

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

UNIVERSITE IBN KHALDOUN – TIARET –

FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES ETRANGERES

DEPARTEMENT DE FRANÇAIS



Sujet :

La représentation du régicide dans le théâtre anglais et français au tournant du XVI^e et du XVII^e siècle

Mémoire de Master de Littérature Générale et Comparée

Préparées par :

BOUZIDI AMINA

ARABI AMARIA

Sous la direction de :

M^{me}. M'RAIM Malika

Membres du jury

Président :

Rapporteur : M^{me} M'RAIM Malika

Examineur :

Année universitaire 2019/2020

Remerciements

En premier lieu, je tiens à remercier M^{me} M'RAIM Malika qui a accepté de diriger ce travail et surtout pour son apport méthodologique tout au long de cette recherche. Malgré ses nombreuses charges, elle a toujours été disponible et à l'écoute. Sa relecture attentive, ses conseils et ses encouragements nous ont été très bénéfiques.

Je remercie également Monsieur BELHASSENA Rachid, qui, à plusieurs reprises, nous a accordé de son temps pour nous guider et nous conseiller. Les pistes de réflexions proposées et les conseils bibliographiques m'ont énormément aidé.

A nos parents, pour nous avoir permis de faire des études, et pour nous 'avoir toujours soutenu, tant financièrement que moralement

À tous ceux – trop nombreux pour être cités – dont les réflexions et les conseils nous ont permis d'avancer.

Épigraphe :

Le théâtre a existé tout au long de la guerre civile. La guerre n'empêche guère les gens de se rassembler grâce à l'art .Il y'a un vieux « dicton » qui dit : Donne- moi un théâtre, je te donnerai une nation. Grace au théâtre, nous pouvons envoyer des messages au tour de thèmes tels que l'unité, le régicide et la civilisation etc.....

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	5
Chapitre I. Le régicide : un concept problématique.....	9
1-1 Le théâtre humaniste et le théâtre élisabéthain.....	10
1/1 le théâtre humaniste.....	10
2/1 le théâtre élisabéthain.....	12
3/1 le régicide dans le théâtre	14
2-1 le régicide dans la bible.....	16
3-1 L'analyse lexicale du concept problématique.....	17
4-1 Scène problématique.....	23
5-1 Mort pathétique ou châtement mérité du roi ?.....	26
Chapitre II. Du débat à la scène.....	30
1-2 Le récit historique dans les pièces françaises.....	31
1/1 Cléophon de Jacques de Fonteny.....	33
2/1 La tragédie sur la mort du roi Henri Le Grand.....	35
2-2 L'interprétation du régicide dans la tétralogie de Shakespeare.....	37
3-2 Le régicide d'Édouard II chez Christopher Marlowe.....	39
4-2 Une autre forme de justification du régicide	40
5-2 La légitimité des scènes.....	42
CONCLUSION.....	46
Bibliographie.....	49
Résumé.....	50

INTRODUCTION

Depuis le Moyen-âge l'Europe a connu plusieurs faits tragiques qui ont bouleversé le quotidien de la monarchie et ses sujets.

En France et en Angleterre une fissure commence à être crée entre les monarques qui représentent le Dieu sur terre appuyant par l'  glise, et le peuple qui veut plus de liberté et des bonnes conditions de vie, des voix s'élèvent contre ces monarques tyrans, et les complotistes contre le trône, ils veulent ainsi tirer profit de cette situation.

L'événement impensable qu'est la mise à mort d'un roi chrétien par son peuple frappe toute l'Europe de stupeur. Il hantera l'imaginaire de plusieurs générations, comme avait pu le fait de la mort de Marie Stuart en 1587. Alors même qu'elle contenait en germes tous les ingrédients d'un fait divers passionnant, la nouvelle de la mort d'Henri III n'a pas été accompagnée à Londres d'une très importante production imprimée. Le régicide de 1589 semble avoir été considéré par les autorités anglaises comme un événement suffisamment grave pour qu'elles ne paraissent que des textes strictement contrôlés. Il faut attendre la fin du siècle pour que l'événement soit abordé sous un jour nouveau, grâce à la distance critique fournie par la pacification du royaume de France sous Henri IV. Cependant, ces textes d'histoire, plus précis et plus nuancés sur les causes profondes qui ont mené au régicide, reprennent la plupart des éléments factuels des pamphlets datant de 1589, en ce sens, il y a bien eu fabrication de l'histoire, une poétique de la catastrophe largement influencée par le pouvoir politique anglais. Ces deux régicides donnent lieu à une littérature et une iconographie abondantes, sans compter les ouvrages de polémique, récits pamphlétaires romanc  s ou dramatis  s, innombrables   l  gies ou oraisons funèbres, Il inspirera notamment les dramaturges dont beaucoup, en Angleterre, restent anonymes, (ballades, récits de fiction, pièces de théâtre...)

   cette époque l'assassinat des rois est désigné par le mot parricide qui sert à qualifier ce crime sur le plan juridique est puni pas le pire de châtiment qui existe (l'écartèlement).

Au tournant du XVI et du XVII siècle l'assassinat du roi est un fait d'actualité, le mot « régicide » est attesté dans la langue française et anglaise à partir du XVI siècle pour désigner l'assassin du roi, ces deux royaumes qui passent par une crise politique justifiée le tyrannicide c'est-à-dire élimination du prince impie ou inique.

Les souverains sont contestés pour des raisons religieuses et politiques ainsi Henri III et Henri IV en France et Élisabeth 1re en Angleterre sont la cible d'attentats visant à les éliminer.

Marie Stuart est exécutée suite à une scandaleuse décision de justice,

   cette époque la représentation du régicide est problématique, la théâtralisée revient à mettre en scène un crime scandaleux, un crime qui perturbe la raison et trouble la fois ainsi le meurtre du roi et un sujet potentiellement efficace pour une pièce de théâtre mais si brûlant qui nécessite peut-être que les dramaturges empreignent un détour pour le placer au centre des regards.

Notre étude intitulée «la représentation du régicide dans le théâtre anglais et français au tournant du XVI et du XVII siècle» se dégage des stratégies discursives communes pour thématiser ou sublimer le régicide, ce sentiment d'effondrement ou de sidération qui accompagne la mise à mort du monarque dans les écrits pro-royalistes, mais elle s'intéresse aussi aux stratégies républicaines de la mise à distance de cette rhétorique. Sur le plan politique Mario Turchetti se penche sur la pérennité de la tyrannie, même si le terme est tombé en désuétude au profit de la dictature, légèrement plus fréquentable, et s'interroge sur la perception de l'oppresseur et de l'opprimé à travers les âges.

Le théâtre, tel que nous le définissons, met en scène un univers de représentation en continuité temporelle avec l'univers d'existence des spectateurs, sa fable n'est pas tirée d'un ensemble livresque classique (Bible, mythologie ou histoire antique), mais fondée sur les récits de témoins vivants et sur l'expérience d'une situation ou sur le souvenir d'un événement, partagés au présent par l'ensemble de la communauté spectatrice. Le mode de réception des pièces d'actualité est donc direct et non allégorique (quand bien même la référence serait parfois voilée ou cryptée), c'est-à-dire que ces pièces mettent en jeu un ici et un maintenant bien précis, et non un présent à lire, selon une logique du détour, entre les lignes d'un passé réel ou fictionnel. Pendant la seconde moitié du XVI^e siècle, le théâtre d'actualité prend notamment pour sujet les épisodes marquants des Guerres de religion, ou encore l'exécution du duc de Guise lors des états de Blois dans la *Guisiade* de Pierre. Dans cette dernière pièce, destinée à un public ligueur, le personnage du Duc de Guise est assassiné sur le théâtre, sous les yeux des spectateurs que le spectacle de son sang répandu doit persuader de continuer leur combat pour empêcher l'avènement au trône de l'hérétique Henri de Navarre. Au début du XVII^e siècle, c'est l'actualité des régicides qui est portée à la scène *Cléophon*, Tragédie conforme et semblable à celles que la France a vues durant les Guerres Civiles, écrite par Jacques de Fontenay et publiée à Paris en 1600, traite ainsi de l'assassinat du roi Henri III perpétrée par Jacques Clément, un moine jacobin, alors qu'il se trouvait à Saint-Cloud, sous les murs de Paris une fois de plus assiégée, Henri III avait accepté de recevoir un moine qui prétendait avoir des informations importantes à lui communiquer; la Tragédie sur la mort du Roy Henry Le Grand de Claude Billard, écrite en 1610 et éditée à Paris en 1612, s'organise quant à elle autour du meurtre d'Henri IV par Ravaillac. Ces deux pièces ont pour sujet des événements réels similaires, les deux régicides qui ont traumatisé la France à seulement vingt-et-un ans de distance –, mais elles ne traitent pas ces faits de la même manière d'un point de vue scénique. Dans *Cléophon*, Jacques de Fontenay représente la scène du régicide sur le théâtre et fait couler le sang du personnage du roi sous les yeux des spectateurs. Dans la Tragédie sur la mort du Roy Henry Le Grand, Claude Billard place le régicide hors scène, les personnages et le spectateur apprennent l'assassinat par des rumeurs provenant des coulisses et le cadavre du souverain n'est jamais exposé sur le théâtre.

Dans le théâtre élisabéthain Marlowe suit assez fidèlement les chroniques En dramatisant le règne convulsif d'Édouard de Carnarvon, roi d'Angleterre de 1307 à 1327,

Édouard II est le souverain du chaos. Son règne est celui du désordre, de l'excès, de la prodigalité. Il élève des "culs-terreux " aux plus hautes dignités, bafoue, bouleverse et transgresse toutes les hiérarchies " naturelles " sur lesquelles se fonde son pouvoir, ses privilèges et ses droits. L'originalité de Marlowe est de traiter le thème politique et vie privé de roi créant un parfait jeu de miroirs entre amours contre nature et troubles contre nature dans le corps social. C'est cette première grande tragédie historique anglaise, une tragédie archétypale, ouvrant l'histoire à la dimension du mythe, une tragédie de la transgression sans rémission, transcendance ni espoir.

Dans la première partie des *Henriade* de Shakespeare, *Richard II* (1595) est un conte d'hiver aux accents plus tristes que violents, sans batailles, inspirée par le règne de Richard II d'Angleterre. Le roi est une figure mystérieuse et tragique, autant victime de lui-même que de Bolingbroke, son cousin usurpateur. Richard II, petit-fils d'Édouard III, celui-là même qui déclencha la guerre de cent ans, doit arbitrer un différend entre deux ducs : Thomas Mowbray, duc de Norfolk et son propre cousin, Henry Bolingbroke, duc de Lancastre. Ce dernier accuse en effet Mowbray de haute

trahison et de l'assassinat du duc de Gloucester, son oncle et oncle de Richard II. Mais les deux ducs ignorent que c'est Richard, qui est à l'origine du complot. Le roi tente en vain de les dissuader de se battre ; le duel aura bien lieu. Mais Richard l'interrompt et condamne les deux protagonistes à l'exil. Richard pille l'héritage de Bolingbroke, à la mort du père de ce dernier, Jean de Gand. Il pousse ainsi son propre cousin à se soulever contre lui et à précipiter sa chute.

Antoine de Montchrestien fut inspiré par l'histoire de Marie Stuart, reine des Écossais qui était une souveraine du royaume d'Écosse et reine de France et fut emprisonnée en Angleterre par sa cousine, la reine Élisabeth 1^{ère} d'Angleterre. Après avoir été condamnée pour trahison et exécutée en 1587.

La représentation de ce meurtre soulève aussi des questions morales. Le spectacle invite le public à

prendre plaisir à regarder le meurtre du souverain. A cette fin, les dramaturges doivent rendre la mort du roi supportable. Le meurtre du tyran est admis, mais ce spectacle pourrait davantage soulager qu'émouvoir.

Alors comment en effet, représenter un crime aussi énorme dans un contexte de crise politique ?

Comment justifier le spectacle de meurtre d'une actualité aussi brûlante ?

Comment légitimer le régicide des rois : Henri III et Richard II comme un meurtre injustifiable sur le plan politique et théâtral ?

On suppose qu'il soit légitimer, pour qu'on puisse confirmer on devrait s'appuyer sur deux axes : le théâtre humaniste et le théâtre élisabéthain pour en dégager vers la fin un théâtre politique.

Notre étude se développera en deux temps, le premier chapitre sera consacré au théâtre humaniste de la renaissance et le théâtre élisabéthain dans lequel le régicide est pensé et raconté dans des années troublées, et dans l'antiquité par la bible , nous nous intéresserons aussi à la concurrence entre les termes « régicide », « parricide » et « tyrannicide » afin de comprendre de quelle façon on parle du meurtre du souverain au XVI et au XVII siècle et la problématique des scène engendré par ces actes d'exécution.

Le deuxième chapitre sera consacré à l'analyse des pièces théâtrales qui traitent le régicide sur différents plans : idéologique, esthétique et surtout politique.

Chapitre I

Le régicide : un concept problématique

1) Le théâtre humaniste et le théâtre élisabéthain :

1/1 Le théâtre humaniste :

Dans le contexte littéraire et culturel propre à la Renaissance, le théâtre humaniste prit un rôle avec l'époque médiévale et se nourrit du théâtre antique. La période de la renaissance se caractérise par : la redécouverte de nombreuses œuvres de l'antiquité grecque, en particulier, l'enthousiasme suscité par ce retour aux ressources classiques concerne le théâtre tout autant que les autres genres.

Le théâtre antique a marqué de son empreinte le théâtre français. Ainsi, Molière s'inspira souvent d'auteurs latins pour concevoir ses pièces. A la base le théâtre est une construction en plein air, généralement adossé à une colline en hémicycle.

Maintenant, c'est une construction ou une salle destinée aux spectacles se rattachent à l'art dramatique. Ce n'est pas qu'au XVI^e siècle, que par métonymie, que le mot « théâtre » et devenu l'art visant à présenter, devant un public, selon des conventions qui ont varié avec les époques et les civilisations, une suite d'évènements ou sont engagés des êtres humains agissant et parlant ».

Au début du XVI^e siècle, la France sort d'une longue période de tradition, les humanistes découvrent et traduisent les chefs-d'œuvre littéraires antiques grecs et latins, les esprits cultivés s'ouvrent aux influences étrangères. Les gentilshommes partis guerroyer en Italie en reviennent férus d'italianisme ; les artistes français, en imitant leurs voisins, remontent jusqu'au modèles de l'Antiquité. C'est la Renaissance.

