

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

**ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600**

UMI[®]



Université d'Ottawa • University of Ottawa



Université d'Ottawa • University of Ottawa

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES

FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

SIMARD, Philippe

AUTEUR DE LA THÈSE - AUTHOR OF THESIS

M.A.(lettres françaises)

GRADE - DEGREE

Lettres françaises

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT - FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

TITRE DE LA THÈSE - TITLE OF THE THESIS

DE LA THÉORIE À LA CRÉATION : EXPLORATION DRAMATURGIQUE

Dominique Lafon

DIRECTEUR DE LA THÈSE - THESIS SUPERVISOR

EXAMINATEURS DE LA THÈSE - THESIS EXAMINERS

P. Berthiaume

J.E. Hare

J.-M. De Koninck, Ph.D.

LE DOYEN DE LA FACULTÉ DES ÉTUDES
SUPÉRIEURES ET POSTDOCTORALES

SIGNATURE

DEAN OF THE FACULTY OF GRADUATE
AND POSTDOCTORAL STUDIES

De la théorie à la création :

exploration dramaturgique

Par

Philippe Simard

« M.A. Lettres françaises »



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-67212-3

Canada

De la théorie à la création :

exploration dramaturgique

Par

Philippe Simard

« M.A. Lettres françaises »

Résumé :

Dans l'élaboration de cette thèse, je me suis fixé comme objectif de me familiariser, d'abord, avec la théorie théâtrale, et plus particulièrement avec les principaux courants dramaturgiques ayant marqué la scène de façon décisive, afin de les intégrer, ensuite, dans une oeuvre de création originale. Le processus d'écriture a suivi trois étapes, qui correspondent respectivement aux trois principales parties du texte. La première consistait à étudier et analyser le système théorique de différents dramaturges-théoriciens, soit Corneille, Diderot, Zola, Brecht et Ionesco. Dans la seconde, il s'agissait d'écrire une pièce de théâtre en cinq tableaux portant sur les derniers jours de Marie Stuart, chaque tableau servant à développer l'esthétique particulière à un des auteurs préalablement choisis. Enfin, il me restait à analyser la pièce. Dans un constant mouvement de va-et-vient entre la création et la théorie, j'ai montré comment celle-ci a conditionné mes choix, tant en ce qui concerne l'utilisation des registres dramaturgiques, le traitement de l'action, l'élaboration des gestes et des mouvements des personnages, que la conception de ces mêmes personnages, le traitement de l'espace et celui du temps.

***Merci à Madame Dominique
Lafon, génie ès théâtre. Je vous
dois ce travail.***

***À Mélanie et Zoé, mes deux
reines.***

***Merci mille fois pour votre
infinie patience.***

**De la théorie à la création :
exploration dramaturgique**

Par

Philippe Simard

(1104753)

Département des lettres françaises

Faculté des Arts

**Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
et postdoctorales de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention de la Maîtrise ès Arts (Lettres françaises)
Ottawa - septembre 2000.**

Introduction et présentation du projet de création

Bien que les études universitaires en littérature soient, presque par essence, théoriques, il n'en demeure pas moins que l'écriture, geste créateur, est aussi un art, autrement dit le produit d'une technique. De sorte que le chercheur en littérature peut aborder son objet autant par l'analyse théorique que par l'analyse des méthodes, des techniques, des principes qui sous-tendent la création. Ce constat s'applique particulièrement à l'étude du théâtre, qui est soumis aux contraintes matérielles de la représentation.

Si la thèse de maîtrise en littérature est le plus souvent un « texte d'idées » - même lorsqu'il rend compte des particularités techniques de l'écriture de tel ou tel auteur -, une de ses formes, la thèse de création, en l'occurrence de création dramaturgique, permet d'associer deux savoirs : autrement dit d'unir la recherche du théoricien à l'apprentissage de l'artisan. Je me suis donc fixé comme défi de créer une œuvre originale, mais qui prenne en compte les principes formulés par divers théoriciens-praticiens dans des ouvrages ayant marqué - à diverses époques - l'évolution du théâtre. Il devenait alors possible d'étudier en détail différentes esthétiques, dans leurs particularités comme dans leurs rapports ; puis d'appliquer concrètement les diverses techniques d'écriture qui leur sont liées - i.e. qui permettent leur application sur la scène - proposées par ces mêmes théoriciens-praticiens.

Les auteurs retenus sont tous des dramaturges. Toutefois, il ne s'agissait pas de s'inspirer de ces auteurs dans la modalité d'un pastiche, mais de ne retenir que l'énoncé de leurs préceptes, indépendamment de leur propre pratique. Car le théâtre est le genre littéraire où les auteurs - surtout à partir du XVII^e siècle - se sont le plus constamment

exprimés sur leur art, commentant leurs propres oeuvres comme celles des autres, s'appliquant à établir principes et règles devant présider à la création, occupés autant par le côté purement technique du théâtre que par ses implications esthétiques et sa portée idéologique. C'est que le théâtre est le genre le moins « littéraire ». En effet, une pièce est d'abord destinée à être jouée, c'est-à-dire à se développer dans un espace scénique. Sa composition exige donc du dramaturge qu'il prenne en compte certains impératifs extralinguistiques dont le romancier ou le poète n'ont pas à se préoccuper pour maîtriser leur art. En revanche, l'auteur dramatique ne peut faire l'économie du fonctionnement du discours, comme des divers procédés narratifs. Mais l'essence de l'œuvre théâtrale étant de se construire en trois dimensions, il doit en plus veiller à donner du mouvement à l'écriture, ou plutôt à combiner écritures monologique et/ou dialogique et écriture scénique. Enfin, parce que sa réalisation dépend de la collaboration d'artisans de divers milieux, de l'association de multiples savoirs techniques, le théâtre transcende le simple geste d'écrire, et c'est essentiellement pour cela que je l'ai choisi comme terrain d'expérimentation.

Format de la pièce

Après avoir déterminé que ma création serait dramaturgique, il s'est agi d'établir son format général. Ma première idée fut d'écrire une pièce en un seul acte, où chaque scène servirait à illustrer une esthétique particulière. Mais il m'est apparu que le mécanisme d'enchaînement des scènes au sein d'un acte et leur nécessaire brièveté étaient impropres à l'illustration claire et nuancée des éléments constitutifs de chaque esthétique. De sorte que l'idée de diviser la pièce en tableaux, plutôt qu'en scènes, s'est rapidement imposée.

Chaque tableau devait correspondre à un espace scénique particulier, contenir une action sans coup de théâtre et dont le déroulement serait plutôt lent, puisque le tableau s'oppose à l'acte en ce qu'il n'est pas axé autour de l'action, et contient, en conséquence, des éléments pouvant n'être pas directement utiles à celle-ci, mais nécessaires à la création d'une atmosphère particulière.

En somme, la pièce que j'allais écrire ne compterait ni scènes ni actes, mais plutôt cinq tableaux, dont chacun contiendrait une portion de l'intrigue, et constituerait l'application de principes formulés par un théoricien du théâtre. Le défi premier était de parvenir à enchaîner ces tableaux de façon à ce que le contraste résultant de l'association d'esthétiques différentes - et même parfois opposées - ne nuise ni à la continuité de l'intrigue, ni à sa cohérence et à son unité.

Encore une fois, il faut souligner que ce travail n'est pas un exercice de pastiche. De fait, je n'ai pas tenté de reproduire le style – la manière d'écrire - des dramaturges dont j'ai appliqué les théories. Au contraire, je me suis efforcé le plus possible d'être original. J'ai donc utilisé les principes et les techniques qu'ils proposent comme autant de matériaux et d'outils, tout en demeurant conscient que le produit final – que chaque tableau – ne ressemblerait pas nécessairement à leur propre production. Pas plus que celle-ci ne respecte fidèlement et intégralement la théorie qui, parfois, la légitime.

Sujet et Fable

Le choix des théories à illustrer et leur position dans la séquence des tableaux dépendaient de l'élaboration de la fable - de la structure narrative de ma pièce -, puisque la représentation de certains événements convient mieux à telle ou telle esthétique. Cette

fable devait elle-même être tirée d'un sujet d'abord assez souple pour autoriser le genre d'expérimentation auquel j'allais le soumettre, et assez complexe pour mériter d'être présenté suivant divers points de vue, chacun correspondant à une esthétique particulière. L'histoire de Marie Stuart (1542-1587), mais plus précisément les événements relatifs à sa mort tragique, m'ont semblé être le choix idéal. D'abord, ils ont un évident potentiel dramatique.¹ Ensuite, ce sujet offre au dramaturge un large choix de situations fortes faciles à intégrer et à enchaîner au sein d'une intrigue, mais offre aussi une grande liberté en ce qui a trait à la manière de le faire. En effet, on peut dégager de l'histoire de Marie Stuart la dimension tragique, et concentrer l'action autour de la notion de fatalité. Mais on peut aussi en faire ressortir la dimension politique, sociale, religieuse, morale, etc. L'avantage d'un sujet historique est qu'il fournit d'emblée les personnages (et les forces) à mettre en présence, et qu'il permet, lorsqu'il est comme ici constitué d'événements extraordinaires et de situations extrêmes, de sauvegarder la vraisemblance essentielle à la plupart des courants dramaturgiques ayant marqué le théâtre jusqu'au XX^e siècle.

Enfin, un sujet tiré de l'Histoire, même s'il oblige au respect des faits et événements, laisse passablement de place à l'invention, autrement dit à la fiction, étant donné que les circonstances exactes dans lesquelles les faits et événements en question se sont produits ne nous sont connus que très imparfaitement, lorsqu'ils ne nous sont pas tout simplement inconnus : c'est à ce moment que l'imagination de l'auteur doit pouvoir suppléer au silence des livres d'Histoire et conduire efficacement la pièce d'un élément historiquement

¹ On trouvera en annexe, sous le titre « Petite Histoire de Marie Stuart », une présentation de ces événements.

avéré à un autre. C'est Corneille qui a le mieux exprimé le rapport entre Histoire et invention - ou si l'on veut entre vérité et fiction - dans une pièce au sujet historique :

Il est constant que les circonstances, ou si vous l'aimez mieux, les moyens de parvenir à l'action demeurent en notre pouvoir. L'Histoire souvent ne les marque pas, ou en rapporte si peu, qu'il est besoin d'y suppléer pour remplir le Poème : et même il y a quelque apparence de présumer que la mémoire de l'Auditeur, qui les aura lues autrefois, ne s'y sera pas si fort attachée, qu'il s'aperçoive assez du changement que nous y aurons fait, pour nous accuser de mensonge ; ce qu'il ne manquerait pas de faire s'il voyait que nous changeassions l'action principale.²

Au théâtre, comme dans les autres genres, le mariage entre Histoire et fiction ne peut qu'être fertile. Il permet d'abord de rappeler à la mémoire d'une collectivité des événements qui la concernent, qui ont contribué à la façonner, et dont les conséquences peuvent être visibles aujourd'hui encore. Il oblige ensuite l'auteur à exercer à la fois sa créativité et son sens critique, dans la mesure où il lui est essentiel de saisir avec précision les causes et les conséquences des événements qu'il choisit de représenter (le sujet), et donc de proposer à travers la fiction (la fable) une interprétation cohérente de l'Histoire. J'ai pu le vérifier dans l'écriture de ma pièce, où j'ai traité des événements historiques selon cinq esthétiques très différentes dont chacune projette une image particulière du monde et de l'être humain : j'ai eu à décider du sens que je voulais donner à chaque action représentée, et donc, globalement, du sens de la pièce. Ce faisant, j'ai proposé une interprétation de l'Histoire, j'ai tenté de lui donner un sens.

