente ? La pièce constitue-t-elle une simple dénonciation de la tyrannie ? Quel regard est finalement porté par le dramaturge français sur la monarchie anglaise, lorsqu'il met en scène l'histoire encore brûlante de ce pays voisin ? Et pourquoi construit-il son dénouement autour de l'idée que le règne d'Elisabeth sera un échec total, laissant entendre même que cette reine sombre dans la folie ?

Si le flou règne dans cette pièce, c'est peut-être précisément parce que la faute n'est pas localisable dans la situation présente. Le pouvoir est entaché d'une culpabilité qui ne se laisse pas circonscrire dans l'action d'Elisabeth, et d'ailleurs, cette culpabilité est susceptible de contaminer ceux qui entourent le monarque. Avant même de savoir ce que prépare Elisabeth, Marie explique toute sa méfiance à Nolfoc en précisant que l'on ne peut rien attendre de bon de la part de " cette fille d'un crime " (v. 113), expression polysémique s'il en est. Elisabeth, en tant que reine, est coupable parce qu'elle usurpe le pouvoir. Son statut est donc bien le fruit

⁸³ Forestier, *op. cit.*, p. 261-275.

⁸⁴ Forestier, *ibid.*, p. 264, à propos du Cassie de *Crisante* de Rotrou (créée en 1635, et donc encore tributaire du modèle tragique ancien).

d'un crime ; Marie le dit d'ailleurs à deux reprises dans la même scène (v. 114, 170). Le pouvoir n'étant pas acquis de manière légitime, il ne peut être exercé justement. La faute d'Elisabeth est donc autant dans son passé que dans l'action présente, et c'est là que la perspective historique ample, à maintes reprises insérée dans le discours des personnages, acquiert toute son importance : rien ne peut se penser ou se comprendre sans ce retour à l'origine. Mais Elisabeth est fille d'un crime à un autre titre, car elle est la fille du sanguinaire roi Henry VIII. La faute est donc également antérieure à Elisabeth ; elle empoisonne le trône du royaume de génération en génération. En esquissant une fresque historique en anamorphose du conflit tragique central, le dramaturge déplace la nature du tragique représenté : le tragique ne réside pas seulement dans le pathétique cher aux Français, il procède également de cette vision de l'Histoire marquée par la transmission de la faute, qui génère une globalisation du désordre. L'on se trouve alors face à une conception tragique qui s'articule sur la valeur symbolique des personnages autant que sur leur action effective, et possède une dimension cosmologique. On dépasse le conflit entre les personnages lorsque l'Angleterre se voit menacée de sombrer dans le chaos : ainsi s'expliquent les tableaux apocalyptiques donnés par Marie, Nolfoc, le vicomte de Herrin et l'ambassadeur de France. Le désordre qui sévit au plus haut degré du royaume s'étend par analogie à la sphère céleste et à la nature (v. 99-109), et il contamine irrésistiblement le royaume dont on prédit qu'il se verra bientôt totalement ensanglanté (v. 549-556, v. 913-921, v. 1408). La mort de Mouray constitue une première étape de ce basculement dans le chaos, et la folie finale d'Elisabeth permet de clore la pièce sur un état de trouble paroxystique.

La mort de Marie est donc potentiellement riche d'implications tragiques étendues, car elle entraînera l'instabilité de l'Angleterre et de l'Europe, lorsque les pays voisins viendront venger l'Écossaise. Cette conception du tragique comme contamination symbolique du chaos dans le temps et dans l'espace est propre, nous semble-t-il, au théâtre élisabéthain : lorsque le crime (dans *Macbeth*) ou la folie (dans *King Lear*) sont à la tête d'un royaume, c'est l'ensemble de celui-ci qui se trouve en proie au chaos. Lorsque le pouvoir est fils d'un crime (dans *Hamlet*), il en va de même. On possède un exemple de faute plus symbolique que concrète dans *King Lear* où la faute originelle du roi, erreur de jugement et péché d'*hybris*, est sans commune mesure avec la violence de ses conséquences. De même que la pièce s'approprie en creux certaines modalités du drame historique, de même elle adopte une conception du tragique étrangère aux tragédies françaises. La trace de ce tragique "à l'anglaise" qui s'élabore au cœur de temporalités et d'espaces étendus est ce qui semble déterminant dans *Marie Stuard*, et paraît motiver la réorientation de l'histoire au dénouement, nécessaire dans la perspective d'une contamination du chaos. Afin de demeurer dans la logique tragique esquissée, la reine Elisabeth ne peut en effet sortir indemne de l'intrigue, alors qu'elle le fut en réalité : on ne vit se dresser contre elle aucune armée, et son règne ne fut pas particulièrement entaché par la mort de sa rivale. Regnault suggère pourtant que ce sera le cas, et qu'elle se verra condamnée par les générations futures.