Le théâtre n'échappe pas à ce que renouveau général. Mais ce que nous appelons aujourd'hui « théâtre » recouvrait au XVI^e siècle des formes de spectacle très diverses, qui n'avaient en commun que ces éléments fondamentaux : des acteurs qui jouent, un public qui regarde et écoute. Pour tout le reste (pièces, décor, costumes, mise en scène, qualité du public et acteurs, etc.).

On découvre le théâtre de l'antiquité conformément à l'esprit général de la Renaissance et de l'humanisme. En effet, un décret royal interdit les drames religieux au cours de XVI^e siècle.

a/ Les formes héritées du moyen-âge :

A Paris, on ne trouvait pas de troupe permanente de comédiens. Il existait cependant trois sociétés d'acteurs, que l'on pourrait appeler « semi-professionnels » : les confrères de la passion, la Basoche et les Enfants sans souci.

Cependant, les érudits de XVI^e siècle, épris de lettres antiques, les grands seigneurs, la cour élégante étaient désireux d'imiter le raffinement des italiens. Dans la société des nobles et des lettrés qu'ils protégeaient, allait se développer un théâtre nouveau.

La source principale fut l'Antiquité. On commença par traduire des pièces grecques et latines. On composa même en latin. La tragédie et la comédie inspirées des Anciens revinrent en honneur. Enfin, un genre nouveau arriva d'Italie : la pastorelle.

Dans le théâtre humaniste, l'action est une passion : du théâtre de Jodelle à celui de Montchrestien, les personnages sont murs pour leurs effets et une grande part de leur activité consiste à les nommer, à les exprimer, à décrire les tourments qu'ils suscitent en eux. La colère joue un rôle structurel, car elle passe des dieux aux hommes, des

tyrans aux victimes, parce qu'elle est expressive, elle influe sur la forme de la tragédie.

b/Régicide et dramaturgie dans la tragédie française :

Régicide est loin d'être un tabou de la scène tragique des années 30-40, sur un total d'environ 116 pièces publiées comme « tragédie », on en compte dix-huit dans lesquelles un monarque est assassiné, sans compter celles où le régicide est annoncé à l'horizon du dénouement. L'interprétation du meurtre du roi sur la scène n'est pas soumise à un régime particulier : elle obéit aux règles générales de bienséance et suit les exigences de la dissociation du coup et de l'effet propres à la représentation de tout meurtre.

De fait, si le geste meurtrier est donné à voir, la mort ne l'est pas, et l'inversement. Par ailleurs, de ne voir dans le régicide qu'un thème abordé en marge des pratiques curiales. Au théâtre, il emporte souvent l'adhésion des princes. Les épîtres dédicatoires des tragédies à « régicide » peuvent faire mettre l'accent sur le succès que ces dernières ont remporté à la cour.

2/1 Le théâtre élisabéthain :

Désigne les pièces de théâtre écrites et interprétées en Angleterre, principalement à Londres, depuis 1562 jusqu'à l'interdiction des représentations théâtrales par le parlement en 1642, qui a conduit à la fermeture et l'abandon des théâtres.

On désigne sous le terme de théâtre élisabéthain la production dramatique qui fait la gloire littéraire du règne d'Élisabeth Ire (1558-1603) et prolongea jusqu'à la fermeture des théâtres, en septembre 1642, après la victoire des puritains. Toutefois, la critique anglaise utilise le terme « jacobéen » ou « Stuart » quand il s'agit des pièces écrites après l'avènement de Jacques Ier (1603) et jusqu'à sa mort (1623), date après laquelle la plupart des gens dramaturges ont disparu ou cessé d'écrire. La période florissante de ce théâtre, qu'illustre brillamment l'œuvre de Shakespeare, s'étend de 1580 à 1630 environ.

Le goût populaire avait conservé au théâtre anglais l'aspect moyenâgeux, de succession de tableaux, comme dans les *mysterplays*, de sorte que les unités de temps, de lieu et d'action ne purent pas s'acclimater en Angleterre. Pour différents que soient les auteurs dramatiques qui élevèrent le théâtre anglais des imitations de Sénèque à la splendeur d'une floraison qui n'a pas d'égal en dehors.

Il fallut attendre plus de quinze ans après la mort de Marie la Sanglante, en 1558, pour voir le théâtre londonien prendre son essor. Il fallut notamment que soit adoptée une loi, en 1572, qui prohibait les compagnies n'ayant pas de mécène officiel, afin de réduire le nombre de concurrents et permettre à quelques compagnies et entrepreneurs, comme James Burbage ou Philip Henslowe, d'investir dans la construction de véritables théâtres et d'exercer un quasi-monopole sur le marché du divertissement populaire. La popularité du théâtre élisabéthain, et le rythme effréné avec lequel de nouvelles productions voyaient le jour, en fait une activité potentiellement dangereuse. L'on sait combien les autorités de la ville ou du gouvernement se méfiaient de pièces pouvant suggérer, par exemple, qu'il était licite de se révolter contre un monarque ou un seigneur dès lors qu'il ne défendait pas les intérêts du pays ou de ses vassaux. À ces préoccupations politiques, l'on doit ajouter des réserves morales et religieuses, puisque les pièces jouées dans ces théâtres représentaient fréquemment des histoires païennes, licencieuses et violentes, dans des lieux de la ville où régnaient la dépravation, le commerce de la chair ou la petite criminalité, et où l'on pouvait également assister à des séances de torture d'animaux (des combats de coqs, ou d'ours et de chiens). L'on comprendra aisément pourquoi les autorités puritaines de la ville, les *City Fathers*, n'eurent de cesse de réclamer la fermeture de ce qu'ils appelaient des fosses septiques ou des antres infernaux¹.

¹ On peut mentionner, par exemple, le pamphlet de W. Rankins, *A mirrour of monster swhereinis plainely described the manifold vices, &c spotted enormities, that are caused by the infectious sight of playes, with the description of the subtile slights of Sathan, making them his instruments*, Londres, Printed by I[ohn] C[harlewood] for T[homas] H[acket], 1587. Dans ce pamphlet, Rankins compare implicitement les Enfers et les théâtres londoniens. Un autre célèbre pamphlet contre le théâtre est celui de Stephen Gosson, *The Schoole of abuse*, publié à Londres en 1579. *Littératures Classiques*, 73, 2010.

Il nous faut commencer par mieux situer et décrire la scène élisabéthaine. Lorsqu'on la compare à ses sœurs du Continent, la scène élisabéthaine a certaines particularités, parmi lesquelles sa grande popularité, son goût immodéré pour la violence, et sa tendance à mélanger désir, théâtralité et cruauté animale – autant des particularités qui ont un fondement matériel où joue à la fois l'excentricité et la proximité. Jusqu'au début du XVII^e siècle, les grands théâtres londoniens se situaient en majorité à l'extérieur de la ville, dans les Libertés, sur des terrains réservés pendant des siècles aux lépreux, et où l'on pouvait encore se réfugier lorsque l'on était poursuivi pour dettes². Dans les années 1590-1610, ces théâtres « publics » constituaient une véritable industrie, accueillant chaque jour plusieurs milliers de spectateurs³, proposant un répertoire sans cesse renouvelé,

²S. Mullaney, *The Place of the Stage : License, Play, and Power in Renaissance England*, Chicago / Ann Arbor, University of Chicago Press / University of Michigan Press, 1988.

³ D'après une estimation, les théâtres de Londres pouvaient accueillir au moins 5% de la population, soit 5 000 spectateurs en 1580, et plus de 10 000 spectateurs après 1610. Voir A. J. Cook, *The Privileged Playgoers of Shakespeare's London (1576-1642)*, Princeton, Princeton University Press, 1981, p. 176-177. Pour une analyse historique plus récente du

3/1 Le régicide dans le théâtre :

Au tournant du XVII^e siècle, Jacques de Fontenay et Claude Billard s'emparent des régicides de Henri III pour le porter à la scène, pour représenter cette question d'actualité à la fois délicate et scandaleuse.

Les dramaturges partagent le même choix d'une distanciation, mais en infléchissant selon leurs propres stratégies artistiques et politiques, la représentation de l'irreprésentable : la mise à mort du corps royal.

Le théâtre d'actualité, tel que nous le définissant, met en scène un univers de représentation en continuité temporelle avec l'univers d'existence des spectateurs : sa fable n'est pas tirée d'un ensemble livresque « classique » bible, mythologie, ou histoire antique, mais fondée sur les récits de témoins vivants et sur l'expérience d'une situation ou sur le souvenir d'un événement. Partagés au présent par l'ensemble de la communauté spectatrice.

Pendant la seconde moitié du VI^e siècle, le théâtre d'actualité prend notamment pour sujet les épisodes marquants de guerres de religion : le massacre de la Saint-Barthélemy dans la tragédie de feu Gaspar de *Colligni* de François de Chantelouve. Au début du XVII^e siècle, c'est « l'actualité » des régicides qui est portée à la scène : *Cléophon*, Tragédie conforme et semblable à celle que la France avuesdurant les Guerres civiles, écrite par Jacques de Fonteny et publiée à paris en 1600, traite ainsi de l'assassinat du roi Henri III par le moine Jacques Clément ; la Tragédie sur la mort du *Roy henry Le Grand* de Claude Billard, écrite en 1610 et éditée à Paris en 1612, s'organise quant à elle autour du meurtre Henri IV par Ravaillac. Ces deux pièces ont pour sujet des événements réels similaire, les deux régicides qui ont traumatisés la France à seulement vingt-et-un ans de distance , mais elles ne traitent pas ces faits de la même manière d'un point de vue scénique. Dans *Cléophon*, Jacques de Fonteny représente la scène du régicide sur le théâtre et fait couler le sang du personnage du roi sous les yeux des spectateurs. Dans la Tragédie sur la mort du Roy Henry Le Grand, Claude Billard place le régicide hors scène : les personnages et le spectateur apprennent l'assassinat par des rumeurs provenant des coulisses et le cadavre du souverain n'est jamais exposé sur le théâtre.

Cette divergence notable en matière de représentation du régicide doit cependant être quelque peu nuancée : la pièce de Fonteny donne certes à voir l'assassinat d'un roi sous les traits duquel le public reconnaît nécessairement le défunt Henri III, mais ce personnage porte, comme l'ensemble de la distribution, un nom grec crypté. Si le dramaturge n'a pas recours à une fable biblique, mythologique ou historique pour évoquer l'assassinat du dernier Valois, il ne met pas non plus scène cette actualité sous une forme absolument directe. L'hellénisation des noms des personnalités historiques réelles semble fonctionner dans *Cléophon* comme un voile transparent, mais nécessaire, pour aborder cette question particulièrement complexe du régicide. Crime impie, équivalent du parricide, la mise à mort récente d'un souverain réel et légitime (quand bien même serait-il considéré par certains comme un tyran d'exercice) est en effet un acte particulièrement délicat à mettre en scène sans user d'un détour allégorique. Alors même que l'édit de Nantes a imposé un devoir d'oubli des guerres civiles⁹, il ne s'agit pas pour Jacques de Fonteny et Claude Billard

d'imiter l'auteur du Guysien et de raviver les tensions confessionnelles par la mise en scène directe des assassinats d'Henri III et d'Henri IV. Ces dramaturges semblent au contraire vouloir à toute force atténuer le traumatisme de ces événements et de leur réitération : ils « suturent » la rupture historique qu'ils constituent en mettant en avant la pérennité du pouvoir monarchique par-delà les régicides. Ces actes violents sont ainsi montrés ou évoqués sur le théâtre pour légitimer le souverain qui a succédé au roi assassiné (Henri IV après Henri III, Louis XIII après Henri IV) et donc pour assurer, plus ou moins efficacement, la position des dramaturges auprès de ce nouveau pouvoir.

En étudiant successivement le Cléophon de Jacques de Fonteny et la Tragédie sur la mort du Roy Henry le Grand de Claude Billard, nous souhaitons montrer comment la représentation scénique d'un régicide semble nécessiter, au début du xvii^e siècle et cela même dans le théâtre d'actualité, le recours à une certaine forme de « distance » : distance onomastique, distance temporelle, ou distance du hors-scène servent à atténuer le scandale d'un acte inouï et dont on espère qu'il ne se reproduira jamais plus dans le royaume de France. Par-delà cette commune « distance », les différences sensibles entre les deux pièces nous conduiront cependant à souligner la façon dont la représentation et l'absence de représentation du régicide sur la scène s'inscrivent dans les stratégies d'intérêt politique et de propagande de chaque dramaturge. Les enjeux de la mise en scène de l'assassinat d'un roi de légende noire (Henri III) diffèrent en effet de ceux qui président à l'évocation sur le théâtre du meurtre d'un roi de légende dorée (Henri IV) : la représentation, plus de dix ans après sa mort, du régicide de celui que la propagande ligueuse a baptisé le « vilain Herodes » (anagramme d'Henri de Valois) n'engage en effet pas les mêmes émotions dans le public que l'évocation, quelques mois seulement après le second régicide, de la mort du « bon roi Henri » (IV).

2/ Le régicide dans la bible :

Le régicide dérive du latin regicida, venant de rex, regis, roi avec le suffixe -cide, du latin caedere qui signifie tuer. Un régicide est la tentative d'assassiner un roi, ou la condamnation d'un monarque. Ce terme problématique crée une grande polémique dans les deux royaumes : La France et L'Angleterre au tournant du XVIe et du XVIIe siècle.

Selon, l'église catholique, les récits bibliques offrent ainsi un détour pour aborder les sujets les plus brûlants, notamment la mise à mort du tyran. Le récit biblique à la lumière des questions polémiques contemporaines. Ils fournissent des trames bien connues que les dramaturges peuvent reprendre, en apportant certaines modifications qui leur permettent de dramatiser la question de la tyrannie et de la mort donnée au souverain. Le livre de Judith est tardivement admis dans le canon des livres bibliques. L'église le reconnaît dans la liste officielle des textes inspirés

Le Livre de Judith est un livre deutérocanonique de la Bible. Il relate comment la belle et jeune veuve Judith (יְהוּדִית ; Yehudit ; écarte la menace d'une invasion babylonienne en décapitant le général ennemi Holopherne, et restaure du même coup la foi du peuple juif en la puissance salvatrice de son Dieu. Contenant des incohérences historiques et géographiques, ce texte est généralement considéré par les protestants comme un roman pieux et patriotique, mais l'Église catholique et l'Église orthodoxe qui l'ont admis dans le canon lui attribuent plus de valeur historique que le courant protestant.