² Pierre Corneille, *Trois Discours sur le poème dramatique*, Paris, Flammarion, 1999 (Éd. orig. : 1660), pp. 115-116.

Marie Stuart et le théâtre

Une pièce sur Marie Stuart s'inscrit naturellement dans la lignée de toutes celles qui, depuis quatre siècles, ont traité du même sujet, et elles sont étonnamment nombreuses.

La première en date, écrite vers 1600, est une tragédie en alexandrins d'Antoine de Montchrestien, *L'Escossoise, ou Le Désastre*, qui fut jouée en 1601 à Orléans avant d'être interdite pour des raisons politiques. Montchrestien, sympathique à la cause protestante et exilé pour ces raisons à la cour d'Angleterre, la présenta lui-même vers 1610 à Jacques 1^{er}, fils de Marie Stuart, lequel, dit-on, en fut touché. Fait intéressant, tandis que « [l]es premières grandes pièces historiques du 16^e siècle³ ont trait à l'histoire sacrée ou à l'histoire antique »⁴, cette pièce est l'une des rares à traiter de l'histoire contemporaine, de l'actualité politique, ce qui montre l'esprit frondeur et combatif de Montchrestien, comme la grande force dramatique du sujet. *L'Escossoise* influencera grandement les dramaturges qui, durant le 17^e siècle français, s'empareront à leur tour du sujet. De fait, l'on compte durant ce siècle « au moins trois remaniements directs de la pièce de Montchrestien⁵ », soit les tragédies *Marie Stuart* de Regneault (1639), *Jeanne d'Angleterre* de la Calprenède et *Marie Stuart* de Boursault (1690).

Mais il n'est pas qu'en France que l'histoire de Marie Stuart fascina les esprits : dès 1602, l'Italien Carlo Ruggieri publiait *La Reina di Scotia*, tragédie, suivi en 1628 par son compatriote Federico Della Valle avec une tragédie portant le même titre.

³ On considère généralement que *L'Escossoise* de Montchrestien appartient au théâtre de la Renaissance, car bien que publiée en 1601, elle fut vraisemblablement écrite quelques années auparavant.

⁴ Joseph D. Crivelli, *Antoine de Montchrestien, dramaturge de transition. La Reine d'Escosse : Étude et édition critique avec introduction, variantes et glossaire*, Mouton, Paris - La Haye, 1975, p. 25.

⁵ *Ibidem*, p. 27.

En Espagne, le grand Lope de Vega consacra en 1627 une comédie religieuse en vers à la défunte reine catholique : *Corona tragica, vida et muerte de la Serenissima Regina de Escocia*. Toujours en Espagne, *La Reina Maria Estuarda*, tragi-comédie historique de Juan Baptista Diamante inspirée de Regneault est jouée pour la première fois autour de 1660. Même intérêt aux Pays-Bas, où la *Marie Stuart of Germartelde Majesteit*, tragédie de Joost van den Vondel paraît en 1646. Les dramaturges anglais voulurent aussi tirer profit d'un sujet aussi riche : en 1684, soit près d'un siècle après la mort de l'héroïne, paraît la tragédie *The Island Queens, or the Death of Mary, Queen of Scots* de John Banks, mais sa représentation est interdite pour des raisons politiques, ce qui montre bien que les événements représentés n'ont alors rien perdu de leur actualité et qu'ils participent encore de la mémoire collective anglaise. Toutefois, cela n'empêche pas John St-John de publier, en 1689, sa tragédie *Mary, Queen of Scots*, ce qui permet de croire que le sujet devait fasciner autant les dramaturges que le public, attirant les foules au théâtre, et que ce public devait réagir fortement à la représentation d'un des épisodes les plus sombres de la récente histoire d'Angleterre.

Les dramaturges du XVIII^e siècle, peut-être parce qu'ils recherchent des sujets nouveaux, ne semblent pas s'intéresser outre mesure à l'histoire de Marie Stuart, bien qu'en 1778 l'Italien Vittorio Alfieri lui consacre une tragédie, *Maria Stuarda*. Au tournant du siècle, l'Allemand Friedrich von Schiller publie sa *Marie Stuart* (1799-1800), sûrement la tragédie la plus célèbre écrite sur le sujet, et qui inspirera d'ailleurs d'autres dramaturges tel Pierre-Antoine Lebrun qui, en 1820, présente à son tour une *Marie Stuart*, drame « romantique » en vers à peu près calqué sur l'œuvre de Schiller et qui sera, d'ailleurs, accueillie avec enthousiasme par les partisans du Romantisme. En fait, le XIX^e siècle verra

l'histoire de Marie Stuart revenir à la mode, peut-être parce qu'elle rappelle celle, toute récente, de Marie-Antoinette, qui a été exécutée dans des circonstances similaires. À l'opéra notamment, le sujet sera repris plusieurs fois : en 1823, on présente au théâtre Feydeau un opéra-comique du Belge François-Joseph Fétis, *Marie Stuart en Écosse*, et en 1844, toujours en France, on donne à l'Académie royale de musique un opéra du Suisse Louis Niedermayer, *Marie Stuart*. L'engouement se répand à travers toute l'Europe, et notamment en Pologne où la *Marie Stuart* de Juliusz. Slowacki paraît en 1830, ou encore en Norvège avec la *Marie Stuart* de Bjornsjerne Bjornson (1864). En Angleterre, W. D. Moncrieff reprend le sujet en 1872, suivi en cela par Charles Swinburne qui, devant la complexité du sujet et désirant rendre compte des multiples dimensions de l'« affaire Stuart », lui consacre une trilogie tragique : *Bothwell*, *Chastelard* et *Marie Stuart* (1874).

Le sujet n'est pas moins exploité au XX^e siècle. En 1937, Jean Loisy lui consacre un drame : *Marie Stuart*. Puis en 1942 c'est au tour de Jean-Jacques Bernard avec *Marie Stuart, reine d'Écosse*, « pièce en douze tableaux et un épilogue », d'inspiration naturaliste où il n'y a ni unité de temps, ni unité de lieu, et où l'on donne la parole aux bourgeois et au peuple. En 1947, l'Écossais James Bridie présente *John Knox*, « évocation historique » où il dresse un tableau de la situation politico-religieuse de l'Écosse à la Renaissance. Peu après, en Allemagne, Bertolt Brecht, s'étant aperçu que les scènes fortes du théâtre classique ne servent plus la plupart du temps que de prétexte à la manifestation des tempéraments des comédiens, et voulant faire revivre l'intérêt pour les événements exposés, propose aux comédiens une forme d'exercice qu'il appelle des « scènes parallèles », lesquelles doivent contribuer à la distanciation des éléments « classiques » de la scène ciblée et ramener ainsi l'attention du spectateur sur les seuls faits rapportés. En

1969, il en propose une pour la 3^e scène du III^e acte de la pièce de Schiller (scène connue sous le nom de « querelle des reines », car l'auteur y fait se rencontrer Marie Stuart et Élisabeth Tudor), qu'il intitule *La querelle des femmes de pêcheurs*.⁶ Enfin, en 1970, Wolfgang Hildesheimer écrit *Marie Stuart*, « scène historique », qui est le produit d'une recherche intéressante autant au niveau du traitement du temps (le passé et le présent se confondent et entrent en conflit) que de la présentation du texte (disposition des nombreuses didascalies sur la page de gauche et texte sur celle de droite).

On constate que la plupart des pièces sur Marie Stuart sont des tragédies, ce qui ne doit guère surprendre puisque ce sujet est, par essence, tragique. Mais il aura aussi été traité sous forme de tragi-comédie, de drame (historique, romantique, bourgeois), de comédie, ou encore de façon plus éclatée comme dans la pièce de Wolfgang Hildesheimer, ce qui montre bien qu'il s'agit aussi d'un sujet dont l'intérêt est sans cesse renouvelé : les dramaturges et le public chrétiens du XVII^e siècle y ont vu la manifestation d'un héroïsme exemplaire dans le martyre ; plus tard, les romantiques y ont trouvé tous les ingrédients essentiels à leur théâtre, passion amoureuse, conflits religieux, meurtres, etc. Aujourd'hui, le sujet apparaît étonnamment moderne, puisqu'il met en scène une femme reine, gardée captive puis exécutée sur les ordres d'une autre femme, elle aussi reine, toutes deux obligées de se soumettre à la violence et à la brutalité d'un monde – la noblesse – régi par des hommes. C'est sans doute sa richesse et sa complexité qui permet à ce sujet de s'adapter tant aux formes nouvelles qu'aux idéologies et aux esthétiques. Sans cette pluralité des points de vue selon lesquels il peut être traité – car c'est en cela aussi qu'il est moderne -, l'expérimentation auquel je l'ai soumis aurait été impossible.

⁶ Nous reviendrons sur cette « scène parallèle ».

L'histoire de Marie Stuart peut être divisée en trois grandes périodes, soit le séjour en France (1548-1561), le règne sur l'Écosse (1561-1568) et l'emprisonnement (1568-1587). La majorité des pièces traitent de la dernière période, la plus tragique des trois, marquée par le martyre, puis l'exécution de la reine d'Écosse. Mais celle durant laquelle Marie a gouverné l'Écosse a aussi été traitée à maintes reprises, le plus souvent sous forme de drame, les dramaturges ayant retenus principalement les événements relatifs à l'assassinat du conseiller Riccio et de lord Darnley (époux de Marie et roi d'Écosse) et à la relation adultère entre Marie et lord Bothwell, meurtrier du roi. Il est intéressant de noter que la première période de la vie de Marie Stuart, durant laquelle elle fut couronnée reine de France et vécut vraisemblablement heureuse jusqu'à la mort de François II, n'a peu ou pas été exploitée, sans doute en raison justement du peu d'événements dramatiques qui la composent. En somme, la vie de Marie Stuart n'aura cessé depuis quatre siècles d'inspirer les dramaturges, protestants comme catholiques, et non seulement en France ou en Grande-Bretagne, mais à travers l'Europe. Suivre l'histoire du traitement dramatique de ce sujet, c'est aussi suivre l'histoire du théâtre (i.e. l'évolution de la forme dramatique), de l'ère pré-classique à l'ère classique, puis du drame bourgeois au drame naturaliste, en passant par toutes les formes intermédiaires, jusqu'au théâtre contemporain. Comme les grands sujets issus de la mythologie gréco-latine, l'histoire de Marie Stuart a franchi les frontières et les époques, sujet fertile et jamais épuisé.

Présentation sommaire des ouvrages théoriques choisis

Après m'être familiarisé avec la production dramatique portant sur Marie Stuart, il me restait à choisir les courants esthétiques propres à sous-tendre ma propre pièce, ainsi que

l'ordre dans lequel ils apparaîtraient dans la séquence des tableaux. Le premier critère de sélection a été l'impact historique, afin de réunir et d'illustrer des courants esthétiques ayant marqué le théâtre de façon décisive. En outre, ces courants devaient s'inscrire dans une dynamique évolutive qui faisait de chacun le produit d'une réaction à un système théorique et esthétique antérieur. Le second critère relevait de la pratique, des possibilités d'expression des diverses esthétiques, comme des exigences de leur mise en forme : déterminer si les réalités, la vision du monde qu'elles permettent d'exprimer et de mettre en valeur, convenaient ou non à mon sujet (i.e. aux événements qui forment l'action principale de ma pièce), et à la manière générale dont je voulais le traiter. Enfin, puisqu'il s'agissait de construire une pièce en prenant comme outils des traités sur le théâtre, il me fallait choisir des ouvrages où les principes théoriques et techniques énoncés sont à la fois suffisamment nombreux et solides pour soutenir un travail de création.