Anne Teulade

En effet, si la nature de la faute tragique s'éclaire lorsque l'on porte le regard en amont de l'action, la portée idéologique de cette dernière ne peut se dégager que dans le fréquent appel au jugement par les hommes du futur. Cette invocation permanente est particulièrement troublante dans une pièce pour laquelle le temps de l'action représentée et le temps de l'écriture et de la représentation sont si proches. Car qui sont ces hommes aptes à juger Elisabeth, sinon les contemporains de Regnault ? Le projet idéologique de Regnault est-il d'ailleurs simplement la mise en accusation d'Elisabeth ? Nous suivons Jane Conroy lorsqu'elle affirme que le choix du sujet n'est pas motivé par une anglophobie supposée des Français à cette époque, les relations entre Français et Anglais étant relativement apaisées depuis 1629⁸⁵. Elle préfère y lire un effet du goût de la génération de Richelieu pour l'histoire récente : à travers elle, l'on pense pouvoir tirer des leçons politiques pour l'avenir⁸⁶, mais surtout l'on cherche à comprendre les raisons d'un désordre présent. En effet, l'Angleterre de la fin des années 1630 est politiquement très instable. Jacques I^{er} est mort en 1625, peu estimé de ses sujets, et Charles I^{er} entre très vite en conflit avec le Parlement. Ce dernier cherche à fixer ses droits en 1628 avec la *petition of rights*, avant d'être dissout, l'année suivante, par Charles I^{er}, qui règnera pendant onze années de manière assez absolutiste, avant de reconstituer un *long parliament*, en 1640, deux années avant la guerre civile, et neuf avant sa propre exécution voulue par Cromwell, chef du parlement. A la fin des années 1630, le roi exerce donc un pouvoir absolu depuis une décennie, et les germes de la contestation se font entendre. En somme, une forme de tyrannie a bel et bien gagné le royaume d'Angleterre, et le chaos n'est pas loin. Si le tableau apocalyptique dressé par les personnages de Regnault apparaît de prime abord comme une fiction sans commune mesure avec la réalité historique, il n'est en fait que la transposition de ce que l'Angleterre de l'époque de Regnault manifeste ou porte en gestation. Alors, on peut sans doute comprendre le sens idéologique que porte la pièce : insistant sans cesse sur la répétition et la contamination du désordre, elle incite à lire dans les crimes d'Elisabeth l'origine de l'instabilité politique sous Charles I^{er}. Toute la pièce nous dit qu'un monarque illégitime ou criminel entache sa fonction et le royaume au cœur duquel il diffuse un désordre appelé à s'amplifier de manière exponentielle. Les leçons pour les générations futures, que Nolfoc et l'ambassadeur de France appellent de leurs vœux, ne consisteraient-elles pas dans la compréhension, par les contemporains de Regnault, du fait que le trouble affectant le pouvoir s'inscrit dans une durée longue, et doit se ressaisir dans le temps ?

⁸⁵ Jane Conroy, *op. cit.*, p. 122.

⁸⁶ *Ibid.* : “ On sait que la génération qui dominait alors le pays, celle de Richelieu, s'intéressait profondément à l'histoire moderne (...). Les catastrophes survenues dans les pays voisins pouvaient également montrer le chemin à ne pas suivre, et conforter le concept d'ordre politico-social établi par le Cardinal ”.