Aussi citant l'exemple du prophète Saul et roi David, Saul était une personne dans la débauche, il fait pacte avec le Verbe Créateur qui consigne de garder ces cheveux longs à vie en revanche, il reçoit un pouvoir de Dieu , ce grand pouvoir est représenté comme une force extraordinaire. Saul face à une armée d'envahisseur, il l'a triomphé tout seul devant le grand ennemi Philistin avec une mâchoire d'âne comme arme. Suivant la Bible hébraïque⁴ le combat de David contre Goliath ce jeune berger de la tribu de Juda, le plus jeune des fils de Jessé, est appelé aux côtés du Saül pour l'apaiser de ses chants .Il met en déroute les ennemis philistins en vainquant le géant Goliath à l'aide de sa fronde. Devenu le héros d'Israël, Saül lui donne Mikhal, une de ses filles, en mariage.

⁴ (Sameul17,1-58)

3/ Analyse lexicale du concept problématique :

a/ Le régicide :

En France, le mot « régicide » apparaît pour la première fois en 1594 dans la Satire Ménippée ⁵. Le mot « régicide » ressortit au discours moral et juridique. Le roi de France est l'oint du seigneur, le lieutenant de Dieu auprès des hommes qu'il gouverne et guide vers le Salut. Ce crime engage le sort de toute une communauté. À travers lui, l'interdit meurtrier est bravé, l'ordre politique renversé, et les hommes s'exposent à la colère de Dieu sans savoir comment expier ce péché. Les modernes ont créé ce mot pour traiter une question d'actualité. Le régicide a frappé plusieurs fois la monarchie française à la fin du XVI^e et du XVII^e siècle suscitée par l'assassinat d'Henri IV en 1610.

À cause du schisme religieux, le roi n'est plus reconnu par une partie de ses sujets, On peut citer l'entreprise de Caboche, clerc à la chancellerie royale, qui, un matin de septembre 1557, à Paris, alors que Henri II sort de la Sainte-Chapelle où il a entendu la messe, se précipite sur le roi en le menaçant de son épée et s'écrie : « Ha ! Ha ! polleuion, il faut que je te tue », ou, selon d'autres témoignages : « Roi, je suis envoyé de Dieu pour te tuer. »⁶ Il est arrêté avant d'avoir pu atteindre Henri II et presque immédiatement jugé et pendu (ce qui est surprenant, car le châtiment habituel pour un régicide est l'écartèlement). Le 1^{er} août 1589, à Saint -cloud le dernier des Valois s'éteint dans le sang : poignardé au bas-ventre, Henri III tombe sous les coups du moine Jacques Clément. L'événement est d'une portée considérable.

L'historiographie a pourtant négligé la figure de ce roi conquis de son vivant. Les « ultras » de la Ligue (1584-1594), en effet, saluent la mort d'Henri III comme celle de l'Antéchrist et du Tyran que châtie le Dieu vengeur de l'Ancien Testament. Quant aux protestants, partisans du prince de Navarre (le futur Henri IV, ils interprètent la mort du Valois comme le signe de l'élection surnaturelle de leur champion. De nombreuses tentatives de meurtre ont lieu contre Henri IV, dont celles de Pierre Barrière (arrêté le 27 août 1593) en possession d'un couteau dissimulé entre ses chausses et sa chemise) et de Jean Chastel, qui blesse le roi à la bouche le 27 décembre 1594. Henri IV est finalement assassiné par Ravaillac le 14 mai 1610. Cette date est contestée car la satire a été remaniée en 1724 notamment. Mais notons qu'il y a deux occurrences dans la tragédie Cléopâtre (1600) : la première désigne Palamède dans la liste des personnages, la seconde est une supplication du chœur qui veut détourner « le coup/ de ce régicide ». Au XVI^e siècle, à quelques exceptions près, les polémistes et les dramaturges n'emploient pas le mot « régicide », mais ils débattent du meurtre du roi avec intérêt. Les modernes ne parviennent pas à investir ce mot, probablement parce qu'il ne leur permet pas de légitimer ou de discréditer le crime. Il qualifie le meurtre du roi plus faiblement que le mot « parricide ». Il ne le justifie pas comme peut le faire le mot « tyrannicide ».

⁵ CROUZET, Denis, Les Guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de religion vers 1525-vers 1610, Seyssel, Champ Vallon, 1990.

⁶ Un catholique fanatique, le moine Jacques Clément qui a poignardé Henri III d'un couteau au bas de ventre.

b/ Le « parricide » :

« ce n'ai pas si terrible de souhaiter la mort du père. La culpabilité s'estompe vite sans Dieu »⁷

Un mot composé du parri : parent , cide : tuer , En Angleterre, « parricide » apparaît au XIII^e siècle pour désigner le meurtrier d'un parent. On considère que le crime est aussi pensé comme un « exécrable parricide », blessant le roi dans sa qualité de « Père des peuples » on regrette cependant que cette brillante synthèse n'ait pas exploité les sources de la doctrine pénale de la Renaissance. Selon la culture criminelle moderne, le parricide, défini comme « le plus atroce qui se puisse commettre », porte en effet atteinte à la *majestas* (« majesté ») du roi, matrice de son autorité souveraine selon les théories juridico-politiques des XV^e et XVI^e siècles. Hérité du droit pénal romain, le « crime de lèse-majesté humaine au premier chef » est ainsi actualisé par la pensée juridique de la Renaissance, qui lui réserve le sommet de l'échelle des crimes et des châtiments. Le régicide met en péril les fondements d'une société calqué sur l'organisation familiale. Assassiner le roi implique de faire disparaître la principale source de l'autorité, et de perturber l'ordre de succession au pouvoir. C'est pourquoi, ce crime génère des angoisses et des lamentations collectivement ressassées. Comme une maladie contagieuse, il provoquerait une infinité de malheurs.

L'intérêt du mot « parricide » est qu'il semble clore le débat. Il désigne une des pires transgressions, un péché susceptible de retomber sur tout le monde. Le meurtre prend aussi les proportions d'un crime mythique. En le commettant, le meurtrier s'arrogerait le droit d'agir selon son désir ou son intérêt, malgré l'interdit divin. Dans la foulée, il ébranlerait peut-être les croyances contemporaines les plus fondamentales. Parce qu'il remet en cause un ordre politique voulu par Dieu et maintenu par l'Église, le « parricide » est un crime absolu, c'est-à-dire délié des lois Dans le droit casuistique romain, le parricide est associé à la folie, « Car le parricide est celui qui décide à la place du destin qui noue et dénoue, qui ne permet pas le passage de la puissance paternelle à la puissance du fils qui, par la mort du père, doit devenir père à son tour. Lorsqu'un fils hérite, il faut en effet qu'il soit sous la puissance du père mourant, que la permanence et la continuité de la famille et celle de l'État soient constantes. Le meurtre du père est ce qui interrompt la permanence, la continuation des sujets successifs de la généalogie. »

Par rapport à l'Ancien Régime, a libéralisé la famille et amoindri considérablement la puissance paternelle que le droit romain rendait écrasante, abolissant en particulier la domination à vie du père sur le fils pour des motifs explicitement économiques. Dès lors, le parricide devient le plus monstrueux des crimes et le régicide s'y assimile pour autant que la famille fonctionne comme le modèle rêvé d'une institution naturelle inégalitaire.

« Dans la pensée de droite à une longue et éclatante fortune...si l'État et toutes les collectivités sont conçues sur le modèle de la famille où les mineurs sont placés sous

⁷ Nathalie Thomas, *La petite fille à la peau trop blanche*, 14

la tutelle des adultes, c'est que la société doit comporter une hiérarchie de groupes et d'ordres... »⁸

⁸ R. Rémond.

c/ Le « tyrannicide » :

Comment obéir au prince quand celui-ci se fourvoie et martyrise une partie de ses sujets ? Comment sauver une république malade des tensions entre deux factions religieuses ?

Au XVI^e siècle, certains voient le « tyrannicide » comme une solution radicale. Il est, en effet, possible de requalifier le crime pour le légitimer. En France, l'adjectif est employé dès 1487. Le substantif est plus tardif et entre dans l'usage à partir de 1562. En Angleterre, « tyrannicide » est attesté en 1583. En revanche, « tyran » est employé dès le XII^e siècle, et dès le début du XIII^e siècle en France. Les monarchomaques littéralement ceux qui veulent tuer le roi, l'emploient pour justifier le meurtre du roi. Ainsi, ils peuvent requalifier le meurtre du roi pour en faire un acte de violence légitime. Quand un prince a des torts envers ses sujets, le problème est de notoriété publique.

« L'élimination physique de la Bête est bien vue par Dieu si grâce à elle on libère un peuple »⁹.

On retrouve l'analyse de ce concept chez les monarchomaques au cours de la deuxième moitié du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle. Principalement protestants, ces penseurs écrivaient dans le contexte des guerres de religion en France. Les monarchomaques soutenaient l'idée selon laquelle, si le roi persécutait la vraie religion, il violait le contrat conclu entre Dieu et le peuple et celui-ci pouvait donc se révolter.

On retrouve l'idée du tyrannicide dans les doctrines révolutionnaires, pour justifier la condamnation et l'exécution d'un roi, mais aussi pour faire de l'insurrection contre le tyran, quel qu'il soit.

Parler du « parricide » ferme la discussion, mais parler de « tyrannicide » semble rendre le meurtre du roi acceptable à certaines conditions précisées dans le droit romain. La violence politique que promeut le pouvoir royal lui-même – le double meurtre des princes de Guise, les 23 et 24 décembre 1588, faisant ici écho au « massacre » de la Saint-Barthélemy, du 23 au 27 août 1572 – s'apparente, dès lors, à cette « politique de la violence mue par la nécessité ». Ainsi la « raison d'État » secrétée dans les arcanes du pouvoir princier oblige-t-elle le roi à gouverner en violant la foi publique, afin de restaurer la capacité d'arbitrage du pouvoir royal. La stratégie changeante de ce roi « hypocrite et dissimulé », comme se plaisent à le dépeindre les propagandistes de la Ligue, a ainsi pour finalité de ramener la concorde dans le royaume. Imposée par la « malice des temps », cette stratégie « de la feinte et de la dissimulation » évoque ainsi la « politique d'oscillations entre les grands catholiques et les grands huguenots » forgeant « l'art de gouverner » de Catherine de Médicis. Incapable de s'imposer comme arbitre du conflit, prise au piège de la confessionnalisation d'une guerre légitimée, de part et d'autre, « au nom de Dieu », la royauté se voit pourtant progressivement désacralisée et nue, impuissante à se faire

⁹ Thomas d'Aquin

obéir et à rétablir une paix durable dans le royaume.

« Ainsi permettons à tous, qu'ils soient nos sujets ou autres, pour l'exécution de Notre dite déclaration, de l'arrêter, empêcher et s'assurer de sa personne, même de l'offenser tant en ses biens qu'en sa personne et vie, exposant à tous ledit Guillaume de Nassau comme ennemi du genre humain, donnant à chacun tous ses biens meubles et immeubles, où qu'ils soient situés ou assis, qu'il les pourra prendre, occuper ou conquérir, excepté les biens qui sont présentement sous Notre main et possession. »¹⁰

« Que Jacques est roi légitime et suprême seigneur du royaume. Que ni le pape, ni l'Église romaine n'a le pouvoir de déposer le roi, d'entraver en quelque manière que ce soit sa domination, de délier ses sujets de leur devoir d'obéissance. Que si jamais le roi était ainsi excommunié ou déposé et les sujets dispensés de lui obéir, on ne tiendrait aucun compte de pareilles sentences, et qu'on révélerait, dès qu'on en aurait connaissance, tout complot formé contre le monarque. Qu'on repousse avec horreur la doctrine d'après laquelle un roi excommunié et privé de ses droits peut être déposé ou mis à mort, soit par ses sujets, soit par d'autres. Qu'on ne reconnaisse ni au pape ni à personne le pouvoir de dispenser de ce serment ou de l'infirmier. »¹¹

Le texte de ce serment constitue une excellente de La « monarchomaquie catholique » n'a pas eu la même postérité que la monarchomaquie protestante. Les ultras catholiques ligueurs ont placé la religion en tête de leurs préoccupations, au point de justifier l'assassinat de rois (même catholiques) qui ne raisonnaient pas de même. Face à des souverains catholiques, l'autorité romaine a fait preuve d'une plus grande prudence. C'est devant des souverains hérétiques, pour le salut des âmes, qu'elle réaffirma sans ambages le droit des papes à déposer les rois et le devoir des sujets catholiques à la révolte. Les pamphlets ligueurs ont pu reprendre des arguments et recopier les textes protestants (c'est une habitude de la publication pamphlétaire comme des gravures, on réutilise les formes). Mais fondamentalement ils n'en avaient pas besoin. La relativisation et la réversibilité du serment fonctionnent dès le XVI^e siècle. L'excommunication et l'appel au renversement d'Élisabeth, en 1570, justifient le tyrannicide. Bellarmin n'est ni Mariana ni Jacques Clément, mais les principes qu'il défend n'en constituent pas moins une relativisation du politique. Le catholicisme dispose d'une instance de légitimation du tyrannicide qui fait défaut aux protestants, et cela constitue une différence tout à fait fondamentale. La notion d'un basculement du tyrannicide des protestants vers les catholiques ne semble pas convaincante. Les protestants se situent plutôt dans la tradition conciliariste et juridique. Ils écrivent des traités, ils rédigent des pamphlets. Les nécessités de la lutte contre la Réforme, l'apparition en Europe de souverains hérétiques placent en matière de tyrannicide la nouveauté du côté des catholiques. L'histoire n'a pas entériné cette réalité car en France l'union du trône et de l'autel si souvent proclamée semble une évidence. Mais les évidences sont faites pour être revisitées.

Trois termes pour désigner un seul crime : cette variété montre à quel point le régicide est porteur d'enjeux à la fin du XVI^e siècle. De manière significative, les modernes

¹⁰ Cathrine de Médis

¹¹ Mario Turchetti, , p. 518.

emploient le mot « régicide » de façon sporadique : le concept peine à trouver une résonance auprès d'hommes pressés en France de trouver des solutions pragmatiques, et préoccupés en Angleterre par une possible crise de succession à la mort d'une reine sans descendance. Le couple d'antonymes « parricide / tyrannicide » envahit le champ de la pensée et de la discussion.

Les polémistes adoptent un vocabulaire axiologique parce que leurs positions sont contestables et contestées.