Pierre Corneille (1606-1684) : *Trois Discours sur le poème dramatique* (1660)

L'histoire de Marie Stuart étant à l'évidence de nature tragique, il m'a d'abord semblé naturel de consacrer un tableau à la tragédie, et plus précisément à la tragédie française. J'ai toutefois limité le champ de mon investigation aux seules années 1630-1660, parce que cette période, durant laquelle s'élabora en France la doctrine classique, fut celle d'une extraordinaire effervescence dans le développement de la pensée théâtrale, notamment en ce qui concerne la représentation.

Au départ, trois textes essentiels s'imposaient : *De la Poésie représentative* (1635) de Chapelain, *Pratique du théâtre* (1657) de D'Aubignac et *Trois Discours sur le poème dramatique* (1660) de Corneille. Mon choix s'est finalement porté sur ce dernier traité, en

vérité le seul des trois à pouvoir être considéré comme une authentique « pratique » du théâtre, quoique le titre de l'ouvrage de d'Aubignac puisse faire croire le contraire. Et justement, « [une] lettre adressée par Corneille à l'abbé de Pure en date du 25 août 1660 témoigne que le dramaturge vit dans l'ouvrage de d'Aubignac un défi à relever : contre l'édifice théorique d'un "spéculatif" qui avait l'audace d'intituler *Pratique* son traité, il importait d'élever une poétique qui fût une véritable "pratique" du théâtre⁷ », autrement dit qui fût le produit d'une grande expérience de la dramaturgie et d'une profonde connaissance de l'art de produire des effets sur le spectateur, et non le résultat d'une savante réflexion philologique, philosophique ou critique à l'écart de la scène. Ainsi, Corneille était convaincu que la pratique doit être fondée par les praticiens :

Savoir les règles, et entendre le secret de les apprivoiser adroitement avec notre Théâtre, ce sont deux sciences bien différentes, et peut-être que pour faire maintenant réussir une pièce, ce n'est pas assez d'avoir étudié dans les livres d'Aristote et d'Horace.⁸

L'entreprise de Corneille consiste à revoir la *Poétique* d'Aristote, texte fondateur du théâtre classique, mais à l'écart des débats théoriques souvent vigoureux auxquels il a déjà été mêlé. Pour ce faire, il divise son traité en trois discours, lesquels couvrent l'essentiel de la pratique théâtrale de l'époque : 1° *De l'utilité et des parties du poème dramatique*, où il est question des quatre « utilités » morales et sociales du théâtre et où Corneille décrit le rôle et le fonctionnement de chacune des composantes d'un poème dramatique, du prologue à l'exode, en passant par la musique et les mœurs des personnages ;

⁷ Bénédicte Louvat et Marc Escola, « Présentation », in Pierre Corneille, *Op. cit.*, p. 19.

⁸ Corneille, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980-1987, t. I, p. 387. (Citation prise dans : B. Louvat et M. Escola, *Op. cit.*, p. 22.)

2° *De la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable et le nécessaire*, qui traite notamment des personnages et des événements pouvant susciter la pitié et la crainte, sentiments essentiels à la tragédie, et où l'auteur définit les notions de « vraisemblance » et de « nécessité » tout en montrant comment elles sont liées ; 3° *Des trois unités, d'action, de jour, et de lieu*, où, comme le titre l'indique, sont présentées les trois unités fondamentales du théâtre classique : d'abord celle d'action (liaisons entre les scènes, nœud et dénouement, actes et entractes, etc.), puis celle de jour ou de temps (rapport entre temps mimétique et temps de la représentation, etc.), enfin celle de lieu (nécessité d'un lieu général, changements de lieu, etc.).

Les *Discours* se présentent comme un sorte de dialogue entre les principes de la *Poétique*, et ceux que Corneille tire de sa propre expérience du théâtre. Aux préceptes d'Aristote, « il oppos[e] donc l'autorité de son propre théâtre⁹ » d'où il tire tous les exemples contemporains, comme s'il avait voulu ériger sa propre *Poétique* à partir du texte d'Aristote. En somme, « [l']indépendance de Corneille éclate d'autant mieux qu'il pose à la fois l'universalité des principes aristotéliens et la nécessité de les interpréter librement en fonction des exigences du théâtre moderne.¹⁰ »

Ce qui rend ce traité novateur, c'est qu'il regorge de conseils techniques précis concernant tous les aspects du théâtre, de la mise en scène au langage, en passant par le choix du sujet ou celui des personnages. C'est ce « pragmatisme » de l'œuvre théorique de Corneille qui m'a fait la préférer à celle de d'Aubignac ou de Chapelain, qui se sont davantage intéressés à l'aspect théorique du théâtre, et qui ont délaissé l'aspect purement

⁹ *Ibidem*, p. 20.

¹⁰ *Ibid.*, p. 22.

technique, c'est-à-dire tout ce qui est directement lié à la représentation. En somme, *Trois Discours sur le Poème dramatique* est essentiellement une révision des préceptes d'Aristote, que Corneille ne conteste pas, qu'il accepte même intégralement comme étant des principes fondamentaux. Mais, il le répète constamment – et c'est là qu'il se place à l'avant-garde du classicisme : la représentation impose ses propres règles, auxquelles doivent se soumettre les règles théoriques. Autrement dit les règles d'Aristote doivent servir de guide, mais le dramaturge doit être libre de les appliquer comme il l'entend, quitte à les outrepasser lorsque le sujet et la manière dont il veut le traiter l'exigent.

Le traité de Corneille sur la tragédie sert de référence au tableau central de la pièce, soit celui où Marie Stuart reçoit la visite d'émissaires anglais, venus lui annoncer officiellement qu'elle sera exécutée le lendemain matin. Cet événement, nœud de l'action principale, m'apparaissait le plus susceptible de susciter crainte et pitié chez le spectateur, ces deux sentiments constituant le fondement du genre tragique.

Denis Diderot (1713-1784) : *De la Poésie dramatique* (1758)

Après la tragédie classique, et suivant l'évolution du théâtre français, il était logique de s'occuper du drame, première véritable entreprise de modernisation du théâtre français, et première esthétique à se distinguer nettement des genres traditionnels, comédie et tragédie. Le drame comme genre a été fondé par Denis Diderot, d'abord avec une pièce intitulée *Le Fils naturel* présentée en 1756, puis avec deux ouvrages théoriques où il élabore une *poétique* du drame, soit les *Entretiens sur Le Fils naturel* (1757), et *De la Poésie dramatique* (1758), traité dont le titre et la structure rappellent grandement l'ouvrage de Corneille mentionné ci-dessus. Là aussi sont traitées diverses composantes

du drame, leur rôle, leur fonctionnement, et leur agencement. Diderot, à l'avant-garde du théâtre de son époque, y affirme que le drame doit s'écrire en prose, et insiste sur l'importance de la pantomime (expression des mouvements de l'âme du personnage par le physique, par le geste) et la nécessité pour le dramaturge de l'inclure dans le texte. Il propose en outre de développer l'action sous forme de tableaux (ce qui convenait à mon projet), rejetant volontairement le procédé du « coup de théâtre ». Et il affirme, au nom du réalisme et donc de l'illusion, que les décors soient complets. Enfin, il propose une nouvelle classification des genres théâtraux où il inclut, entre les deux extrêmes que sont la tragédie et la comédie, des formes dramatiques intermédiaires, soit le « drame moral », la « tragédie domestique et bourgeoise » et le « genre sérieux ». Diderot écrit pour l'homme « moderne », dans une société où les valeurs et les réalités du XVII^e siècles ont pratiquement perdu leur sens. Désirant créer l'illusion la plus complète sur scène et ainsi amener le public à s'identifier tout à fait aux personnages, il introduit la « vérité », la « nature » sur la scène. Pour qu'il y ait identification, Diderot affirme qu'il est nécessaire pour le spectateur de se reconnaître dans ce qui est représenté. C'est pourquoi le drame doit être le lieu non pas de la peinture des caractères – comme dans la tragédie classique – mais de la peinture des « conditions de l'homme »¹¹, à travers la représentation « des actions les plus communes de la vie »¹². Toutefois, il insiste sur le respect des trois unités classiques, qu'il qualifie de « principes généraux », et attribue au théâtre la même fonction sociale que ses prédécesseurs « classiques », c'est-à-dire « d'inspirer aux hommes l'amour

¹¹ Diderot, *Entretiens sur le « Fils naturel »*, in *Œuvres esthétiques*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1968, p. 167.

¹² *Ibidem*, p. 136.

de la vertu, l'horreur du vice »¹³. En cela, et en cela uniquement, l'œuvre dramaturgique de Diderot est en continuité avec la pensée théâtrale du siècle précédent.

À l'instar de Corneille, auquel il fait d'ailleurs référence à quelques reprises – comme il tire aussi des exemples chez les Anciens et notamment chez Térence - Diderot ne se limite pas à exposer des principes théoriques, mais tient avant tout à faire de son traité une « méthode », avec des indications techniques concrètes. C'est la portion du traité consacrée au « genre sérieux » que j'ai surtout exploitée. Diderot le définit ainsi : « toute composition dramatique où le sujet sera important, où le poète prendra le ton que nous avons dans les affaires sérieuses, et où l'action s'avancera par la perplexité et par les embarras »¹⁴, sans toutefois que « [l]a terreur, la commisération et les autres grandes passions [y soient] excitées »¹⁵ comme dans la tragédie classique. Le genre sérieux, que nous nommons aujourd'hui le *drame*, est un genre intermédiaire, à mi-chemin entre la tragédie et la comédie, genres dont il mêle à volonté les caractéristiques et les effets, pouvant passer de l'un à l'autre, mais sans jamais cependant être tout à fait comique ou tragique. Ainsi, nous dit Diderot, « [c]'est l'avantage du genre sérieux, que, placé entre les deux autres, il a des ressources, soit qu'il s'élève, soit qu'il descende. Il n'en est pas ainsi du genre comique et du genre tragique.¹⁶ » C'est pourquoi il doit être écrit en prose plutôt qu'en vers, car la prose, étant de nature plus flexible, permet davantage cette combinaison des genres.

¹³ *Ibid.*, p. 152.

¹⁴ *Ibid.*, p. 136.

¹⁵ *Ibid.*, p. 136.

¹⁶ Diderot, *Entretiens sur « Le Fils naturel »*, in *Op. cit.*, p. 137.

Le genre sérieux me permettant de combiner comédie et tragédie au sein d'un même tableau, je m'en suis servi pour mettre en scène les derniers moments de Marie Stuart, soit après la visite des envoyés officiels venus lui annoncer sa mort imminente, moments qu'elle passe principalement en compagnie de ses serviteurs éplorés, et où elle manifeste par moments - et comme en contrepoint avec le pathétique du tableau - une étonnante gaieté que fait naître en elle l'idée d'un soulagement à travers la mort, et d'une rédemption certaine.¹⁷

J'ai donc laissé de côté le drame romantique, et ce pour deux raisons. D'abord parce que le drame romantique tel que présenté par Hugo ne m'apparaît pas très différent de la tragédie classique, malgré ses affirmations de la « Préface » de *Cromwell*, et malgré qu'il ait entrepris de moderniser l'alexandrin. Ensuite parce que la « Préface » tient davantage du manifeste poétique que du traité théâtral, et que Hugo ne s'attarde guère à exposer en détail les diverses techniques propres au drame romantique tel qu'il l'entend, ce qui rend malaisée l'application de ses préceptes. De son côté, Stendhal, dans *Racine et Shakespeare*, m'apparaît aller plus loin que Victor Hugo dans son effort de rénovation du théâtre en exigeant l'utilisation de la prose, et en prétendant que l'avenir du théâtre passe par le renouvellement des sujets, qui doivent dorénavant être tirés exclusivement de l'histoire nationale. Mais là encore, le texte tient davantage du manifeste que du traité, et se tient assez loin de la pratique, c'est-à-dire de l'application concrète d'un savoir technique.

¹⁷ Selon des témoignages historiques, Marie Stuart, en apprenant sa condamnation, manifesta une joie qui étonna les émissaires : elle se réjouissait d'apprendre que Dieu l'appelait enfin à lui, et qu'elle allait

Émile Zola (1840-1902), *Le Naturalisme au théâtre* (1881)

Si Denis Diderot s'est appliqué à élaborer le drame, autrement dit un genre intermédiaire entre la tragédie et la comédie, c'est qu'il a voulu adapter le théâtre à une nouvelle génération d'hommes et de femmes qui, en ce siècle des Lumières, ne parvenait plus à s'identifier aux personnages du théâtre traditionnel, à la réalité qu'il projette, à ses valeurs. Plus d'un siècle plus tard, Émile Zola, principal théoricien du théâtre naturaliste, reprendra les idées de Diderot, mais selon une formule plus moderne. Pour amener l'homme contemporain à s'identifier à ce qui est représenté sur scène, et donc au nom du réalisme et partant d'un niveau d'illusion toujours plus grand, le drame naturaliste se donne comme mandat d'intégrer la science au théâtre.

Dans *Le Naturalisme au théâtre* (1881), Zola s'étonne « que le mouvement d'enquête et d'analyse, qui est le mouvement même du dix-neuvième siècle, ait révolutionné toutes les sciences et tous les arts, en laissant à part et comme isolé l'art dramatique. »¹⁸ Son projet est donc de transformer le théâtre en y introduisant la formule naturaliste – laquelle a déjà à cette époque triomphé dans le roman – seule à son avis à pouvoir « exprimer[] la façon d'être de l'intelligence contemporaine. »¹⁹

Selon Zola, depuis le moyen âge, une seule chose a été constante au théâtre : « un besoin d'illusion plus grand »²⁰, résultat d'une connaissance de plus en plus approfondie du monde et de la nature humaine. De sorte que le public est devenu progressivement plus critique par rapport à ce qu'il voit représenté, exigeant le plus grand réalisme possible.

pouvoir mourir en son nom.

¹⁸ Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1912, p.10.

¹⁹ *Ibidem*, p. 14.

²⁰ *Ibid.*, p. 106.

Bref, il est devenu impératif pour le dramaturge de parvenir à recréer sur scène la réalité, ou plutôt d'atteindre un niveau de réalisme assez élevé pour créer l'illusion de cette réalité. Dans son traité, Zola propose donc divers moyens de parvenir à l'« illusion parfaite », dont le premier est nécessairement l'exactitude des décors et des costumes, en partant d'un principe déjà appliqué dans le roman naturaliste, à savoir que le milieu détermine le personnage. Il affirme aussi la nécessité de présenter la société, l'humanité passée ou présente, de la façon la plus authentique possible, dans son fonctionnement réel et objectif, dans sa dimension collective comme individuelle. Pour un sujet historique, ce principe implique la reconstitution documentée d'une époque, fruit d'un important travail de recherche. C'est pourquoi j'ai dû élaborer les décors et les costumes du premier tableau à partir d'une iconographie tirée d'ouvrages traitant de cette époque.

Mais le projet de Zola va au-delà de ces changements formels. Il affirme que dans le drame naturaliste, chaque personnage – en plus d'être à la fois le produit et le reflet de son milieu - doit être conçu en tant qu'individu, et donc posséder sa propre façon de penser, son propre langage et sa propre rhétorique, ce qui marque une certaine évolution dans la façon de concevoir le personnage au théâtre. Celui-ci, en outre, ne doit plus provenir de l'aristocratie : il faut faire monter le peuple sur scène, le montrer dans sa vie quotidienne, le faire parler comme il parle vraiment, comme il faut montrer la petite-bourgeoisie telle qu'elle est, au naturel, à l'écart des clichés et des conventions. Aussi ai-je utilisé la formule naturaliste pour la conception du premier tableau, qui nous transporte dans la maison d'un couple de petits-bourgeois protestants – soit un marchand de bois et sa femme – que l'on voit soupant et échangeant sur divers sujets, comme à leur habitude, à l'exception que ce jour-là ils en viennent à parler de Marie Stuart et de son exécution prochaine, ce qui

permet à la fois d'introduire le sujet, et de donner un aperçu de la façon dont le peuple d'Angleterre a pu percevoir l'événement constituant l'action principale de la pièce.

Zola, je l'ai dit plus haut, reconnaît que son entreprise n'est pas en tout point originale, et que Denis Diderot a été le premier à exprimer ce que l'on peut appeler la « pensée naturaliste » au théâtre :

[...] il est bien entendu que Diderot a soutenu les mêmes idées que moi, qu'il croyait à la nécessité de porter la vérité au théâtre ; il est bien entendu que le naturalisme n'est pas une invention de ma cervelle, un argument de circonstance que j'emploie pour défendre mes propres oeuvres. Le naturalisme nous a été légué par le dix-huitième siècle ; je crois même que, si l'on cherchait bien, on le retrouverait, plus ou moins confus, à toutes les périodes de notre histoire littéraire.²¹

Plutôt que de revendiquer la paternité d'un genre nouveau, Zola s'applique à démontrer que le naturalisme est davantage un retour aux sources de l'art dramatique, que le produit de la volonté de créer de toute pièce une esthétique qui soit en rupture avec le passé. C'est pourquoi, à mon avis, il s'en prend aussi vigoureusement au drame romantique, dans lequel il ne voit qu'une excroissance de la tragédie classique décadente, et surtout la manifestation de tempéraments poétiques exacerbés :

Il s'agit d'abord de laisser là le drame romantique. Il serait désastreux de lui prendre ses procédés d'outrance, sa rhétorique, sa théorie de l'action quand même, aux dépens de l'analyse des caractères.²²

Le théâtre naturaliste présenté dans *Le Naturalisme au théâtre*, quoique résolument moderne et « scientifique », est donc en même temps essentiellement un théâtre de type

²¹ *Ibid.*, pp. 185-186.

²² *Ibid.*, p. 187.

traditionnel. De fait, Zola veut ramener sur la scène la façon classique de concevoir et de faire progresser l'action, soit à travers l'évolution psychologique des personnages :

Le cadre tragique ainsi entendu est excellent : un fait se déroulant dans sa réalité et soulevant chez les personnages des passions et des sentiments, dont l'analyse exacte serait le seul intérêt de la pièce.²³

Zola, bien qu'il eût été assuré du succès du théâtre naturaliste, n'a jamais lui-même réussi à s'imposer en tant que dramaturge, non sans avoir proposé, à partir de 1877, l'adaptation pour la scène de plusieurs de ses romans, dont une version en douze tableaux de son célèbre roman *Germinal* (1888), sans contredit la mieux réussie de toutes.²⁴ La raison de l'échec de Zola et du naturalisme français au théâtre réside peut-être dans le fait qu'il ait tenté d'appliquer à un genre qu'il ne connaissait que superficiellement, des principes, des techniques et des sujets issus du roman. Preuve, sans doute, que le théâtre est un genre à part, nécessitant de ses artisans, outre la capacité de construire fable et discours, des connaissances particulières n'ayant rien à voir avec la littérature ; et que c'était le sous-estimer que de croire qu'il se prêterait aisément à l'application d'une formule élaborée à l'écart de la scène.

Bertolt Brecht (1898-1956), *Écrits sur le théâtre* (1927-1942)

Après le naturalisme, et peut-être à cause de lui, la pensée théâtrale se met à évoluer de façon étonnamment rapide en Europe, et particulièrement dans les milieux marxistes, où elle est prise en charge par penseurs et philosophes. Pour ces dramaturges, le traité

²³ *Ibid.*, p. 23.

²⁴ En fait, aucun auteur naturaliste n'a jamais réussi à imposer *intégralement* cette formule sur la scène : il fallut sacrifier au goût des spectateurs.

théorique est une nécessité. En effet, le théâtre « d'idées » utilise la forme théâtrale pour entrer en contact avec l'intellect du spectateur, dialogue avec sa raison. Or, pour que ces idées soient limpides, le dramaturge-philosophe se doit de les expliciter, c'est-à-dire de présenter son « système », de présenter le lien qui unit sa pratique à sa conception du monde. D'où l'importance du traité, et d'où leur remarquable multiplication à partir de la fin du XIX^e siècle et jusque dans la deuxième moitié du XX^e siècle.

Je me suis penché sur quatre textes du plus innovateur de ces dramaturges, soit Bertolt Brecht, textes parus entre 1927 et 1942 : *La marche vers le théâtre contemporain* (1927-1931), *Sur une dramaturgie non aristotélicienne* (1933-1941), *Nouvelle technique d'art dramatique* (1935-1941) et *Sur l'architecture scénique et la musique du théâtre épique* (1935-1942). Ce qui m'a d'abord intéressé chez Brecht, c'est qu'il établit lui-même des rapprochements entre son théâtre et le théâtre naturaliste, non pas au niveau des sujets ou de l'idéologie, qui sont diamétralement opposés, mais en ce qui concerne ce qu'il appelle la forme « épique » (évolution de l'action par bonds, *via* des tableaux) et l'élément didactique, c'est-à-dire la volonté d'éduquer le public en associant théâtre et science.

Cet objectif pédagogique est fondamental chez Brecht : il s'agit de répandre certaines connaissances, et particulièrement en ce qui concerne l'être humain et la société, de façon à permettre au public nouvellement « éduqué » d'agir sur le monde qui l'entoure. C'est pourquoi Brecht en vient à élaborer ce qu'il appelle une dramaturgie *non aristotélicienne*, nommée ainsi parce qu'elle ne vise pas à susciter chez le spectateur l'illusion du réel, et l'identification aux personnages. Ce genre de théâtre – traditionnel – s'adresse essentiellement à l'affectivité du spectateur ; au contraire, la dramaturgie *non aristotélicienne* cherche à stimuler sa raison, à éveiller son esprit critique, à susciter chez

lui une réflexion sur les événements représentés, et ainsi l'amener à juger de façon nouvelle et plus éclairée le monde réel. C'est une dramaturgie à *caractère documentaire*²⁵ : elle cherche à montrer « les hommes dans des situations qui ne sont pas immédiatement claires » et qu'il s'agit d'éclairer. C'est pourquoi l'exigence première de ce théâtre est le détachement du spectateur face aux personnages et aux événements, détachement qui est en même temps rupture de l'illusion : il devient alors possible pour le dramaturge d'exprimer des idées sur le monde, et principalement de faire comprendre qu'il peut être changé puisqu'il est façonné par les hommes. En somme, il s'agit de montrer que le destin est le produit de l'activité humaine et non une chose immuable et fatale. C'est donc un théâtre ouvertement athée²⁶, fondé sur le principe que les « responsables » du destin humain sont les hommes eux-mêmes et non plus d'implacables forces surnaturelles ou divines comme dans la tragédie. C'est pourquoi je me suis servi des préceptes de Brecht pour présenter les responsables de l'exécution de Marie Stuart, soit la noblesse d'Angleterre, dans un tableau à caractère documentaire où on la voit s'entretenir des véritables mobiles – politiques, religieux, etc. – de cette exécution.