L'universalité du langage n'est plus qu'une fiction, démentie par l'effondrement de la *respublica christiana*. Chaque faction essaie d'imposer son langage et de faire valoir sa conception du droit.

4/ Scène problématique :

Dans la culture théologique du Moyen Âge, le scandale est une notion centrale mais relativement diffuse, jusqu'à ce qu'une typologie soit proposée au XIII^e siècle. « Esclandre » puis « scandale » font alors leur entrée dans la langue vernaculaire. Aux XV^e et XVI^e siècles, ils sont employés par diverses formes théâtrales, notamment les moralités. Ces jeux pédagogiques, diffusés souvent par des intellectuels, s'intéressent au scandale dans la mesure où ils y voient un paradoxe: objectif à dénoncer en le révélant sur scène, il offre des types de personnages, des mises en scène, et une forme particulière de communication morale avec le spectateur. Au début du XVI^e siècle, se produit une importante remise en perspective du scandale par les penseurs réformés. Les catégories sont bouleversées, des tensions se produisent entre loi et liberté, entre ordre et désordre, et se répercutent dans les champs politiques, sociaux et culturels. De 1520 à 1550, la moralité dramatique connaît une croissance exceptionnelle dans un espace public en crise où elle apporte réflexions et débats. Puis, surveillée, souvent condamnée, elle doit, au milieu du XVI^e siècle, faire face aux ambiguïtés «scandaleuses» dont elle avait fait la source de son succès

Le régicide est loin d'être un tabou de la scène tragique des années 1630-1640. Entre 1634 et 1651, sur un total d'environ 116 pièces publiées comme « tragédies », on en compte dix-huit dans lesquelles un monarque est assassiné, sans compter celles où le régicide est annoncé à l'horizon du dénouement. La représentation du meurtre du roi sur la scène n'est pas soumise à un régime particulier : elle obéit aux règles générales de la bienséance et suit les exigences de la dissociation du coup et de l'effet propres à la représentation de tout meurtre. De fait, à une exception près, si le geste meurtrier est donné à voir, la mort ne l'est pas, et inversement. Dans les rares cas où le coup et l'effet apparaissent tous deux, ils sont entièrement dissociés : une première tentative peut ainsi avoir lieu, dont le geste est montré, mais qui n'est pas suivie de mort, le corps du roi mourant étant ensuite montré, à la suite d'un coup donné hors scène.

Au tournant du XVI^e et du XVII^e siècle, les dramaturges anglais et français s'emparent des régicides d'Henri III et d'Henri IV pour les porter à la scène. Pour représenter cette question d'actualité à la fois délicate et scandaleuse, les dramaturges partagent des différents choix d'une distanciation, mais en infléchissant selon leurs propres stratégies artistiques et politiques la représentation de l'irreprésentable : la mise à mort du corps royal

En France, les dramaturges mettent en scène les régicides dans des tragédies.

En Angleterre, ils représentent le meurtre du prince dans des tragédies ou dans des drames. A priori c'est un sujet tragique et spectaculaire¹², mais sa représentation soulève des questions sur le plan esthétique et sur le plan dramaturgique parce que la mort est suspecte au théâtre

¹²MAZOUER, op. cit., p 199 : « Vauquelin, à partir de 1574 : la « brave Tragédie » est née pour montrer « que l'homme à tous propos peut la mort rencontrer », que sa vie est tissée de maux et de malheurs ; elle s'attache en particulier à donner le spectacle des « désastres soudains » des princes et des rois. »

Quelle que soit l'option dramaturgique adoptée, la question de l'efficacité de la représentation se pose. Les dramaturges doivent concilier leur désir de plaire et d'émouvoir avec la nécessité de justifier le meurtre du souverain sur le plan idéologique. Le tyrannicide autorise la mise en scène du crime en atténuant le scandale. Mais lorsque les spectateurs assistent à la disparition violente du tyran, ils peuvent se réjouir. Dans ce cas, le spectacle pourrait, de l'avis de certains, manquer son objet, et soulager le public au lieu de l'émouvoir. A contrario, les dramaturges doivent rendre supportable la charge émotionnelle du spectacle quand le prince assassiné n'est pas tyrannique. Nous chercherons à comprendre quelles sont les stratégies qu'ils mettent en œuvre pour rejouer le meurtre, le donner à voir ou le faire entendre.

Les Français font raconter le meurtre du souverain par un messager. Dans ce cas, il s'agit de compenser la frustration potentielle du public qui n'assiste pas directement au spectacle de la mort. On peut alors s'interroger sur l'économie de ce récit, et en particulier sur la façon dont il sollicite la vue du public. Quand le régicide est joué, qu'est-ce qui est exactement montré du meurtre, et qu'est-ce qui est dérobé à la vue des spectateurs ?

Le public venu assister à la mort du souverain attend d'être récompensé par une scène réussie, comme il redoute peut-être aussi d'être déçu. C'est pourquoi en 1572, Jean de La Taille reprend le précepte horatien : Aussi se garder de ne pas faire aucune chose sur la scène qui ne s'y puisse commodément & honnêtement faire, comme de n'y faire exécuter des meurtres, & autres morts, & non par faine ou autrement, car chacun verra bien toujours que c'est, & que ce n'est, aussi dans la tragédie de Fontenay, le public assiste au meurtre du roi et entend le récit que le messager fait à Ergasie. Fontenay respecte la trame des événements puisqu'Henri III n'est pas mort sur le coup. Dans l'acte V, le crime est une séquence rapide.

La tension est intense dans cette scène. Le public attend d'assister au meurtre. Il en sait plus que le roi car il a vu le complot s'orchestrer dans les scènes précédentes, l'ironie est donc forte. Il sait que le message est un prétexte pour approcher le roi sans éveiller ses soupçons. Le meurtre a lieu rapidement, après un échange cordial entre Cléophon et Palamnaise

En revanche, dans le théâtre anglais Le régicide s'annonce comme un spectacle horrible. Le public doit imaginer l'exécution. Il peut le faire en puisant peut-être dans sa propre expérience puisque les exécutions étaient publiques. L'effusion de sang a eu lieu, il a coulé à gros bouillons, un « beau sang vermeil ». La scène est d'emblée esthétisée, pour convenir à l'image de Marie Stuart dans la tragédie, une héroïne tragique, admirable pour son courage et sa beauté. Elle fait preuve d'une constance exemplaire malgré la proximité de sa mort infâme.

Les dramaturges élisabéthains représentent le meurtre du roi sur scène. Ils font ainsi le choix d'une scène dynamique ou spectaculaire. Ainsi, Shakespeare représente la mort de Richard II dans une scène rapide :

KEEPER. – My lord, will't please you to fall to ?

RICHARD. – Taste of it first, as thou art wont to do.

KEEPER. – My lord, I dare not. Sir Piers of Exton,

Who lately came from the King, commands the contrary.

RICHARD (striking the keeper). – The devil take Henry of Lancaster and thee! Patience is stale, and I am weary of it.

KEEPER. – Help, help, help ! ¹³

Marlowe joue sur scène avec le caractère scandaleux du meurtre du roi Edouard II. La scène sera montrée alors qu'elle est scandaleuse. Marlowe ménage ses effets: le public sait quelle fin horrible a connu Edouard. Mais il ne sait pas encore comment on peut représenter un spectacle doublement choquant, parce que c'est un crime de lèse-majesté et parce que ce crime a pris la forme d'un supplice obscène. Lorsque les assassins arrivent dans la cellule d'Edouard, ils arrivent avec de curieux instruments de torture : Marlowe joue sur les attentes malsaines du public en suggérant que le spectacle ne se dérobera pas et tiendra ses promesses.

Les dramaturges élisabéthains choisissent donc de montrer le meurtre du souverain sur scène. Shakespeare exploite le dynamisme d'une scène de confrontation. Il exploite aussi la violence de la situation d'un roi déchu affrontant seul ses meurtriers dans sa prison et tué rapidement. Les dramaturges français choisissent de faire raconter la mort du prince par un souverain. Ainsi, ils peuvent se libérer des contraintes matérielles de la représentation,

¹³Shakespeare Richard II., p 934, v 1245-1272.

5 / Mort pathétique ou Châtiment mérité du roi ?

Dans un monde où la relation à Dieu tend à perdre de sa naturelle efficace dans la sphère politique, il était en quelque sorte logique que le roi voulût mettre sa légitimité en scène et en images pour en exalter le caractère absolu – ainsi par exemple la fiction apollinienne du roi soleil.

Certes, les rois sont sacrés, mais le corps politique possède assez de têtes pour se débarrasser de celle qui menace l'ensemble. La métaphore est sans appel. Elle relève du discours médical, suggère de prendre une décision dans l'urgence, et rend acceptable l'usage de la force.

Le tyran se comporte comme les bêtes les plus sauvages. Il menace l'équilibre de la cité où les hommes respectent ses lois. Dès lors, son élimination n'est qu'une question de temps. Surtout, la décapitation ne peut plus émouvoir le public. Il s'agit d'un châtiment attendu, justifié sur le plan idéologique et dramaturgique, censé réjouir le public quand il est représenté.

Quand les dramaturges souhaitent émouvoir les spectateurs, ils peuvent modifier la perception que le public a du roi au cours de la pièce. Ils justifient donc la mort du souverain en mettant en scène sa tyrannie, mais ils le présentent comme une victime, voire comme un martyr, afin de rendre sa disparition pathétique. Ils jouent sur l'agencement des épisodes de la vie du prince pour le rendre pitoyable une fois qu'il est déchu et sur les actes de piété dont il fait preuve.

Citant l'exemple de Marie Stuart ou Reine d'Écosse du 14 décembre 1542 au 24 juillet 1567 reine de l'honneur et de dignité.

Craignant une sédition des catholiques anglais, la reine d'Angleterre Elisabeth I fait emprisonner son encombrante cousine Marie Stuart. Dans sa prison, pendant près de vingt longues années, Marie Stuart participe à plusieurs complots ourdis par les «*papistes*» pour la faire monter sur le trône.

Les *Communes* réclament son exécution immédiate. Elizabeth Ière rechigne malgré tout à faire exécuter une souveraine, si coupable soit-elle. Elle se résout à signer l'ordre d'exécution après beaucoup d'hésitation. Marie Stuart retrouve son courage et sa dignité en montant sur l'échafaud. Le bourreau, maladroit, s'y reprendra à trois fois avant d'arriver à lui sectionner la tête.

Montchrestien dans sa pièce théâtrale intitulée l'Escossoise(le Desatre) exploite les impasses juridiques sur le régicide pour faire de Marie de Guise une victime digne de pitié. Dans le troisième acte, il choisit de représenter le conseiller chargé d'annoncer à la reine qu'elle sera exécutée. Le public l'entend se plaindre de sa charge. Marie Stuart est condamnée à mort pour haute trahison, mais même un conseiller juge la condamnation inique. Le public se prépare à regarder le châtiment comme un martyr à plaindre le sort de la reine et à admirer sa constance. . La reine se montre alors soulagée :

Bien venu soit le jour si long temps attendu,
Jour par qui le repos me doit être rendu :
O jour des plus beaux jours, tu feras qu'une Reine,
Sortant de deux prisons, sortira hors de peine ;

Pour entrer dans les Cieux dont jamais on ne sort,
Et d'où n'approchent point les horreurs de la mort.¹⁴

Marie Stuart réagit comme une innocente. Elle est persuadée d'être sauvée et d'aller au Ciel. Sa foi ne cesse ensuite de se manifester.

La reine fait preuve de piété jusque dans ses derniers moments, elle se présente en martyre sur l'échafaud puisqu'elle méprise la peur du châtimement et meurt sans jamais renoncer à sa foi catholique. Elle transforme ainsi la mort infamante à une épreuve glorieuse. De la sorte, Montchrestien provoque les émotions tragiques chez le public. Le régicide de Marie Stuart n'est pas seulement le châtimement d'une reine coupable. C'est aussi la martyre d'une reine chrétienne.

« Les grands mangeurs et les grands dormeurs sont incapables de quelque chose de grand »¹⁵, un Grand roi sacré et humble, un lieutenant de Dieu sur terre a été assassiné le 14 mai 1610 par un catholique fanatique (François Ravaillac)

Les dramaturges Claude Billard et Jacques de Fonteny choisissent de représenter le meurtre d'Henri le Grand sous un effet pathétique.

Cette représentation du régicide est possible parce qu'Henri est coupable, qu'il a reconnu ses fautes, et accepté sa mort comme une manifestation de la justice divine. Le régicide lui offre une forme de rédemption. Billard rend la scène pathétique parce que le roi sort du palais pour affronter son châtimement, Fonteny rend la mort de Cléophon pathétique en mettant en avant sa piété. C'est sa foi qui pousse le roi à accueillir le moine meurtrier sans se méfier. Tel fut le miracle d'Henri IV : imposer la figure d'un roi pourvu d'une puissance surnaturelle qui faisait de lui tout à la fois l' élu de la Providence, le guide du peuple chrétien et l'incarnation de la Raison, un prince à l'obéissance duquel personne ne pouvait se soustraire sans encourir le châtimement divin.

Henri IV accepte sa mort prochaine et se soumet totalement aux volontés divines. Il accepte donc d'être puni pour ses fautes passées. Il s'est montré rebelle dans sa jeunesse, le châtimement est juste et consenti. Il crée :

« Grand Dieu, moteur de l'Univers,
« Qui met les sceptres à l'envers,
« Foules les grandeurs souveraines
« Quand il Te plaît, quand Tu le veux,
« Juste châtimement, justes peines
« Qui passent des fils aux neveux.¹⁶

Cette prière est le centre de la tragédie. Très longue, elle comporte 92 vers.

La tragédie est présentée comme une attaque du mal en personne et de ses suppôts. Il s'agit de tout mettre à feu et à sang.

Or, la mort d'Henri IV est à nouveau racontée, dans le cinquième acte cette fois, par le chœur des courtisans :

Ha Jésus ! Ô mon Dieu ! Le roi, mort, étendu,
Nage dedans son sang. Hélas ! Tout est perdu,

¹⁴ Montchrestien L'Ecoassas , p 144, v 915-920

¹⁵ Henri Le Grand

¹⁶Claude Billard Henri IV., p 978, v 711-71.

Et ce royaume en proie.

LA REINE

Ô dolente princesse !

Ha ! Nous sommes tous morts ! Dieu, quelle main traîtresse

L'a pu priver de vie ? Ô grand Roi, ta valeur

Et ce trop de courage ont causé ton malheur.