Toutefois, et il est important de le noter, cette forme de représentation est moins distincte du théâtre « aristotélicien » que ne le prétend Brecht, puisqu'il affirme qu'« au théâtre le centre d'intérêt [doit] être les destinées des hommes et leurs comportements », ce qui se trouve être essentiellement la façon dont les auteurs « classiques » conçoivent le théâtre. De sorte que c'est la *fonction* du genre dramatique qui évolue avec Brecht, mais non sa nature fondamentale, sans laquelle il n'y aurait plus, à proprement parler, de

²⁵ Brecht, *La marche vers le théâtre contemporain*, in *Op. cit.*, p. 218.

²⁶ *Ibidem*, p. 172.

théâtre. En effet, avant Brecht, des dramaturges, tels Corneille ou Diderot, se sont donné le double mandat de distraire et d'instruire (principalement au niveau de la morale). Pour Brecht, le théâtre contemporain – ou plus généralement le théâtre depuis le début du XIX^e siècle – laissait peu de place à la fonction didactique, parce qu'il privilégiait l'illusion au détriment de la réflexion et de la critique. Le processus d'éducation par le théâtre – ou par tout autre moyen – nécessite de la part du spectateur qu'il demeure en contact avec la réalité, qu'il demeure conscient de l'artifice théâtral, et que son esprit critique soit éveillé. C'est pourquoi il est apparu nécessaire à Bertolt Brecht de détruire l'illusion, source première du divertissement théâtral. Toutefois, le plaisir esthétique, l'émotion, soit une certaine part de divertissement ne sont pas exempts de son théâtre. Seulement, ils s'adressent non pas seulement à l'affectivité du spectateur, mais aussi à sa raison : ils sont le produit d'un travail intellectuel. En somme, dans son essence, le théâtre épique est tout à fait aristotélicien, puisqu'il s'appuie sur une progression dramatique, qu'il cherche à susciter l'intérêt et à influencer le comportement des hommes. Mais sur le plan idéologique, le rejet de l'illusion et de la catharsis qu'implique un certain didactisme, légitime son titre de théâtre non aristotélicien.

Le moyen proposé par Brecht pour détruire l'illusion théâtrale est la création d'un *effet de distanciation*, c'est-à-dire l'utilisation de moyens techniques concrets visant à rappeler constamment au spectateur qu'il est dans une salle de théâtre, qu'il « est placé devant quelque chose » qu'on lui propose d'étudier, et que l'être humain « est l'objet de l'enquête »²⁷. Cette enquête vise à l'identification, à l'analyse et à la critique du *gestus*

²⁷ Brecht, *Sur une dramaturgie non aristotélicienne*, in *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche Éditeur, 1972, pp. 260-261.

social des personnages mis en relation sur scène, Brecht entendant par *gestus social* « l'expression par les gestes et les jeux de physionomie des rapports sociaux existant entre les hommes d'une époque déterminée. »²⁸

L'effet de distanciation peut et doit être produit simultanément de diverses façons : d'abord par le texte lui-même, la fable, les discours, les situations dramatiques, etc. ; ensuite par le jeu des comédiens, et on a vu plus haut²⁹ que Brecht préparait lui-même des exercices visant à former les acteurs à un type de jeu permettant de faire ressortir certains éléments d'un texte ou d'une situation dramatique, de les « distancier » afin de les rendre « insolites », c'est-à-dire critiquables par le spectateur. La distanciation peut résulter enfin de la mise en scène, de l'architecture scénique et autres moyens techniques tels l'éclairage, la machinerie, la musique, le cinéma, etc.

En somme, le « théâtre épique » présenté par Brecht, tout en reprenant la forme mise de l'avant par les naturalistes (forme épique, empruntée au roman), en est nettement distinct au niveau esthétique et idéologique. En fait, pour ce qui est des idées véhiculées et des sujets, l'esthétique brechtienne est anti-naturaliste :

À lui seul, son nom révèle les instincts naïfs et criminels du naturalisme. En soi, le mot est déjà un crime. Présenter comme naturels les rapports qui existent chez nous entre les hommes est hautement criminel, car l'homme se voit considéré comme un élément de la nature, c'est-à-dire comme incapable de changer en quoi que ce soit ces rapports. Sous le couvert de la pitié pour ceux qui sont frustrés, une couche sociale très déterminée tente ici de perpétuer la frustration en faisant une catégorie naturelle des destinées humaines. C'est l'histoire écrite par ceux qui frustreront les autres.³⁰

²⁸ Brecht, *Nouvelle technique d'art dramatique*, in *Op. cit.*, p. 335.

²⁹ Cf. p. 7 – « Marie Stuart et le théâtre ».

³⁰ *Ibidem*, p. 204.

Brecht va donc plus loin que Zola dans l'analyse qu'il fait de l'individu, de la société, et plus précisément des rapports entre les classes. Zola, suivant un principe naturaliste, prétend certes que *le milieu détermine l'individu* et cherche ensuite à montrer objectivement la réalité ; mais il ne va pas plus loin, ne dénonçant rien, se contentant de décrire le plus précisément possible individus et milieux, de recréer sur scène la réalité. Son approche est donc « superficielle », dans la mesure où il se limite à la reproduction exacte du milieu et des effets qu'il a sur le caractère ou la psychologie des personnages, s'abstenant de juger ou de prendre ouvertement parti, quoique qu'il lui arrive par exemple de mettre en scène la misère absolue, légitimant ainsi, selon Brecht, les réalités représentées. Brecht, lui, revendique un droit de contestation, et tente de faire voir que la société est une donnée modifiable, qu'elle peut et doit évoluer, s'améliorer, et qu'il est ainsi possible de s'opposer à la domination de certains groupes d'individus sur les autres groupes. Bref, son théâtre est politique, socialement engagé, et revêt en outre une dimension philosophique et morale essentielle qui le rapproche davantage de la pensée critique du XVIII^e siècle – il voyait en Diderot et Lessing les pères du théâtre didactique – que de la production dramatique du XIX^e siècle.

Eugène Ionesco (1909-1994), *Notes et contre-notes* (1962)

À l'opposé du théâtre didactique et socialement engagé de Bertolt Brecht, se situe celui d'Eugène Ionesco, qui formula le gros de ses théories dans un ouvrage intitulé *Notes et contre-notes*, paru en 1962.

Ionesco semble avoir bien connu le théâtre épico-didactique de Brecht, du moins assez pour que sa propre œuvre théorique s'élabore – au moins en partie – en réaction au système dramatique de Brecht, qu'il juge anti-dramatique et totalitaire, et dont il s'efforce de se distinguer clairement, allant jusqu'à la dénigrer ouvertement. Ce qui semble le plus déranger Ionesco dans la dramaturgie brechtienne, c'est l'objectif pédagogique qui en constitue le fondement :

Rien à faire, quoi qu'il puisse arriver, je ne peux avoir l'immodestie de prétendre *éduquer* mes contemporains. Je n'enseigne pas, je témoigne ; je n'explique pas, je tâche de m'expliquer.³¹

Selon lui, l'artiste ne peut et ne doit parler que pour lui-même, et à travers des créations originales et donc non conformistes. En outre, tout créateur doit éviter d'imposer son système philosophique, de chercher à promouvoir sa propre façon de concevoir le monde. Et c'est sans doute pourquoi, à l'intérieur de son ouvrage, il se refuse à présenter ses connaissances théoriques et pratiques sous forme de règles, le faisant plutôt sous forme de discours sur son œuvre, de commentaires, d'idées qu'il propose en allant parfois jusqu'à les réfuter lui-même, montrant ainsi qu'il ne prétend pas connaître la vérité : « l'auteur n'est pas parfait : il est un sot, comme tous les hommes. »³² Mais la critique de Ionesco ne concerne pas que le programme idéologique de Brecht. La forme épique, fondement structural de la dramaturgie brechtienne, lui apparaît tout simplement incompatible avec l'essence même du théâtre :

Je n'écris pas du théâtre pour raconter une histoire. Le théâtre ne peut être épique..., puisqu'il est dramatique.³³

³¹ Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 219.

³² *Ibidem*, p. 103.

³³ *Ibid.*, p. 219.

Ionesco veut un retour à ce qu'il considère être les « lois fondamentales du théâtre : une idée simple, une progression également simple et une chute.³⁴ » En fait, dans sa façon de concevoir la forme dramatique, il est tout à fait classique, au sens strict du terme, cherchant non pas à développer de nouvelles « formules » qui dégagent le théâtre de son essence dramatique, mais tentant plutôt de retrouver et d'appliquer les « principes premiers » du théâtre, un peu à la manière de Zola :

Finale,ment, je suis pour le classicisme : c'est cela l'*avant-garde*. Découverte d'archétypes oubliés, immuables, renouvelés dans l'expression : tout vrai créateur est classique...³⁵

Ionesco travaille avant tout l'expression, le langage. À son avis, « tout est langage au théâtre : les mots, les gestes, les objets, l'action elle-même car tout sert à exprimer, à signifier.³⁶ » Ionesco ne voit dans tout théâtre engagé que la contrainte que subit le dramaturge, obligé de respecter un *programme*. Il revendique ainsi une absolue liberté de création, laquelle se manifeste d'abord au niveau du jeu sur le langage, à partir du concept de *dislocation*, c'est-à-dire d'une déconstruction « du réel, qui doit précéder sa réintégration. »³⁷ Ici, Ionesco rejoint Brecht, dans la mesure où cette réintégration du réel doit coïncider avec une prise de conscience de la réalité existentielle :

Pour s'arracher au quotidien, à l'habitude, à la paresse mentale qui nous cache l'étrangeté du monde, il faut recevoir comme un véritable coup de matraque. Sans une virginité nouvelle de l'esprit, sans une nouvelle prise de conscience,

³⁴ *Ibid.*, p. 183.

³⁵ *Ibid.*, p. 148.

³⁶ *Ibid.*, p. 116.

³⁷ *Ibid.*, p. 13.

purifiée, de la réalité existentielle, il n'y a pas de théâtre, il n'y a pas d'art non plus.³⁸

Toutefois, la stratégie n'est pas la même : c'est par un extrême « grossissement des effets »³⁹, que Ionesco cherche à donner ce « coup de matraque » devant réveiller l'esprit critique du spectateur, sans lequel, selon lui, l'art est impossible. Ionesco est persuadé que c'est cette possibilité de désarticuler le réel, à travers le langage, d'en accentuer l'étrangeté ou la banalité au point de le rendre outrancièrement absurde – quoiqu'il refuse lui-même d'utiliser ce mot qu'il juge galvaudé – qui constitue l'essence du théâtre :

Pousser le théâtre au-delà de cette zone intermédiaire qui n'est ni théâtre, ni littérature, c'est le restituer à son cadre propre, à ses limites naturelles. Il fa[ut] non pas cacher les ficelles, mais les rendre plus visibles encore, délibérément évidentes, aller à fond dans le grotesque, la caricature, au-delà de la pâle ironie des spirituelles comédies de salon. Pas de comédie de salon, mais la farce, la charge parodique extrême. Humour, oui, mais avec les moyens du burlesque. Un comique dur, sans finesse, excessif. Pas de comédies dramatiques, non plus. Mais revenir à l'insoutenable. Pousser tout au paroxysme, là où sont les sources du tragique.⁴⁰

Partant de ces principes énoncés par Ionesco, j'ai élaboré le dernier tableau, où le rationnel est essentiellement évacué et remplacé par la fantaisie, dans une sorte de retour symbolique sur les événements représentés. Tandis que le dernier acte – ou tableau – d'une pièce doit normalement servir à en dénouer l'action principale, on y voit ici se dérouler des événements à la fois irréalistes et absurdes, comme si la scène devenait un espace onirique où tout peut arriver. Ainsi, l'action demeure inachevée, la pièce s'écartant

³⁸ *Ibid.*, p. 13.

³⁹ *Ibid.*, pp. 12-13.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 137.

tout à coup de l'histoire pour entrer dans le burlesque et dans ce que Ionesco appelle l'*a-histoire*.

Selon celui-ci, en effet, le théâtre n'a pas à être mis en relation avec l'Histoire, il n'a pas à dénoncer, à prendre parti, à s'inscrire immédiatement dans le réel. Il est libre de montrer ce qu'il veut, de signifier ce qu'il veut, et de ce fait il arrive à dire des choses plus essentielles, plus profondes, à « révéler l'a-histoire »⁴¹. Ainsi, alors que Brecht veut mettre en lumière les processus humains derrière des réalités sociales historiques comme la lutte des classes, Ionesco s'intéresse à l'homme dans sa dimension métaphysique, partant du principe que l'activité des hommes est déterminée par leurs angoisses fondamentales, et que c'est en se penchant sur celles-ci que l'on peut espérer comprendre le monde et son histoire :

Si je peux m'exprimer en paradoxe, je dirai que la société véritable, l'authentique communauté humaine, est extra-sociale, - c'est une société plus vaste et plus profonde, celle qui se révèle par des angoisses communes, des désirs, des nostalgies secrètes qui sont le fait de tous. L'histoire du monde est gouvernée par ces nostalgies et ces angoisses que l'activité politique ne fait que refléter, et qu'elle interprète très imparfaitement. Aucune société n'a pu abolir la tristesse humaine, aucun système politique ne peut nous libérer de la douleur de vivre, de la peur de mourir, de notre soif d'absolu. C'est la condition humaine qui gouverne la condition sociale, non le contraire.⁴²

Ionesco introduit ainsi sur scène le burlesque total, tout en exigeant de lui qu'il signifie quelque chose : comme s'il avait emprunté au drame bourgeois et au théâtre de boulevard la tension dramatique, les larmes et le rire, et pris au théâtre didactique sa

⁴¹ *Ibid.*, p. 116.

⁴² Ionesco, *Op. cit.*, p. 138.

fonction essentielle de révélatrice de vérités cachées. En achevant ma pièce de façon fantaisiste, en me moquant de l'Histoire, ou du moins en bouleversant sa logique, j'ai pu mettre en scène certaines réalités occultées ou ignorées de la situation dans laquelle se trouve Marie Stuart à la veille de son exécution. L'exclusion, d'abord, par la captivité : Marie, même avant sa mort, est exclue du monde des vivants, comme elle a été auparavant chassée de son trône, de son royaume. L'abandon, ensuite, par ses sujets écossais, par ses alliés catholiques et par son fils, apostat du catholicisme. Le déni, enfin, de ses droits, de ses titres, et partant de son existence même. Certaines tragédies finissent par la reconnaissance du héros : dans ma pièce, c'est la non- reconnaissance qui marque la fin, et en cela j'ai été absolument fidèle à l'Histoire. C'est en déformant le réel qu'il devenait possible de le mettre en question.

En définitive, on remarque que chacune des esthétiques théâtrales choisies marque le désir d'un auteur de se démarquer des autres, de faire valoir son originalité. Il est intéressant pourtant de noter que de l'une à l'autre l'on retrouve des similarités, tant en ce qui concerne la forme (traitement du temps, de l'espace et de l'action), que l'idéologie sous-tendant la création (thématique, fonction du théâtre). De Corneille à Diderot, de Diderot à Zola, de Zola à Brecht et de Brecht à Ionesco, cette évolution est toujours le produit d'une évolution idéologique, au cours de laquelle les changements socio-politiques précèdent et conditionnent le développement de la forme dramatique. Ainsi, à notre époque, marquée par une acceptation plus grande de la pluralité des possibles – laquelle a conduit notamment à une prise de conscience du phénomène de l'exclusion –, le théâtre jouit d'une liberté qu'il n'avait guère connue depuis l'ère baroque, tandis que Corneille

proposait son *Illusion comique* (1635), pièce hétérogène où s'entremêlent les genres les plus divers. De plus, le public contemporain, plus ouvert qu'auparavant aux explorations dramaturgiques, semble capable d'intégrer cette diversité. Ma pièce, par sa facture baroque, par son hétérogénéité, reflète cette réalité du théâtre d'aujourd'hui. C'est donc le besoin d'exprimer de nouvelles réalités qui fait apparaître de nouvelles esthétiques, même si certaines de ces réalités - l'amour, la vie, la mort – sont éternelles et immuables.

En outre, les dramaturges dont j'ai appliqué les théories, même lorsqu'ils prétendent comme Brecht faire du théâtre *non aristotélicien*, sont tous conscients à la fois des limites du genre dramatique – puisqu'ils veulent les explorer ou carrément les repousser - et de l'existence de principes fondamentaux sans le respect desquels il n'y a plus de théâtre. Mais surtout, chacun des traités choisis révèle le profond souci de son auteur pour ce qui relève de la représentation : chacun garde à l'esprit cette scène sur laquelle le texte devient théâtre, où l'idée parvient à se matérialiser, où le dialogue peut s'incarner, où il devient possible de projeter une vision personnelle du monde et de la réalité. Ce qui nous amène à conclure que chaque esthétique – qu'elle soit ou non inspirée de doctrines politiques, poétiques ou philosophiques, ou qu'elle appartienne à un *mouvement* - est à la fois le reflet de la façon dont un auteur conçoit le théâtre et ses possibilités d'expression, et une projection de sa propre vision du monde, c'est-à-dire de l'idée qu'il se fait de la réalité. Et c'est en cela que le traité théâtral s'avère si intéressant et si important : il permet au dramaturge désireux de faire comprendre sa pratique, de léguer à la postérité les clés nécessaires.

Structure de la pièce

Après avoir retenu les théories à illustrer, et m'étant familiarisé surtout avec leurs particularités, leurs exigences et leurs possibilités d'expression, il me restait, avant d'entreprendre l'écriture de la pièce, à en élaborer la structure. Si les tableaux de la pièce constituent chacun un ensemble autonome, un système esthétique indépendant, leur enchaînement ne dépend pas moins d'une structure prédéterminée, c'est-à-dire d'une intrigue. Ici, l'intrigue est construite à partir d'événements tirés de l'Histoire : l'enchaînement des actions n'est donc pas arbitraire, le sujet (les derniers jours avant la mort de Marie Stuart) imposant la structure temporelle.

L'action de chacun des tableaux a été élaborée à partir des exigences particulières de chaque esthétique, et en fonction du point vue sur l'Histoire que chacune permet de développer. À chaque action correspond ainsi une interprétation possible des événements. Comme chaque esthétique se prête mieux à l'expression de telle ou telle réalité, et donc à telle ou telle action, il aura d'abord fallu déterminer quels aspects du problème je désirais illustrer, avant de tirer de l'Histoire - et de mon imagination - les événements capables de leur donner forme. D'abord, j'ai construit chaque tableau comme s'il s'agissait d'une courte pièce, sans lien nécessaire avec les autres tableaux. L'action principale progresse donc à travers cinq situations dramatiques complètes et autonomes, puisque chaque tableau devait constituer un univers esthétique indépendant, avec ses principes et ses exigences propres. Je n'étais donc contraint ni de ramener constamment les mêmes personnages, ni de reprendre le même genre de rhétorique, ni de traiter les mêmes aspects du sujet ; en revanche, je ne pouvais faire progresser l'action principale – de lier les tableaux - en respectant la loi classique du *nécessaire*, selon laquelle « les actions [...]

doivent naître l'une de l'autre »⁴³, c'est à dire que chaque acte doit préparer le suivant, selon un lien de cause à effet. Le contraste résultant du passage d'un tableau à l'autre – et donc d'une esthétique à l'autre – risquait de nuire à la cohésion dramatique de l'ensemble. De sorte qu'en construisant les tableaux autour de situations dramatiques indépendantes – à l'intérieur desquelles les actions seraient liées cette fois de façon *nécessaire* (sauf dans le cas du dernier tableau dédié à Ionesco) - je pouvais récupérer une partie de la cohésion et de l'intérêt dramatique manquant à l'ensemble.

Il est à noter que les théoriciens dont j'ai appliqué ici les théories envisagent la pièce de théâtre comme un ensemble esthétique homogène. C'est-à-dire qu'ils ne combinent pas, dans leurs propres créations, et comme je l'ai fait pour *Les Deux reines*, diverses esthétiques.⁴⁴ Par conséquent, puisque je me suis permis d'associer des esthétiques différentes au sein d'une même œuvre et que je ne consacre qu'un tableau à chacune, il est clair que je n'aurai pu mettre en pratique la totalité des préceptes théoriques formulés par les auteurs, d'autant plus que mon sujet ne s'accordait pas toujours tout à fait aux exigences de leur système esthétique. En outre, la courte étendue de chaque tableau a rendu parfois malaisée l'application des préceptes choisis, puisque certains de ces préceptes nécessitent, pour atteindre leur plein effet, davantage de durée (une pièce complète). Pour répondre à cette réalité, il m'a semblé logique de construire chaque tableau comme s'il constituait une partie d'une œuvre homogène plus grande : comme si, par exemple, le tableau intitulé *Dans la maison d'un petit-bourgeois de Fotheringay*, consacré à l'esthétique naturaliste, constituait le premier acte d'une pièce entièrement

⁴³ Corneille, *Op. cit.*, p. 120.

⁴⁴ Seule exception : *L'Illusion comique* de Corneille dont j'ai parlé plus haut.

naturaliste, le second tableau : la *Noblesse d'Angleterre*, le deuxième acte d'une pièce épico-didactique, le tableau central : *L'Annonce à Marie*, le troisième acte d'une tragédie, etc.

Cette façon de structurer une pièce, c'est-à-dire comme un ensemble constitué d'éléments – actes, scènes ou tableaux - à la base indépendants et autonomes, m'a été inspirée par Bertolt Brecht et son théâtre épique, quoique je l'ai adaptée aux exigences de mon sujet. Ainsi, explique Brecht, « au contraire de l'ouvrage dramatique, une œuvre épique se laisse découper, comme avec des ciseaux, en parties capables de continuer à vivre de leur vie propre. »⁴⁵ La forme épique, du moins telle que Brecht la décrit de façon théorique, est en quelque sorte le produit d'un « montage⁴⁶ » de type cinématographique, une succession de tableaux ou de scènes relativement autonomes, livrant chacun une parcelle de l'action principale tout en possédant une unité dramatique propre. Le déroulement de l'action dans une pièce de forme épique n'est donc pas linéaire, comme dans une pièce de forme classique ou *aristotélicienne*, mais « sinueux »⁴⁷, évoluant par « bonds⁴⁸ » plutôt que de façon continue, pouvant ainsi passer d'un lieu à l'autre, d'une situation à l'autre, d'un groupe de personnages à un autre – entre lesquels il peut n'y avoir à la rigueur aucun lien immédiat mais qui entretiennent tous un lien plus ou moins direct avec le sujet et donc avec l'action principale - et couvrir de larges périodes de temps tout

⁴⁵ Brecht, « Sur une dramaturgie non aristotélicienne », in *Op. cit.*, p. 258.