Las ! Dites-moi que c'est.¹⁷

Les courtisans officialisent le régicide. Le roi « nage dedans son sang.

Le public est attristé par la fin pathétique de ce Roi Sacré.

En revanche, la mort du tyran peut susciter d'autres émotions que le pathos. la mort méritée du méchant risque de soulager le public au lieu de provoquer les émotions pathétiques.

Shakespeare et Marlowe représentent le régicide comme un châtiment mérité et une fin digne de pitié. Shakespeare établit clairement la tyrannie de Richard II

La chute de Richard. Le régicide se justifie sur scène parce que Richard II est un criminel.

Richard cœur de Lion, bannit Henry Bolingbroke, s'empare de terres nobles et utilise l'argent pour financer des guerres. Henry retourne en Angleterre pour récupérer sa terre, rassemble une armée de ceux qui s'opposent à Richard et le dépose. Maintenant que Henry IV, Le duc d'York reproche également à Richard de ne pas suivre l'exemple des précédents monarques :

I am the last of the noble Edward's sons,
Of whom thy father, Prince of Wales, was first.
In war was never lion raged more fierce,
In peace was never gentle lamb more mild,
Than was that young and princely gentleman.
His face thou hast, for even so looked he,
Accomplished with the number of thy hours.
But when he frowned it was against the French,
And not against his friends. His noble hand
Did win what he did spend, and spent not that
Which his triumphant father's hand had won.
His hands were guilty of no kindred blood,
But bloody with the enemies of his skin.¹⁸

17Op. cit. Dans l'argument de sa tragédie, Claude Billard de Courgenay parle d'une plaie qui saigne encore pour désigner son sujet.

18Op. cit., p 274-275 : « Je suis le dernier des fils du noble Édouard
Dont ton père, le prince de Galles, fut le premier.
Jamais le lion ne fut plus furieux à la guerre,
Et jamais tendre agneau plus doux en temps de paix
Que ne le fut ce jeune et royal gentilhomme.
Son visage est le tien : c'était là son image
Quand il avait atteint le nombre de tes ans.
Mais s'il fronçait le sourcil, c'était contre les Français,
Pas contre ses amis. Sa main généreuse

Henry emprisonne Richard, qui accuse les nobles d'être des judas, il a été assassiné dans la prison Pamfret.

L'humiliation de Richard rappelle celle du Christ. Richard fait montrer de la même patience et de la même douceur que Jésus, se révélant un roi de douleur aussi exemplaire qu'il était mauvais prince au pouvoir. Shakespeare prépare donc le public à regarder la mort de Richard comme une fin lamentable, à la fois un châtement mérité et une triste mort.

Marlowe exploite lui aussi les ambiguïtés de la mort du tyran pour produire certaines émotions chez le public. Édouard II est particulièrement antipathique.

A la cour d'Angleterre, le prince Édouard est accusé de tuer Gaviston (supposant qu'il est un frère illégitime de ce roi) , sa femme Isabelle rejoint les rebelles du baron Mortimer qui est devenu son amant , il fait prisonnier, le 21 septembre 1327 le roi d'Angleterre Édouard II est mis à mort dans sa prison, dans d'atroces conditions par deux bourreaux envoyés par sa femme Isabelle de France et son amant Mortimer Sa mort peut donc apparaître à la fois comme un châtement mérité et comme un supplice qui fait de lui une victime pathétique. La mort du tyran peut apporter une forme de soulagement.. Montchrestien représente la reine Marie Stuart comme la victime d'un destin contraire dont le courage force l'admiration. Marlowe réhabilite Édouard II au moment de représenter sa mort. Le tyran se montre enfin doux et fait preuve de pitié. Richard II fait également preuve de douceur dans le drame shakespearien. Le dramaturge amène le public à regarder Richard comme une victime christique à partir de l'acte III. Ainsi, le tyran haïssable peut émouvoir au moment de sa mort parce que le spectacle a fait évoluer son statut.

Chapitre II

Du débat à la scène

1)- Le récit historique dans les pièces françaises :

Le régicide fait partie d'un récit que les dramaturges insèrent dans les pièces. Ainsi, ils justifient la représentation du crime en éclairant les circonstances et les motifs des meurtriers. Fonteny distille les éléments de l'histoire nationale dans la pièce. Claude Billard fait jouer à Satan le rôle de l'historien. Le régicide fait donc l'objet d'une réécriture constante, à laquelle le public assiste.

Dans Cléophon, Fonteny dissémine le récit historique dans le dialogue.

La tragédie représente une rupture dans la lignée des rois aimés par leur peuple.

Surtout, elle actualise une histoire criminelle qui ne doit plus se répéter.

Il faut exorciser le crime dès que possible. Un contexte pacifié permet de relire le passé et de lui donner ce sens providentiel que le régicide rendait si ambigu. Dans la pièce de Fonteny, les quelques bribes de récits historiques rendent acceptable le régicide. Le crime commis contre un roi faible permet d'accréditer la thèse d'un pouvoir redevenu fort. Grâce à la fable, le public se remémore les failles d'Henri III. Il peut notamment mettre en perspective ce souvenir avec d'autres faits passés : le règne d'Henri III était un accident dans l'histoire d'une épopée chrétienne jusqu'à sans faute. Sa mort violente le singularise. Il disparaît pour que règne un roi talentueux, capable de rétablir l'ordre dans un royaume rebelle.

la relation historique est plus présente dans la tragédie de Claude Billard de Courgenay.

Les guerres civiles appartiennent à cette histoire ou le bien combat le mal. La teneur religieuse du conflit est gommée : du schisme qui a partagé les Chrétiens entre Catholiques et Protestants ne restent que les « troubles infortunés » et le pari satanique. Les manifestations de la violence guerrière sont d'ailleurs ramenées à l'explosion d'une criminalité dont les sources sont historiques et anthropologiques. Les Français ont jusque-là cédé au feu tentateur de la sédition : ils possèdent l'humeur barbare propice aux déchaînements de violence. Plus largement, Satan peut les manipuler car ils sont faillibles comme tous les hommes. Les débats idéologiques sont dissimulés par le spectaculaire phénomène de contagion du mal qui s'est répandu dans les villes, les bourgs puis les cités. Claude Billard représente les guerres civiles comme les symptômes d'un mal récurrent. La violence des guerres de religion constitue la genèse tragique du régicide. Renseigné sur les faiblesses du peuple, Satan souhaite tirer parti de la situation. En ce sens, il se sert de l'histoire avec le cynisme d'un prince machiavélien. Il s'arrête aussi sur l'histoire du roi :

Mais quoi ! Ce grand HENRI, ce monarque vainqueur,

Moins assisté de gens que d'esprit et de cœur,

Avait l'ange de Dieu qui le fit, invincible,

Surmonter les hasards, l'impossible possible,

Lui affermir le sceptre et les Lys abaissés

Furent de ce grand Mars aussitôt redressés.¹⁹

L'avènement d'Henri IV relève du miracle. Le souverain constitue donc une proie de

¹⁹Op. cit., p 955-956.

choix pour l'orgueil blessé du Diable. Le corps est touché. De la sorte, Claude Billard raconte les guerres de Religion comme des épreuves épiques. Les guerres acquièrent après coup une forme de cohérence. Le motif de la conquête lisse l'ensemble et embellit l'histoire nationale :

Je suis ce grand César, conquérant de la France,
Dix années de guerre, un siècle de vaillance,
Cet État tout ligué, l'Espagnol mis au bas,
Sont coups de ma valeur, le prix de mes combats.²⁰

Le récit historique dissimule les principaux problèmes de la crise politico-religieuse. Les guerres de Religion sont autant de conflits au cours desquels Henri IV a montré l'étendue de sa valeur. Billard rappelle que le roi a sauvé son âme. Ainsi, le public se prépare à pleurer la perte d'un grand roi qui était revenu de son erreur. Le roi revient sur son bilan politique dans la scène centrale de la tragédie, celle de la prière. Le moment est crucial car la question religieuse se règle à la faveur d'un escamotage

: « Grand Dieu, moteur de l'Univers,
« Qui mets les sceptres à l'envers,
« Foules les grandeurs souveraines
« Quand il Te plaît, quand Tu le veux,
« Juste châtiment, justes peines
« Qui passent des fils aux neveux.
Tu m'as fait, pétri de Tes doigts,
Élevé sur tous les François,
Mis la couronne sur la tête
Et cent fois détourné de moi
Mille et mille coups de tempête,
Calmée des rais de la foi.²¹

²⁰ idem , p 964, v 383-386.

²¹ idem , p 978, v 705-722.

a/« En ce siècle de fer un autre siècle d'or » : *Cléophon* de Jacques de Fonteny

Le titre de la pièce que Jacques de Fonteny publie et fait peut-être jouer en 1600 à Paris, *Cléophon, tragédie conforme et semblable à celles que la France a vues durant les guerres civiles*²², témoigne d'un double rapport aux événements à peine passés qu'elle met en scène. D'une part, *Cléophon*, dont le déroulé est « conforme et semblable » aux faits qui ont mené au régicide d'Henri III, est une tragédie d'actualité. D'autre part, en désignant les personnages par des noms grecs codés, elle opère un déplacement littéraire par rapport au passé récent représenté sur la scène. Ce déplacement invite le spectateur à conjuguer une lecture historique – le déroulé des faits correspond à sa connaissance du régicide – une lecture à clef – il doit décoder les noms cryptés pour identifier les personnages réels derrière l'onomastique grecque –, et une lecture allégorique – certains personnages ne renvoient pas vraiment à des personnalités historiques, mais plutôt à des fonctions morales et politiques. Cette superposition des niveaux de lecture invite à s'interroger sur le but de cette mise en scène de la mort d'Henri III onze ans après les faits, et ce alors même que la nouvelle monarchie a refusé de célébrer la mémoire du dernier Valois et s'oppose obstinément au transfert de sa dépouille de Compiègne à Saint-Denis. Le premier Bourbon entretient en effet un rapport ambigu avec la mémoire de son prédécesseur : une fois que la légitimité de la transmission du pouvoir royal entre les deux Henri a été établie et qu'Henri IV est reconnu comme le souverain incontesté du royaume de France, le souvenir du dernier Valois vilipendé par la propagande ligueuse – qui l'a décrit à la fois comme un roi cruel envers ses sujets, et comme un roi faible envers les hérétiques et les caprices de ses mignons – est particulièrement encombrant et gênant pour Henri de Navarre, qui cherche justement à reconstruire une image royale écornée sur les valeurs opposées : la clémence (via le pardon général accordé aux nobles ligueurs à présent soumis) et la force. Si Jacques de Fonteny choisit de représenter en 1600 le régicide d'Henri III sur la scène, ce n'est donc pas pour célébrer théâtralement et donc publiquement la mémoire du dernier Valois, ce qui serait une faute politique majeure, mais pour apporter sa pierre à l'édifice de légitimation du nouveau pouvoir bourbon qui, à cette époque, n'est parvenu que très récemment à faire taire les dernières dissensions post-ligueuses. Publié l'année même du mariage du roi avec Marie de Médicis, dont on espère qu'il apportera rapidement un héritier mâle et fondera ainsi la pérennité de la nouvelle dynastie, *Cléophon* est un hommage rendu à la monarchie bourbonienne, dont elle démontre dramaturgiquement la légitimité, tout en vantant sa capacité d'action et son énergie, si radicalement différentes de l'indécision des derniers Valois. La mise en œuvre sur le théâtre d'un régicide odieux permet également à Jacques de Fonteny de mettre en scène le discours régicide de manière à l'invalider : suivant un procédé de réception qui est dès lors allégorique, *Cléophon* peut évoquer les nombreuses tentatives d'assassinat dont a déjà été l'objet Henri IV, et ce pour en donner à voir le caractère profondément illégitime. En 1600, Henri IV,

²² Charlotte Bouteille – Meister Journaliste française p 65

relaps à peine reconverti, est contesté par le parti ultra-catholique et certains religieux lancent de manière à peine couverte des appels au régicide. Le jésuite espagnol Juan de Mariana vient ainsi de faire paraître, en 1599, son *De rege et regis institutione libri tres*, dans lequel il qualifie Jacques Clément, le meurtrier d'Henri III, de « gloire éternelle de la France »²³. Mettre en scène le scandale de l'assassinat du roi Cléophon-Henri III est donc également une manière pour Fontenry de condamner les partisans de l'acte régicide, dans le passé de 1589, mais également dans le présent du règne d'Henri IV. de la princesse en même temps que l'étau militaire se resserre autour de Stasiode.

La dernière scène de l'acte III met enfin en scène le roi Cléophon, dont l'apparition tardive correspond à l'incapacité à agir qui le caractérise jusqu'à la fin de la pièce. Cléophon et de Palamnaise a lieu sur scène. Les onze ans qui séparent l'événement de sa représentation, associés aux noms codés des personnages, permettent sans doute d'atténuer auprès des spectateurs le scandale que pourrait susciter la remise en jeu scénique de cet événement inouï et traumatique, qui a très profondément déstabilisé le royaume de France.

²³ Jacques Clément , Le moine qui a assassiné le roi Henri III

b/ La Tragédie sur la mort du Roy Henry le Grand : la tragédie d'actualité entre effet pathétique et atténuation « politique »

L'action de la *Tragédie sur la mort du Roy Henry Le Grand* se déroule en une seule journée, celle du régicide, le 14 mai 1610. Les différents moments de cette journée que la tragédie met en scène sont autant de stations de la passion de ce roi mort – ressemblance troublante – un vendredi vers trois heures de l'après-midi : le dramaturge fait ainsi du roi relaps une figure christique poursuivie par Satan et promise à une mort rédemptrice. L'acte régicide lui-même est cependant relégué hors-scène et le spectateur apprend l'assassinat en même temps que la Reine, par la rumeur venue de l'extérieur du palais du Louvre ; de plus, le cadavre du Roi n'est jamais exposé sous les yeux des spectateurs.