⁴⁶ *Ibidem.*, p. 261.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 261

⁴⁸ *Ibid.*, p. 261.

en ne respectant pas obligatoirement l'ordre chronologique dans la représentation des événements.⁴⁹

Cette structure d'inspiration épique convenait tout à fait à mon projet, car elle me permettait de juxtaposer, sans trop dépendre de la cohésion dramatique de l'ensemble, des univers esthétiques au sein desquels, par définition, sont mis en valeur des réalités, des idées, des concepts différents. En outre, cette *discontinuité esthétique* allait produire un *effet de distanciation* en rompant chez le spectateur - au passage d'un tableau à l'autre - le processus d'identification aux personnages, ce qui permettrait de rappeler l'*historicité* des événements représentés. Toutefois, l'identification aux personnages, qui rend possible l'illusion théâtrale, laquelle est essentielle à la dramaturgie d'inspiration classique, allait être « récupérée » à l'intérieur des tableaux, sauf évidemment dans celui consacré aux théories de Brecht. Cet effet de distanciation, je le rappelle, doit en principe amener le spectateur à examiner de façon lucide, et à critiquer les événements représentés - dans ma pièce, ils sont pour la plupart authentiques -, autrement dit à réfléchir à ce qu'il voit. Chaque tableau constitue ainsi un point de vue particulier sur les événements généraux formant la trame de la pièce, c'est-à-dire essentiellement la condamnation à mort de Marie Stuart, car chaque esthétique permet de mettre en lumière tel ou tel aspect de l'Histoire, d'exprimer telle ou telle réalité, tel ou tel point de vue. C'est pourquoi ma pièce a comme sous-titre « fresque historique » : mes efforts auront visé moins à susciter et à maintenir au fil des tableaux une intensité dramatique élevée, qu'à dresser un portrait d'ensemble des

⁴⁹ Du moins, je ne connais aucune mention du contraire dans les écrits de Brecht, et il m'apparaît même que ce procédé contribue à l'*effet de distanciation*, fondement de son théâtre didactique.

événements relatifs à la condamnation à mort de Marie Stuart et de choisir les esthétiques permettant le mieux de leur faire *signifier* quelque chose.

Je n'ai pas conservé l'ordre chronologique – ordre d'apparition historique - dans l'ordre de succession des esthétiques, parce que je devais me plier aux exigences du sujet, et les placer là où elles pouvaient contribuer à la progression cohérente de l'action. Leur position dans la séquence des tableaux dépendait donc du choix des événements à représenter, chaque tableau – je le rappelle - devant à la fois assurer la progression de l'action principale, et servir de support au développement d'une esthétique. Seule exception : j'ai gardé Ionesco pour la fin, car il me permettait de terminer la pièce de façon non traditionnelle, dans un dénouement ouvert où le fil logique est soudainement rompu (j'y reviens plus loin).

La pièce est introduite par une *Ouverture* et conclue par une *Finale* où apparaît un personnage que j'ai nommé le Poète-Présentateur. Il m'a été inspiré par le *Chorus* de *Roméo et Juliette* de Shakespeare. Ce personnage sert à entrer en contact avec le spectateur, à introduire brièvement le sujet et, par le fait même, à distancier davantage les événements représentés. En outre, puisque ce personnage s'exprime en alexandrins, son discours donne à la pièce une dimension poétique que le tableau central – lui-même en alexandrins – vient renforcer. Par son habillement, par la musique qui l'introduit et par son mode d'expression, il permet de souligner que les événements représentés sont tirés de l'Histoire, autrement dit d'un temps révolu où la réalité et les modes d'expression n'étaient pas les mêmes.





Les Deux Reines

Fresque historique
en
5 tableaux

PERSONNAGES

Le POÈTE-PRÉSENTATEUR.

Le TAMBOUR-CRIEUR.

THOMAS, *marchand de bois de Fotheringay.*

CLAIRE, *femme de Thomas.*

MIMI, *servante de Marie et Thomas.*

ÉLISABETH, *reine d'Angleterre.*

DUDLEY, *comte de Leicester, favori d'Élisabeth, membre du Conseil privé.*

TALBOT, *comte de Shrewsbury, membre du Conseil privé.*

CECIL, *baron de Burleigh, Grand Trésorier d'Angleterre, membre du Conseil privé.*

DAVISON, *secrétaire d'État, membre du Conseil privé.*

MARIE, *reine abdicataire d'Écosse.*

ANNA, *nourrice et confidente de Marie.*

MARGARETH, *femme de chambre de Marie.*

BOURGOYN, *médecin de Marie.*

MELVIL, *maître d'hôtel de Marie.*

PAULET, *chevalier, gouverneur du château de Fotheringay.*

Le SHÉRIF *du comté de Northampton.*

JACQUES, *roi d'Écosse, fils de Marie.*

Le docteur FLETCHER, *pasteur de Peterborough.*

Deux hallebardiers, des gardes, un valet.

OUVERTURE

Musique de cour style Renaissance et jeux de lumières. Le rideau est abaissé. Côté jardin sort un tambour : il traverse la scène, nus pieds et vêtu de haillons, battant une marche. Côté cour, un homme apparaît : c'est le Présentateur, en complet gris pâle, chaussé de poulaines et coiffé d'un petit chapeau de feutre pointu à plumes. La musique cesse lorsqu'il s'arrête, face au public, au milieu de la scène.

Le POÈTE-PRÉSENTATEUR (*parlant lentement et emphatiquement, marquant la césure*) :

Du Temps que l'on appelle aujourd'hui Renaissance,
Époque que marqua l'essor des connaissances
Et qui jusqu'aujourd'hui nous a laissé ses marques,
La Grande-Bretagne vit naître deux Monarques :
Élisabeth, Marie, parentes malgré elles,
L'une plutôt hideuse et l'autre plutôt belle,
Opposées dans leur Foi, ennemies par le Sang.
Mais voilà l'Histoire qu'a colportée le Temps :
Savamment conseillées par des amis habiles,
Toutes deux voulurent régner sur la Grande Île.
Puisqu'il n'y avait pas de place pour deux Reines,
Fatalement l'une devait quitter l'arène.
Papillon de cristal luttant contre un Colosse,
La Reine d'Angleterre et la Reine d'Écosse,
Plus éloignées de cœur que ne le sont les pôles,
De Martyre et Bourreau durent jouer les rôles.
Vous les verrez ici revivre leur Histoire,
Et devrez deviner s'il est permis d'y croire.
Cette épopée n'est pas destinée aux sensibles :
Nous ne prenons guère les plus tendres pour cible.
Peut-être y verrez-vous beaucoup de sang couler...
Détournez vos regards si jamais le pouvez.
Car la Mort est partout où règne la Violence :
L'on voit alors souvent s'ériger des potences...
Vous fermerez les yeux si vous êtes troublés !
La valeur du portrait n'en sera que doublé.

Il s'incline et sort, tandis que reprend la musique, qui diminue de volume après une minute, jusqu'à devenir inaudible. Le rideau se lève tandis que l'obscurité se fait complète dans la salle.

Premier tableau

Dans la maison d'un petit-bourgeois de Fotheringay

La scène est plongée dans le noir. Soudain, côté cour, grincement de porte : un personnage fait son entrée, sabots aux pieds, et tenant à la main une lampe à huile à peine allumée qu'il dépose sur une table. C'est une vieille bonne, coiffée d'un bonnet blanc de paysanne et vêtue d'une robe-tablier de feutre gris sur un jupon de coton blanc qui dépasse au bas. Elle tente de régler la mèche de la lampe, mais n'y parvient pas. On peut l'entendre murmurer sourdement. Puis sa voix augmente peu à peu d'intensité, à mesure qu'elle s'impatiente.

MIMI (sur un ton de reproche) : Aaah ! Tordieu ! Maudite mèche ! Là, là, là ! Va-t-i' falloir que j't'esbroufe pour qu'tu t'allonges ?... Allez ! (parvenant à allonger la mèche) Voilà !

La scène s'éclaire davantage, mais la lumière demeurera blafarde. On aperçoit l'intérieur d'une pièce assez spacieuse, dont les murs sont lambrissés sur toute leur surface par des panneaux de bois vernis, d'un brun clair. Une plinthe saillante, de couleur bourgogne, couvre le bas des murs. Sur le mur du fond, au centre, sous un grand crucifix de bronze, une large porte de bois, d'apparence solide, maintenue par de grosses pentures de fer noires et munie, à mi-hauteur, d'un gros verrou à tige. Sur le même mur, de part et d'autre de la porte, dans un renfoncement, une croisée à carreaux losanges, au châssis de bois noir, décorée de rideaux de dentelle blanche, unique coquetterie de cet appartement. Sous chacune des fenêtres, une chaise de bois simplement ouvragée. Vis à vis de la fenêtre de droite, une lourde table de bois couverte d'une nappe de gros coton indigo qui ne laisse entrevoir qu'un bout des énormes pattes, travaillées en forme de vis. Deux chaises de bois, se faisant face. Au centre, près de la lampe allumée, un vase de terre cuite d'où sortent des tiges de fleurs séchées. Dans le mur de gauche, une cheminée au manteau de pierres grises, très élevé, au trumeau orné de moulures en bois représentant des travaux forestiers. Sur le sol, à côté, quelques bûches. Dans le mur de droite, une petite porte brune sans chambranle donne accès à la cuisine.

La bonne a allumé une autre lampe et l'a suspendue à un crochet sur le manteau de la cheminée de manière à ce qu'elle éclaire l'âtre. Il n'y aura pas d'autre source de lumière que les deux lampes.

MIMI : Brrr ! Tordieu qu'i' fait fret ici d'dans ! Le feu s'serions éteint t'seul. Ben j'm'en vas l'rallumer avant qu'madame a' descende.

À l'aide d'un tisonnier, elle remue les braises sur lesquelles elle dépose ensuite quelques bûches, puis saisissant un soufflet elle ranime les flammes. Cela fait, elle prend

une chaise à la table, la place devant la cheminée, et sort par la porte du côté. Après un moment, par la même porte, entre une seconde femme, un petit livre d'Heures à la main. Elle s'assoit devant le feu et commence à lire, la tête légèrement inclinée vers les mains. Elle est encore jeune. Elle a la tête couverte d'une coiffe de dentelle, ses cheveux étant liés en une seule tresse derrière la tête. Elle porte des pantoufles de cuir fourré enserrées dans des patins de bois ainsi qu'une longue robe de velours mauve aux poignets cerclés de fourrure, serrée à la taille par une mince ceinture de cuir brun cloutée de cuivre poli. Nul bijou, sauf au doigt une alliance d'or, et au cou une cordelette de cuir où pend un petit crucifix de bois. Elle a l'air serein. Le silence est complet, sauf le bois qui craque dans la cheminée. Après un certain temps durant lequel rien ne se passe, on frappe. La femme demeure sans bouger, comme si elle n'avait rien entendu. La bonne reparait. Dans la porte, à hauteur des yeux, un petit panneau coulissant cache une grille aux barreaux très serrés, vestige des récentes guerres civiles. La vieille fait glisser le panneau, se hissant sur la pointe des pieds pour regarder.

MIMI : Ah, m'sieur Thomas ! Attendez un peu que j'vous ouvre.