La décision de Claude Billard de ne pas représenter le régicide sur la scène nous intéresse tout particulièrement en regard du choix de Jacques de Fonteny de représenter l'assassinat du souverain sur la scène de *Cléophon*. Nous ne croyons pas qu'il s'agisse d'une décision esthétique, puisque, dans le seul « art poétique » qu'il nous ait laissé, Claude Billard définit la tragédie comme un spectacle dont l'effet pathétique est lié à l'effusion de sang : « où il y a effusion de sang, mort, et marque de grandeur, c'est vraie matière tragique »²⁴. Dans *La Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand*, Claude Billard met d'ailleurs tout en place pour que cette « effusion » sanglante puisse avoir lieu sur le théâtre : au début de l'acte IV, le Parricide est montré en scène, couteau à la main, plus résolu que jamais et, à la fin de son monologue furieux, il aperçoit même sa victime « dans son coche »²⁵. Dans la scène suivante, Henri est représenté dans une situation exactement semblable à celle de son meurtre : sillonnant sa bonne ville de Paris dans un coche sans vitre, accompagné des gentilshommes qui lui sont proches. Si elle conforte la vision d'un monarque soucieux de ses sujets, cette mise en scène n'apparaît pas à première vue comme indispensable à l'intrigue, puisqu'elle ne donne pas à voir au public la représentation du régicide, qui ne sera (re)connu du spectateur qu'à travers la rumeur publique entendue par la Reine depuis une salle du Louvre. Cette scène permet cependant à Claude Billard de faire entrer sur le théâtre un objet iconique de l'assassinat d'Henri IV : le « coche » – seul élément de décor qu'exige *La Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand* et élément relativement imposant – signifie le régicide de manière immédiate pour le public, qui a entendu le récit de l'assassinat et a pu voir des gravures le représentant. La représentation scénique de ce « coche » doit renvoyer le public de 1610 au souvenir du régicide – souvenir réel, pour les gentilshommes qui étaient présents lors du régicide et peuvent assister ou participer à la représentation de la pièce, ou souvenir fabriqué par la légende déjà en marche – et susciter ainsi l'effroi du spectateur, alors même que le meurtre n'est pas perpétré sur la scène. En donnant à voir la scène du crime dans l'instant qui précède immédiatement l'acte sanglant, Claude Billard semble chercher à exploiter l'effet pathétique de sa « matière

²⁴ Op cit

²⁵ Idem (p 926, p. 984)

tragique », tout en préservant la représentation glorieuse du souverain et en évitant de réactiver le choc du régicide par la représentation explicite de l'acte violent lui-même. Dans les mois qui suivent l'assassinat d'Henri IV, il apparaîtrait sans doute déplacé de mettre en scène, qui plus est devant la cour, l'instant où le couteau du Parricide s'enfonce dans la poitrine d'un personnage qui porte le nom d'Henry. Contrairement au *Guysien* de Simon Bélyard, *La Tragédie sur la mort du Roy Henry le Grand* ne cherche pas à exciter les foules contre l'acte impie que constitue le régicide – bien que celui-ci soit condamné sans ambiguïté – mais à participer à la déploration commune du monarque assassiné. Le choc que constituerait la représentation de la mort d'un souverain, survenue quelques semaines ou mois plus tôt, et sans la distance que pourrait introduire des noms codés comme dans *Cléophon*, irait en effet à l'encontre de la stratégie déplorative et encomiastique de Claude Billard, qui cherche, en signifiant le régicide sans le représenter, à tenir le milieu entre l'efficacité pathétique qu'apporte la reconnaissance par le spectateur d'un événement tragique d'actualité presque représenté sur la scène, et une atténuation toute politique. Le dramaturge choisit donc de déplacer le spectacle de la contemplation de l'écoulement d'un sang sacré à la mise en scène de la cérémonie de prestation de serment de fidélité à la régente et au nouveau roi, serment qui constitue le cœur de l'acte V et témoigne de la continuité du pouvoir monarchique, là où la représentation du régicide aurait témoigné de sa mise en danger.

Si Jacques de Fonteny peut mettre en scène – même rapidement et en usant de noms cryptés – le régicide d'Henri III, c'est que *Cléophon* tend à justifier la passation de pouvoir entre le dernier Valois, à bout de souffle et de sève, et le premier Bourbon, vaillant et fertile. Si l'effet scénique de la représentation du régicide est violent, il ne s'agit pas exactement du meurtre du roi comme fonction royale, mais de l'assassinat de son représentant temporaire qui ne semble plus en mesure de l'incarner : la représentation de cette mort en scène devient dès lors possible. Quand Claude Billard écrit sa *Tragédie sur la mort du roi Henry le grand*, il n'est plus question de représenter sur la scène le sang versé d'une monarchie bourbonnienne qui, à l'inverse, a fait de sa vigueur corporelle un des signes de la légitimité de son pouvoir.

2) L'interprétation du régicide dans la tétralogie de Shakespeare : (Richard II)

Le concept de royauté a été enregistré, en particulier dans la littérature anglaise, du moins depuis «Beowulf». Le besoin naturel d'un leader d'aider son peuple à survivre - et à prospérer - s'est transformé en affaires d'une complexité spectaculaire. Les dirigeants choisis en raison de leur intelligence, de leur force ou d'une combinaison des deux diminuaient en tant que pratique au profit de dynasties héritées par un couple de familles. Alors que cela garantissait la stabilité, le système de domination héréditaire, imposé par des doctrines religieuses telles que le droit divin des rois, a été nécessairement corrompu à mesure que la dégénérescence dynastique s'installe. Dans sa deuxième tétralogie, Shakespeare utilise des faits historiques et les dramatise pour créer une vision d'une monarchie troublée, présentant un récit provisoire et coloré de tromperie et d'usurpation du trône britannique

Richard II est une fresque historique en vers écrite par William Shakespeare en 1595 inspirée par le règne (1377-1399) de Richard II d'Angleterre. Bien que la pièce de théâtre ait pu être écrite indépendamment, elle constitue la première partie d'une tétralogie, nommée *Henriad*. Aussi trois pièces relatant la vie des successeurs de Richard II la suivent : Henry IV (première partie), Henry IV (deuxième partie), et Henri V.

La pièce est écrite en 1597, à la fin du règne d'Élisabeth, au moment où les incertitudes liées à sa succession sont les plus fortes. Entièrement composée en vers, elle est sans doute la plus aboutie des pièces historiques de Shakespeare. L'action y est la plus concentrée, les caractères parmi les plus creusés, l'intensité dramatique ne se relâche à aucun instant, l'écriture, enfin, en est somptueuse – la personnalité de son principal protagoniste, Richard II qu'on a surnommé le « roi poète », n'y est sans doute pas étrangère. Dans aucune autre pièce de Shakespeare, la discussion constitutionnelle ne se fait aussi dense : jamais les interrogations sur ce qu'il en est d'être roi n'ont atteint un tel degré de profondeur.

L'intrigue évoque des événements historiques réels – la révolte de Bolingbroke, la déposition puis l'assassinat de Richard II – qui prirent place en 1399, à la veille de la très longue guerre des Deux-Roses qui allait opposer les York aux Lancastre jusqu'en 1485. Elle creuse ainsi la période la plus ancienne que traitent les pièces historiques (Le Roi Jean excepté), et constitue la première des quatre pièces qui forment la seconde tétralogie de Shakespeare (les deux pièces suivantes relatent le règne tumultueux de Bolingbroke qui, sous le nom de Henry IV, allait payer cher le régicide qui l'avait conduit à s'emparer de la couronne, tandis que la quatrième célèbre le glorieux règne de son fils, Henry V, tenu à bien des égards pour le monarque idéal). S'il s'inspire de la réalité historique (dont il prend connaissance notamment par les fameuses...

Richard II n'est donc pas en phase avec son temps, de même qu'il détonne avec la manière des rois précédents. Le roi est contesté parce qu'il ne correspond pas à un idéal hérité du passé, et parce qu'il n'est pas assez machiavélique pour le dissimuler. Quand le duc d'York doit affronter la rébellion en l'absence de Richard, il regrette une royauté de légende :

Com'st thou because the anointed King is hence ?

Why, foolish boy, the King is left behind,
 And in my loyal bosom lies his power.
 Were I but now the lord of such hot youth
 As when brave Gaunt, thy fath
 As when brave Gaunt, thy father, and myself
 Rescued the Black Prince, that young Mars of men,
 From forth the ranks of many thousand French,
 O then how quickly should this arm of mine,
 Now prisoner to the palsy, chastise thee
 And minister correction thy fault !²⁶

Il constate amèrement son incapacité à défendre les droits de Richard II. En ne se conformant pas à la tradition, le roi a affaibli son pouvoir symbolique. La puissance royale, pourtant consacrée, est mise en échec parce que le souverain n'est pas là pour l'incarner. Il représente bien le roi mais il n'est plus assez fort pour se faire obéir. Les menaces du duc prennent des accents paternalistes passablement ridicules. Le personnage a beau adopter une position honorable et avoir le droit pour lui, il en est réduit à prononcer un sermon plein de poncifs sur les désordres de la jeunesse. Pour autant, la déchéance du roi ne peut se réduire à un conflit de générations. Si Bolingbroke incarne une conception moderne du pouvoir, les réprimandes du duc montrent que les sujets ont encore à l'esprit une conception plus traditionnelle. Sa dépossession respire la trahison, mais Richard a lui-même rogné son pouvoir en ignorant ostensiblement le mécontentement suscité par sa politique. Quand il rappelle qu'il était acclamé avant, il manipule le passé. Il réévalue les gestes et les paroles à la lueur du présent, comme si tout avait été falsifié. Faire de l'allégeance des nobles le baiser de Judas inscrit la faute au cœur du récit politique. La dépossession doit marquer les esprits, rester dans les mémoires comme un moment de rupture et de continuité.

Elle est mise en scène comme un processus légal afin que la passation de pouvoir soit irréprochable. La référence à Judas change la perception des faits. La dépossession est une procédure transgressive, un crime qui en appelle d'autres. Le régicide entérine la nature criminelle de la dépossession. On voit donc comment l'histoire devient un enjeu en soi. En particulier, l'histoire nationale ne fait plus l'unanimité. Les récits concurrentiels se développent de manière spectaculaire dans la suite de la tétralogie.

²⁶ Ibid., p 292-293 : « Viens-tu parce que le roi consacré est parti ?
 Mais, petit sot, le roi ici demeure,
 Et c'est en mon sein loyal que son pouvoir réside.
 Si je possédais encore ce feu de ma jeunesse,
 Du temps où nous allions, le brave Gand ton père et moi,
 Arracher le Prince Noir, jeune Mars descendu sur terre,
 D'entre les rangs de milliers de Français,
 Ah ! Comme il serait prompt alors à te châtier
 Ce bras, qu'aujourd'hui la paralysie enchaîne,
 Et à t'administrer correction pour ta faute ! »

3) Le régicide d'Édouard II chez Christopher Marlowe :

Édouard II est une tragédie du théâtre élisabéthain écrite par le dramaturge anglais Christopher Marlowe. Le titre complet de cet ouvrage est *The Troublesome Reign and Lamentable Death of Edward the Second, King of England, with the Tragical Fall of Proud Mortimer* (*Le Règne difficile et la mort lamentable d'Édouard II, roi d'Angleterre, ainsi que la chute tragique de l'orgueilleux Mortimer*).

A la cour d'Angleterre, le prince Édouard scandalisé par ses frasques et son amour pour le roturier Gaveston. Afin d'apaiser la colère des nobles, Gaveston est banni par le roi. Édouard doit épouser la jeune Isabelle de France, qui lui donne un fils.

A la mort de son père, Édouard monte sur le trône. Son premier geste est de rappeler Gaveston à ses côtés pour partager le pouvoir avec lui, ce qui attise la haine de la cour. Délaissée par le roi qui lui préfère son "mignon", la reine Isabelle déploie pourtant des efforts désespérés pour apaiser les nobles et sauver l'unité du royaume, désormais au bord de la guerre civile. Édouard, lui, n'épargne aucune provocation à ses barons, représentants d'un ordre féodal qu'il déteste.

Loin de le ramener à la raison, l'assassinat de Gaveston le plonge dans une rage telle qu'il lève une armée contre la noblesse. Voyant la situation désespérée du royaume, Isabelle rejoint les rebelles menés par Mortimer. Elle gagne la France où elle lève une armée pour marcher sur l'Angleterre au côté de Mortimer devenu son amant.

Édouard II, fait prisonnier, est contraint d'abdiquer. Isabelle installe sur le trône son jeune fils, le prince Édouard. Mortimer est nommé régent. Craignant pour son nouveau pouvoir, il ordonne l'exécution du roi déchu.

Mais le jeune roi Édouard III n'est pas aussi aisément manipulable que ne l'espérait Mortimer. Lorsqu'il apprend la conspiration dont il ignorait tout, il ordonne l'emprisonnement de sa mère Isabelle et l'exécution de Mortimer. C'est donc un enfant en larmes qui monte finalement sur le trône après les ravages de la guerre civile. Se souvenant de son père assassiné, il prononce le dernier mot de la pièce : "Innocence". Edward II (1594) de Christopher Marlowe expose les contradictions inhérentes au paradigme du souverain, une théorie qui considérait la monarchie comme transcendant. La métaphore du corps politique comme distinct du corps naturel du roi, suggère l'harmonie entre l'un et l'autre. La déformation de la métaphore des deux corps par Edward II et les politiciens qui l'exécutent démon-montre comment un paradoxe potentiellement dévalisant tel que celui-ci pourrait être cruellement détourné par un pouvoir sans imagination, et les instables dirigeants affamés et vindicatifs pour faire une arme d'une théorie essentiellement imaginative.

Plusieurs croyances sont sur la royauté comme le corps mystique du souverain, droit divin, héritier de droit, et la relation du roi à la loi sont testées et dans une certaine mesure caricaturées par le style rhétorique du monarque peu fiable et autodestructeur d'Edward II. Dans sa caractérisation, et dans la représentation de la confusion de sa cour avec sa reine perplexe et

corrompue, Marlowe révèle l'écart entre la politique et la représentation sur scène.

Les discours d'Edward sont incohérents et variant, des crises de colère aux extrêmes de persuasion déplacée, même la séduction. Edward pervertit les images et les mythes dans son discours, et son style instable et déclamé ne trompe personne.

4) Une autre forme de justification du régicide

Au tournant du XVI^e et du XVII^e siècle, les souverains excommuniés sont ciblés par des campagnes diffamatoires. Les libelles et les pamphlets diffamatoires prennent le relais des traités juridiques pour propager la rumeur infamante de la tyrannie. On prête aux souverains, on apporte un éclairage précieux sur des stratégies discursives élaborées pour s'adresser à un public qui n'est pas encore massif : « Lorsque les historiens du livre se sont intéressés au rôle des libelles pendant les guerres de Religion, ils ont d'abord cherché à répertorier leurs thématiques, à expliciter leur argumentation et à décrire cette production du point de vue matériel et éditorial. Sa raison d'être apparaissait comme évidente : exprimer et influencer l'opinion publique dont le soutien serait déterminant pour l'issue du les traits de l'ennemi ou de l'étranger, on leur reproche leur bâtardise ou on les accuse de pratiquer la sorcellerie. Les textes qui flétrissent son image constituent une forme d'attentat sur le plan symbolique. Cela prépare la scène de crime dont les Français vont être les témoins, et réveille, en Angleterre, le souvenir des régicides passés. Ainsi, Henri III est un homosexuel, un sorcier, le criminel qui a décapité la Ligue de son chef²²⁹ en faisant assassiner le duc de Guise²³⁰. Henri IV²³¹ est un relaps, un roi dépensier et belliqueux. En Angleterre, la reine vierge est en réalité une bâtarde, un imposteur qui amène sur le trône toutes les faiblesses de conflit. Ce présupposé du rapport direct entre l'écrit et l'opinion collective, héritage de la pensée des Lumières aussi bien que de l'expérience des sociétés totalitaires du XX^e siècle, suggérerait pourtant l'existence d'un grand nombre de lecteurs qui choisiraient leur position politique selon les convictions formées à partir de la lecture des libelles. Or, au XVI^e siècle, la communication de masse n'existe pas encore. Au-delà de la faiblesse de l'alphabétisation et du nombre relativement modeste des imprimés, les acteurs politiques avaient une conscience aiguë du poids inégal des destinataires de leur discours ; ils souhaitaient persuader, en priorité, ceux qui étaient investis d'une réelle capacité d'action et de mobilisation, les princes étrangers, les grands, ou les corps de ville, par exemple. De plus, les stratégies de défenses des intérêts personnels et collectifs – confessionnels, professionnels, familiaux, etc. – jouaient un rôle plus important dans le choix d'un parti que l'adhésion à des idées politiques, souvent élaborées dans l'urgence de l'action.

« Paris, avant le régicide, vit donc dans une adoration martyrologique qui éclaire l'acte de Clément, du moins à mon sens. Le deuil fond chacun et tous dans le Mystère, dans la sainteté des deux frères assassinés pour Dieu. Clément est dit s'adresser ultimement à Dieu en déclarant Lui présenter « ce sacrifice de mon corps, de mon âme et de ma vie » ; sacrifice inspiré et agi de Dieu comme l'avait été le sacrifice du duc et de son frère. »²⁷

Henri connaît ces thèses. Il sait qu'on lui applique parfois la terrible appellation de

²⁷ Champ Vallon 1990, t2, p 513-514

tyran. Condé, poussé à bout, en a usé récemment à son égard. (...) Le peuple de France a bien des raisons de murmurer. Il s'indigne des dépenses de la maison du roi qui sont montées de 300000 livres en 1600 à 400000 en 1609, sans compter celles de la reine qui coûtent en plus 540000 livres. Il s'indigne des prodigalités, maîtresses, jeu, bâtiments. » . Dans la mesure où notre objet est de comprendre l'efficacité de ces textes, nous nous bornerons à quelques études de cas. Nous nous appuierons sur des textes à charge contre Henri III et contre Élisabeth Ière car ils nous paraissent significatifs de cette veine diffamatoire au tournant du siècle. ²⁸

²⁸ Sandra Couloud Crime , histoire et politique.. p 66

5) La légitimité des scènes :

Comment justifier la représentation du régicide alors que la pratique théâtrale est suspecte et surveillée ? Comment justifier un tel spectacle alors que les souverains sont ciblés par des attentats en Angleterre et victimes d'assassinats en France ? Mettre en scène le meurtre d'un roi sacré ne va pas de soi. La représentation se heurte à des contraintes idéologiques et morales parce que le régicide est un crime énorme²⁹, le pire qui soit sous une monarchie, et que le théâtre est une pratique contrôlée dans les deux royaumes. Les textes et les représentations sont soumis à la censure pour des raisons directement politiques. Écoutons le César français sur la destinée et le meurtre du César romain : « En immolant César, Brutus céda à un préjugé d'éducation qu'il avait puisé dans les écoles grecques ; il l'assimila à ces obscurs tyrans des villes du Péloponèse qui, à la faveur de quelques intrigues, usurpèrent l'autorité de la ville ; il ne voulut pas voir que l'autorité de César était légitime, parce qu'elle était nécessaire et protectrice, parce qu'elle conservait tous les intérêts de Rome, parce qu'elle était l'effet de l'opinion et de la volonté du peuple » Jamais jugement plus juste et plus sain ne fut porté sur une action historique. Brutus se trompa lourdement ; sa sanglante méprise ne releva pas la république, et le fit seulement douter de la vertu. Mais enfin il avait pratiqué cette vertu jusqu'au moment où il en doutait à son heure suprême. Insensé qui parlez de Brutus et qui vous réclamez de son patronage, savez-vous ce qu'était cet homme ? Il fut élève de Caton, il combattit à Pharsale ; après le meurtre de Pompée, et la grande scène d'Utique, il était le chef avoué d'un immense parti, il n'obéit qu'aux provocations réitérées de la moitié de Rome et de la république ; on lui reprochait son inaction, qu'on appelait sommeil ; il fut mis en demeure de frapper, sous peine de n'être plus réputé Romain. Mais vous, déplorable fou, qui, dix-neuf siècles après, arrivez à la malheureuse imitation de Brutus, qui êtes-vous ? Avez-vous qualité pour agir ? qui vous a chargé de frapper ? La société a-t-elle réclamé votre secours, votre bras ?

Le régicide est une énorme chose. Deux grandes nations, l'Angleterre et la France, ont été la proie de violentes convulsions avant d'aboutir à cette tragique extrémité ; et encore, au moment fatal, elles en ont délibéré avec épouvantement. Les plus fermes courages et les plus grands esprits sont partagés : Milton, la Bible à la main, commente le meurtre de Charles Ier ; Saumaise le maudit en s'appuyant sur d'autres textes. En France les soutiens de la république se divisent sur cette redoutable question : beaucoup d'hommes des plus dévoués à la révolution votèrent la vie de Louis XVI ; le père de Camille Desmoulins écrivait à son fils, le 10 janvier 1793 : « Mon fils, vous pouvez encore vous immortaliser, mais vous n'avez plus qu'un moment : c'est l'avis d'un père qui vous aime. Récusez-vous pour le jugement du roi ; vous avez dénoncé Louis XVI dans un grand nombre de vos écrits, vous ne pouvez pas le juger. »³⁰ Que de doutes ! que de perplexités dans les esprits ! On se contredit, on se combat, on tremble ; l'immolation judiciaire du roi est arrachée à grand-peine par une majorité de quelques voix.

²⁹ Christian Biet, professeur français, et d'esthétique du théâtre

³⁰ La lettre de Louis XVI ; le père de Camille Desmoulins à son fils

On ne saurait nier la grandeur de ces fatalités historiques ; mais quand une société les a traversées, qui donc a le droit de les lui rendre ? de lui en offrir la désastreuse parodie, et de la souiller par des crimes pauvres et bêtes ? Malheureux ! es-tu Robespierre ou Cromwell ? Peux-tu défendre une société que tu ne comprends pas ? Ces aveugles fureurs feraient rebrousser les sociétés humaines, si la chose était possible ; elles coupent, pour un instant, toute issue au progrès ; elles frappent d'une apparente stérilité les conquêtes des idées ; elles rendraient, en se reproduisant, les institutions et les réformes impraticables ; elles mettraient en fuite la liberté démocratique pour ériger, en sa place, le pouvoir absolu et personnel d'un seul. Nous n'avons en France que trop de pente à nous précipiter dans l'adoption d'un homme comme symbole de l'état et de la société ; que sera-ce lorsque la civilisation épouvantée excitera elle-même le pouvoir à la défendre, dût-il même peser sur elle ? La liberté moderne a horreur de l'assassinat ; elle peut produire, elle peut excuser l'ardeur des guerres civiles ; le sang coule dans ces luttes, mais au moins la dignité humaine n'y succombe pas, elle peut même y grandir ; mais l'assassinat, mais le guet-apens, mais le coup frappé par derrière ne seront jamais instruments de liberté. Dans notre civilisation moderne le christianisme et la philosophie s'accordent à repousser le meurtre, la mort arbitraire de l'homme par l'homme. Il n'est pas dans la destinée de la démocratie d'avancer à coups de poignard comme une nouvelle Frédegonde ; elle devra, comme elle a dû jusqu'ici, ses progrès à la pensée. Un homme qui vient de disparaître au milieu de trop d'oubli et d'indifférence, un des pères de la révolution française, l'abbé Syeyes, dans son rapport sur la première loi qui ait été faite sur la presse, nous a enseigné la nouveauté féconde de la liberté moderne. « Les philosophes et les publicistes, a-t-il écrit, se sont trop hâtés de nous décourager en prononçant que la liberté ne pouvait appartenir qu'à de petits peuples ; ils n'ont su lire l'avenir que dans le passé... Élevons-nous à de plus hautes espérances ; sachons que le territoire le plus vaste, que la plus nombreuse population se prête à la liberté. Pourquoi en effet un instrument (la presse) qui saura maître le genre humain en communauté d'opinion, l'émouvoir et l'animer d'un même sentiment, l'unir du lien d'une constitution vraiment sociale, ne serait-il pas appelé à agrandir indéfiniment le domaine de la liberté ?... »

Voilà effectivement la descendance de la démocratie nouvelle ; elle est fille de la pensée et de la presse. C'est dans cette conviction que nous nous sommes élevés avec énergie contre les lois de septembre, qui n'ont été à nos yeux qu'une immolation inutile et condamnable de principes sacrés. Le dogme de l'*Intimidation* a-t-il empêché une nouvelle tentative d'assassinat ? Il ne valait pas la peine d'apostasier la liberté de l'intelligence ; on aigüise les poignards quand on veut avilir les âmes.

Quelques amis de M. Guizot ont répandu le bruit que l'attentat du 25 juin lui frayait le retour au pouvoir : ce bruit est une mortelle injure pour l'historien de *la Révolution d'Angleterre* ; ses partisans étourdis ne se sont pas aperçus que par ces rumeurs ils tendaient à faire de leur chef une espèce de Tristan, de grand prévôt, qu'on appelle dans les extrémités violentes. Jamais homme d'état n'eut plus à se plaindre de ses amis que M. Guizot, et ses adversaires politiques lui rendent plus de justice.

Le gouvernement et la société ont chacun, dans ces tristes conjonctures, leurs devoirs à remplir. Nous reconnaissons volontiers que le ministère n'a pas hésité à considérer l'attentat du 25 juin comme l'acte isolé d'un insensé, qui ne pouvait être rattaché à aucun complot positif ; il n'a pas songé à une convocation extraordinaire de la chambre des députés, et donne tous ses soins à une rapide exécution des lois en ce qui concerne la juridiction de la chambre des pairs. La cour souveraine qui siège au Luxembourg estimera sans doute utile et salutaire d'imprimer à ce procès une austère

simplicité. L'opinion publique n'a pas approuvé la faiblesse fastueuse de ses condescendances pour la vanité de Fieschi, qui s'était fait un théâtre du prétoire aristocratique.

La société doit se sentir humiliée et blessée de ces actes extravagants : c'est à elle de leur infliger le châtement de l'opinion. On lui demande ses applaudissements pour de sanglantes folies ; qu'elle réponde par son exécration et son mépris. Qu'elle condamne l'assassinat politique à la même infamie que l'assassinat qui vole de l'or. Faveur et sympathie pour les nobles efforts, pour le travail, pour le talent ; secours du gouvernement et de la société à la pauvreté laborieuse qui veut s'élever au bien-être et à la réputation par d'honorables labeurs ; indulgence et mansuétude intelligente pour les passions sincères, si ardentes qu'elles soient, tant qu'elles restent généreuses. Mais anathème de mépris, excommunication sociale, sur l'infamante absurdité de l'assassinat politique.

Il y va de l'honneur de la civilisation française. L'expédient du meurtre est antinational ; la guerre et le duel ont toujours été dans les mœurs françaises, l'assassinat jamais : doit-il donc aujourd'hui recevoir du génie de la liberté droit de bourgeoisie ? Non, un peuple ne déprave pas ainsi ses instincts et sa dignité, et malgré la tristesse de quelques épisodes, la cause de la civilisation n'est pas près de faillir. Les excès des anabaptistes n'ont pu ni déshonorer ni compromettre l'avenir de la réforme. Les meurtres de l'ordre des assassins n'ont pas obscurci l'éclatante générosité de la civilisation arabe. C'est l'honneur de la nature humaine que le crime aboutit toujours à une obscure impuissance. La société, troublée un instant à la surface, referme ses flots sur ce qui les avait agités, et précipitant d'impurs débris au fond de l'abîme, elle continue son cours, sous l'attraction irrésistible des lois éternelles. Crime impie, équivalent du parricide, la mise à mort récente d'un souverain réel et légitime (quand bien même serait-il considéré par certains comme un tyran d'exercice) est en effet un acte particulièrement délicat à mettre en scène sans user d'un détour allégorique. Alors même que l'édit de Nantes a imposé un devoir d'oubli des guerres civiles, il ne s'agit pas pour Jacques de Fontenay et Claude Billard d'imiter l'auteur du *Guysien* et de raviver les tensions confessionnelles par la mise en scène directe des assassinats d'Henri III et d'Henri IV. Ces dramaturges semblent au contraire vouloir à toute force atténuer le traumatisme de ces événements et de leur réitération : ils « suturent » la rupture historique qu'ils constituent en mettant en avant la pérennité du pouvoir monarchique par-delà les régicides. Ces actes violents sont ainsi montrés ou évoqués sur le théâtre pour légitimer le souverain qui a succédé au roi assassiné (Henri IV après Henri III, Louis XIII après Henri IV) et donc pour assurer, plus ou moins efficacement, la position des dramaturges auprès de ce nouveau pouvoir.

En étudiant successivement le *Cléophon* de Jacques de Fontenay et la *Tragédie sur la mort du Roy Henry le Grand* de Claude Billard, nous souhaitons montrer comment la représentation scénique d'un régicide semble nécessiter, au début du XVII^e siècle et cela même dans le théâtre d'actualité, le recours à une certaine forme de « distance » : distance onomastique, distance temporelle, ou distance du hors-scène servent à atténuer le scandale d'un acte inouï et dont on espère qu'il ne se reproduira jamais plus dans le royaume de France. Par-delà cette commune « distance », les différences sensibles entre les deux pièces nous conduiront cependant à souligner la façon dont la représentation et l'absence de représentation du régicide sur la scène s'inscrivent dans les stratégies d'intérêt politique et de propagande de chaque dramaturge. Les enjeux de la mise en scène de l'assassinat d'un roi de légende noire (Henri III) diffèrent en effet de ceux qui président à l'évocation sur le théâtre du meurtre d'un roi de légende

dorée (Henri IV) : la représentation, plus de dix ans après sa mort, du régicide de celui que la propagande ligueuse a baptisé le « vilain Herodes » (anagramme d'Henri de Valois) n'engage en effet pas les mêmes émotions dans le public que l'évocation, quelques mois seulement après le second régicide, de la mort du « bon roi Henri » (IV).

En Angleterre, Élisabeth I^{ère} interdit la représentation de pièces touchant la question religieuse ou la gouvernance du royaume en 1559. De fait, les dramaturges écrivaient en connaissance de cause. L'un des cas les plus marquants en France également, on surveille les représentations. La pièce de Montchrestien sur Marie Stuart fait, par exemple, l'objet d'une mise en garde car on craint que la représentation du martyr de la reine trouble l'ordre public³¹. Contrairement aux Anglais, souvent écrivains de métier et attachés à des troupes, les dramaturges les plus modernes en France sont majoritairement des écrivains amateurs. Ils travaillent fréquemment dans les milieux de la justice³². Les auteurs prenaient soin d'éditer les textes d'autres genres, mais ils négligeaient la publication des pièces de théâtre. Mais il sera intéressant de nous pencher sur la morale dans pièces élisabéthaines. En effet, on peut s'interroger sur les vertus morales de drames comme Richard II et Édouard II.

Marlowe exploite le voyeurisme des spectateurs qui viennent voir une mort scandaleuse sur scène. Shakespeare montre comment un usurpateur conserve le pouvoir et le transmet à son fils après la dépossession puis le meurtre de Richard II.

On peut se demander si ces pièces ne rendent pas les spectateurs cyniques.

Le danger est grand : les Protestants pourraient abandonner la vraie foi tant l'épreuve qu'ils endurent est difficile. Il faut signaler au roi qu'il est sanguinaire ; le ton est celui de la remontrance. Louis des Masures sait que son spectacle peut rappeler à l'ordre le prince tyrannique. De fait, les Protestants sont persécutés par des Saül mal conseillés. « L'Église catholique et les Églises de la Réforme sont opposées au théâtre elles voudraient l'interdire à leurs fidèles et obligent les magistrats à encadrer l'activité théâtrale. Mais il est difficile de distinguer, dans la réglementation de cette période, ce qui a trait aux spectacles médiévaux et ce qui pouvait viser le nouveau théâtre ; en tout cas, les entraves mises à l'activité des comédiens par l'Église et par les parlements, ainsi que le refus d'institutionnaliser les spectacles touchaient aussi la diffusion de ce théâtre. »³³ En tout cas, les auteurs de tragédies furent vite pris dans la tourmente - la comédie pouvait ne pas prendre l'histoire au sérieux, et la pastorale, qui va naître, l'oublier au profit d'un monde rêvé.

Le dramaturge prétend restituer le récit biblique quasiment « mot à mot ».

Ils avancent également l'idée que le théâtre enseigne la morale aux princes.

³¹ EDOUARD, Sylvène, « La fin de Marie Stuart et le « commencement » de sa gloire : la réception de la nouvelle et de son exécution en 1587 », *Le Sang des princes. Cultes et mémoires des souverains suppliciés (XVI^e-XVII^e siècle)*

³² MAZOUER, Charles, *Le Théâtre de la Renaissance*, Paris, Champion, 2013, p 178-179 didactiques, ce que la critique a noté²⁷⁸.

³³ Op. cit.

CONCLUSION

« Nothing pleased but rare accidents »³⁴, rien ne plaît jamais que l'extraordinaire, le prince Hal prononce cette parole au début de 1 Henry IV de Shakespeare. Cette recherche a traité un sujet d'actualité en Europe qui est le régicide, théâtraliser l'assassinat du monarque a coulé beaucoup d'ancre, des vieux débats sont menés sur la légitimité de tuer un roi innocent ou tyran.

Le régicide est connu depuis longtemps, des textes bibliques l'illustrent, Au tournant du XVI^e et du XVII^e, William SHAKESPEARE et Jacques DE FONTENY en Angleterre et en France s'emparent des régicides de Richard II et Henri III [dans le même ordre] pour les porter à scène. Pour représenter cette question à la fois délicate et scandaleuse, les dramaturges partagent le même choix d'une distanciation, mais en infléchissant selon leurs propres stratégies artistiques et politiques. La représentation de l'irreprésentable : La mise à mort du corps royal. Le théâtre d'actualité tel que nous le définissons, met en scène un univers de représentation en continuité temporelle avec l'univers d'existence des spectateurs, le mode de réception des pièces d'actualité est donc direct et non allégorique [quand bien même la référence serait parfois voiler ou crypter] c.-à-d, ces pièces mettent en jeu un ici et un maintenant bien précis et non un présent à lire, selon une logique du détour entre les lignes d'un passé réel ou fictionnel, le régicide est un objet de spéculation et un fait d'actualité en Angleterre et en France, dans les deux royaumes on débat de cette question sur fond de schisme religieux. Jacques DE FONTENY et William SHAKESPEARE choisissent de représenter le régicide d'Henri III en 1600 et le régicide de Richard II en 1623 sur la scène, ce n'est pas pour célébrer théâtralement, mais pour montrer qu'il s'agissait d'une faute politique majeure de condamner un roi, la mise en œuvre sur le théâtre d'un régicide odieux les permet également de mettre en scène le discours régicide de manière d'invalidiser, voire mettre en scandale l'assassinat du roi, alors c'est une manière de condamner les partisans de l'acte régicide dans le passé, actuellement les théoriciens politiques réinventent la manière de parler de ce crime pour le légitimer.

En ce siècle de fer, un autre siècle d'or, c'est une mise en scène d'une passation de pouvoir légitime

Alors, la tragédie sur la mort de ces deux rois nous offre une nouvelle tragédie d'actualité entre effet pathétique et atténuation politique.

Les dramaturges négocient constamment entre des contraintes idéologiques et esthétiques, ils empruntent souvent le détour par l'histoire, plus le crime est inefficace politiquement.

La tyrannie du prince justifie sa mise à mort, ses fautes morales transforment le régicide en châtiment qui rend la scène pathétique

34SHAKESPEARE, op. cit., p 422-423.

Enfin, les dramaturges éclairent les tenants et aboutissants du crime grâce à des personnages qui jouent en quelque sorte le rôle d'historiens. C'est par exemple Diadotime qui, dans Cléophon, raconte l'histoire d'un royaume qui a toujours été très chrétien. La rébellion apparaît clairement comme une anomalie dont le roi est responsable. Diadotime évoque les grands rois qui se sont succédé comme des chefs incontestés. La faute de Cléophon est de ne pas réussir à les imiter. Dans la tragédie de Claude Billard, c'est Satan qui joue le rôle de l'historien. Il a observé le peuple français, a vu que le royaume était prompt à s'enflammer depuis toujours, et souhaite exploiter cette faiblesse. Cela crée de la profondeur et explique le scandale de la mort d'Henri IV.

Si rien ne plaît jamais que l'extraordinaire, représenter un régicide permet de transformer l'histoire un grand spectacle. Shakespeare en a conscience : l'histoire de Richard est l'épisode le plus pathétique du cycle. Si les autres drames peuvent susciter autant d'intérêt, c'est parce que le public y voit les conséquences du régicide. Ce crime entraîne le royaume dans les guerres civiles. Ils le contestent parce qu'ils connaissent son histoire d'usurpateur. De manière remarquable, ce récit de la mort de Richard revient dans chaque volet du cycle. Les rebelles et les partisans d'Henri IV se disputent autour de la version des faits qui les avantagent le plus. C'est à travers ce jeu permanent de réécriture que Shakespeare réussit à le rendre digeste.

Ces joutes verbales autour de la fin de Richard et de sa succession pourraient se poursuivre indéfiniment, comme les guerres civiles. Le meilleur moyen de clore ce spectacle n'est pas d'imposer une version officielle des faits, mais de faire diversion.

En mettant en scène un régicide, les dramaturges représentent un crime fondateur.

La disparition du roi clôt une ère et en ouvre une nouvelle.

Les dramaturges montrent que le meurtre du roi met fin à la violence aveugle.

C'est le cas dans Édouard II, dans Cléophon, et dans une certaine mesure dans la Tragédie sur la mort du roi Henri le grand. Il nous semble qu'une autre distinction est possible. Si les pièces élisabéthaines remportent du succès, c'est sans doute parce que les dramaturges ont négocié avec les contraintes idéologiques et esthétiques de la représentation de manière à tirer la plus grande charge émotionnelle d'une histoire criminelle. En France, où deux régicides ont lieu à peu d'années d'intervalle, les auteurs composent avec ces mêmes contraintes mais ils subissent plus fortement la pression des événements et tentent, peut-être, à travers leurs représentations de réparer le présent.

Bibliographie :

Crime, histoire et politique, Sandra Couloud , l'université Paris IV , La Sorbonne.
La pièce théâtrale « Roy Henry de Claude Billard 1612
La pièce théâtrale de Cléophon de Jacques de Fonteny 1600
La pièce théâtrale de L'Ecoassas de Montchrestien
La pièce théâtrale de Richard II de Shakespeare
La pièce théâtrale d'Édouard II de Marlowe
Mario de Turchetti , ouvrage « Tyrannie et tyrannicide de l'antiquité à nos jours »,
2013

Sitographie :

Biographie de : William Shakespeare, Montchrestien, Christopher Marlowe et
Jacques de Fonteny. Wikipédia
Le théâtre Élisabéthain et le théâtre humaniste Wikipédia
Le régicide au XVI et XII^e siècle. Wikipédia
Charlotte Bouteille-Meister, « La représentation du régicide dans le théâtre d'actualité
au début du XVII^e siècle », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*
[En ligne], 32 | 2016, mis en ligne le 08 décembre 2019, consulté le 03 octobre 2020.
URL : <http://journals.openedition.org/crm/14083> ; DOI :
<https://doi.org/10.4000/crm.14083>

La représentation du régicide dans le théâtre anglais et français au tournant du XVI^e et du XVII^e siècle

Les mots clés : Régicide

Théâtre humaniste

Théâtre élisabéthain

William Shakespeare

Christopher Marlowe

Résumé :

L'assassinat du monarque au tournant du XVI^e et du XVII^e fait l'actualité en France et en Angleterre

Le régicide est un vieux débat et un objet de spéculations. Dans les deux royaumes, on officialise cette question sur fond de schisme religieux. Des théoriciens politiques réinventent la manière de parler de ce crime pour le légitimer et les dramaturges s'emparent de ce sujet problématique.

Jacques de Fontenay met en scène le meurtre d'Henri III, Claude Billard de Courgenay celui d'Henri IV, Montchrestien représente l'exécution de Marie Stuart,

Shakespeare et Marlowe mettent en scène les meurtres de Richard II et d'Edouard II.

Au théâtre, le régicide est a priori un spectacle efficace, propre à provoquer de vives émotions chez le spectateur. Comment, en effet, représenter un crime aussi énorme dans un contexte de crise politique ? Comment justifier le spectacle d'un meurtre d'une actualité aussi brûlante ?

Les dramaturges négocient constamment entre des contraintes idéologiques et esthétiques, parfois contradictoires, qui pèsent sur la représentation. Ils empruntent souvent le détour par l'histoire. Plus le crime est inefficace politiquement, et plus il est efficace sur scène.

La tyrannie du prince justifie sa mise à mort.

Representation of regicide in English and French theatre at the turn of sixteenth and seventeenth-century

Summary

It is an object of many reflections and an actual event for french and english people. In both kingdom, there are debates on this issue while the schism has begun a reality. Because of the controversy, it is possible to speak about régicide as a punishment. Playwrights perform this problematic subject. Jacques de Fontenay represent the murder of Henri Ird, Claude Billard de Courgenay represent Henri IVrth's one, Antoine de Montchrestien represent the execution of Marie Stuart, Shakespeare and Marlowe perform the murders of Richard IInd et Edward IInd. A priori, such subject can move the audience. Nevertheless, such a performance isn't an evidence. How, indeed, can a playwright show such an enormous crime during troubled period ? How can he justify the show in a crisis context ? Playwrights have to consider ideological and aesthetic restrictions, which are sometimes in contradiction, to perform the murder of the sovereign. In many cases, they rewright history. Because the crime is usually ineffective as a politic action, it is effective for dramatic art. Tyranny justify that the prince is murdered.

ملخص المذكرة

تمثيل المذبح في المسرح الإنجليزي والفرنسي في مطلع القرنين السادس عشر والسابع عشر

جريمة موضوعية في مطلع القرنين السادس عشر والسابع عشر ، كان المذبح موضوع تخمين وتحقيق في فرنسا وإنجلترا. في كلتا المملكتين ، يتم مناقشة هذه القضية على خلفية الانشقاق الديني. يحاول المنظرون السياسيون إعادة تجسيد الطريقة التي نتجت عنها جريمة قتل الملك لإضفاء الشرعية عليها ويتناول الكتاب المسرحيون هذا الموضوع الإشكالي. جاك دي فونتينى يجسد جريمة مقتل هنري الثالث كلود بيارد يتحدث عن اغتيال هنري الرابع ، مونتكرستين يمثل إعدام ماري ستيوارت ، شكسبير ومارلو يتناولان موضوع جريمة مقتل ريتشارد الثاني وإدوارد الثاني في المسرح ، و قد نجحوا في إثارة المشاعر القوية لدى المتفرج. ومع ذلك ، هذه التأكيدات ليست بديهية.

كيف يكون تمثيل مثل هذه الجريمة الضخمة في سياق الأزمة السياسية؟ كيف يمكن أن نبرر مشهد الجريمة و المقتل بهذه الموضوعية المشتعلة؟ يتناقش المسرحيون باستمرار عن القيود الإيديولوجية والجمالية ، في بعض الأحيان تكون متناقضة وغالبًا ما يتفقون. إن طغيان الأمير يبرر إعدامه و أخطائه الأخلاقية لا تغفر ، مما يجعل مشهد مقتله مثير للشفقة.