Elle tire le verrou puis ouvre la porte. Entre Thomas, petit homme d'une quarantaine d'années, à la barbe poivre et sel, coiffé d'un chapeau de feutre à bords roulés, chaussé de bottes de cuir et de guêtres et enveloppé dans une grosse cape de laine noire à capuchon lacée sur le devant. Dessous la cape, sur une chemise de coton blanc, il porte une veste de gros lin olive fermée par des boutons d'os, de même qu'une culotte de lin brun. Au doigt, une alliance d'or.

THOMAS (d'un ton enjoué) : Avez-vous peur que la peste vienne demander asile ?

La bonne sort en refermant sur elle la porte du côté. Thomas, sifflotant, après s'être minutieusement essuyé les bottes sur le paillason, se débarrasse de sa cape qu'il accroche à une patère près de la porte, enlève son chapeau, s'avance vers Claire qui s'est levée comme à regret, l'embrasse sur les deux joues.

THOMAS : Chère petite femme ! Comment vas-tu ?

CLAIRE (étonnée par l'humeur de son mari) : Je vais bien... Merci. Mais tu n'as pas l'air d'aller si mal toi-même.

THOMAS (sans répondre, plaçant son oreille contre le ventre de Claire) : Et comment se porte mon héritier ?

CLAIRE (d'un ton irrité) : Ton héritier ? Pourquoi sembles-tu si sûr que ce sera un garçon ? Et si c'était une fille ? Que diras-tu, Thomas, si c'est une fille ?

THOMAS : Je dirai : voilà mon héritière ! Fille ou garçon, cet enfant n'aura pas à se soucier de son avenir. Il naîtra riche ! (il va s'asseoir à table)

CLAIRE (*suivant Thomas mais ne s'asseyant pas*) : Son avenir... comme s'il ne s'agissait que d'être riche pour être heureux.

THOMAS : Tu sais ce que je veux dire. Les problèmes d'argent, ça ne laisse pas beaucoup de place à l'épanouissement moral et à la vertu.

CLAIRE : Ça, c'est ce qu'on t'a fait croire. Chez nous, on nous a appris le contraire : plus l'on accumule de biens, plus l'on appauvrit son âme.

THOMAS (*légèrement irrité à son tour*) : Allons... on ne va pas se disputer encore à ce sujet, je viens à peine de rentrer ! Ce ne sont là, à la fin, que des idées : tu as les tiennes, je les connais. J'ai les miennes, tu les connais. Elle sont opposées, c'est vrai, mais qu'est-ce que ça change ? (*il rit*) Et puis je te jure que j'aimerai de tout mon cœur tout ce qui sortira de ton joli ventre ! (*voyant que Claire ne rit pas, il change de sujet*) Diantre, je meurs de faim ! Quelle journée nous avons eue au magasin... Profitable ! Neuf livraisons, et pas des plus petites ! On a même vendu des planches au château ! Et ils ont à peine marchandé ! Et six nouvelles commandes ! Savais-tu qu'ils ont décidé à Peterborough de faire reconstruire l'ancienne chapelle, tu sais, celle qui a brûlé l'an dernier ? (*Claire ne réagit pas*) Eh bien, ils veulent de mon bois ! Il leur faudra au moins dix charrettes de madriers, une ou deux de lambris de bois de rose... Magnifique ! (*appelant*) Mimi, on a du vin ?

MIMI (*de loin*) : Ben non, m'sieur Thomas !

CLAIRE : Mais pourquoi veux-tu du vin ? Tu n'en bois jamais...

THOMAS : Mais pour célébrer, pardi ! Pour célébrer le jour où feu mon père a eu assez d'économies, et assez de sagacité pour acheter son premier coin de forêt au duc qui avait besoin d'argent. Et pour célébrer tous les autres jours où il lui a acheté une autre parcelle jusqu'à posséder le quart de la forêt ducale. (*il joint les mains sur la table*) Mon père, Dieu te bénisse. (*il se signe*)

CLAIRE : Tu ne penses qu'à l'argent.

THOMAS (*riant*) : Mais à quoi d'autre veux-tu que je pense ? À la chose ?... (*il pouffe de rire et finit par s'étouffer, le visage tout cramoisi, puis, plaçant une main sur sa bouche, l'air narquois*) Oh ! Tu es toute rouge... (*il rit*)

CLAIRE (*glaciale*) : Pas autant que toi ! À ton âge, tu devrais éviter ces vulgarités puériles. C'est indigne.

THOMAS : Oh ! Si l'on ne peut plus rire dans cette maison...

La bonne revient portant une petite marmite de fonte manifestement pleine qu'elle suspend à un crochet au-dessus du feu.

THOMAS (*ayant repris son sérieux, à sa femme*) : Et toi, ma mie ? Toujours ces étourdissements ? Mimi t'a donné quelque chose ?

MIMI : Si, j'ai fait boire une tisane de baies d'sureau. C'est pour enlever l'mal de coeur. Ça goûte pas ben, ben bon, mais ça marche tout l'temps. (*elle sort*)

THOMAS : Alors, tu ne dis rien ? Qu'est-ce qui te tourmente ?

CLAIRE : Je ne sais pas si tu mérites que je t'en parle.

THOMAS : Si je le mérite ? Allons, ne sois pas rancunière... je ne ris plus, je suis sérieux, tu vois, je t'écoute.

CLAIRE (*après un moment*) : Je suis allée à l'église, cet après-midi, pour rendre visite au pasteur.

THOMAS (*vivement*) : Tu es sortie ! Mais ce n'est pas raisonnable ! Dans ta condition, le froid, l'humidité... c'est encore l'hiver, je te le rappelle. Et l'exercice, je ne suis pas sûr...

MIMI (*tout en dressant la table*) : Ça peut qu'il lui fasse du bien d'bouger un brin.

THOMAS : Ah, bon. (*moqueur*) Comme ça, ma mie, tu avais quelque chose de grave à confesser ?

CLAIRE : Crois-tu ?

THOMAS : Et comment va-t-il, notre bon pasteur ?

CLAIRE (*après avoir pris une grande respiration*) : Je l'ai trouvé... changé. Il avait de drôles d'yeux, tout rouges, comme quand on a la fièvre, et il bavait de rage.

THOMAS : Il bavait ?

CLAIRE : Il n'a pas cessé de me parler de l'enfer, et des terribles péchés que nous sommes supposés commettre à chaque instant sans même le savoir. Il avait l'air de me reprocher quelque chose. Et il s'en est allé sans m'avoir confessée... Ça m'a troublée.

THOMAS : Mais je le vois bien ! (*à la bonne*) Et qu'est-ce que tu nous a préparé de bon ce soir, Mimi ?

MIMI : Aahh ! Mais du ragoût d'agneau, m'sieur Thomas, comme tous les lundis... Ce sera point long, l'temps que ça s'réchauffe un brin.

THOMAS : Tant mieux. Je n'ai pas eu le temps de dîner... et j'ai comme qui dirait un loup à la place du ventre ! *(à Claire)* J'ai dû m'occuper du shérif, ce midi, qui voulait à tout prix que je lui fasse visiter la scierie. Il était accompagné de trois dames de passage... je crois qu'elles venaient de Londres... je n'ai pas très bien saisi leur nom, à cause du bruit. Mais enfin, elles ont eu l'air d'apprécier la tournée, et le shérif est reparti content. Ça ne nuira certainement pas à nos affaires... *(à Mimi, après avoir jeté un coup d'œil sur la table)* Mimi, il ne reste plus de pain ?

MIMI : Ah! Mais j'oubliais l'pain !... pour sûr qu'i'en reste, j'en ai fait cuire toute une fournée à matin !

Elle sort et revient un instant après avec une miche de pain et du beurre qu'elle dépose sur la table.

THOMAS : Le pasteur, tu dis, il est malade ? La dernière fois que je l'ai vu, pourtant, il avait bonne mine. Sais-tu qu'il s'y connaît étonnamment bien en botanique ? C'est lui qui s'est occupé du reboisement des coteaux aux abords de l'église, et pas un seul arbre n'est mort.

CLAIRE : Il n'est pas malade, du moins pas physiquement. C'est d'un autre mal qu'il souffre.

THOMAS : D'un autre mal ?

CLAIRE : Oui, il a du poison dans le cœur. Depuis que le pasteur de Peterborough s'est donné comme mission de venir nous sermonner le dimanche sur le parvis, notre pasteur à nous n'est plus le même, comme s'il avait été contaminé. Lui qui était si doux, si humble, si miséricordieux, je l'ai trouvé dur et froid comme une pierre. Il ressemble maintenant au docteur Fletcher. Il n'a pas même souri quand il m'a vu, il a détourné les yeux, comme lorsqu'on veut éviter quelqu'un. Avant, il souriait toujours...

THOMAS : C'est vrai qu'il sourit tout le temps, c'est un homme très sympathique.

CLAIRE : C'était un homme sympathique, il l'était *avant*. Maintenant, c'est le contraire. Si tu l'avais entendu me parler des catholiques ! Il jurait et bavait de rage, son visage était tout cramoisi. Il m'a fait peur. Je te le dis, l'autre monstre a déteint sur lui, c'est terrible.

THOMAS : Mais pourtant, c'est tout un homme, ce docteur Fletcher. Il est très influent à la cour, du moins c'est ce que j'ai entendu dire.

CLAIRE *(s'emportant)* : C'est un méchant homme ! Il fait peur aux enfants !

MIMI (*revenue brasser le ragoût*) : C'est l'diable en personne ! I'est ben méchant, ben méchant...

CLAIRE : Dis-moi, Thomas, est-ce que Jésus... (*elle baise son crucifix*) est-ce que le Seigneur faisait peur aux enfants ? Ne pardonnait-il pas à tout le monde, aux prostituées, aux percepteurs d'impôts... Ne prêchait-il pas l'amour et la douceur ? Et Fletcher, que nous dit-il ? Qu'il faut dénoncer son voisin hérétique, qu'il faut mettre le feu à sa maison, le chasser du pays comme les pharisiens faisaient avec les lépreux, qu'il faut le haïr comme il faut se haïr soi-même pour des crimes dont nous ne sommes pas même conscients, que nous ne méritons pas le bonheur... Et les habitants de Fotheringay ne savent plus que penser, ni que faire. Tout est mal. Il faudrait s'en vouloir d'être venu au monde, de respirer, d'aimer, d'espérer, de faire des enfants... (*elle se calme, se caressant doucement le ventre*)

THOMAS (*déconcerté*) : N'exagères-tu pas un peu ? Il croit bien faire, le docteur. Peut-être qu'il s'y prend un peu mal... mais il croit bien faire.

CLAIRE : Le seul mal qu'il ne voit pas, c'est celui qu'il fait aux autres.

THOMAS : Ma foi, tu parles comme ton oncle le bishop ! (*il rit*) Tu es bien de ta famille, tous si purs, si austères, si droits, si sensibles, et si raisonneurs !

CLAIRE : Ne te moques pas ! Nous nous conformons simplement à ce que disent *réellement* les évangiles. C'est uniquement pour cela qu'on m'a appris à lire. Et il n'y est dit nulle part d'être méchant. Au contraire. Et le Christ n'a jamais dit qu'il faut être malheureux pour gagner le paradis. Moi, je veux être heureuse, et je n'en ai pas honte. Je ne vois pas pourquoi j'irais en enfer pour ne pas vénérer aveuglément un mauvais pasteur. Il faut être fou pour le croire et le prêcher.

MIMI : Ah, ça c'est ben vrai !

THOMAS : Sans doute, sans doute... Mais tu sais qu'il vaut mieux ne pas trop s'occuper de ces choses-là. Je n'aime pas beaucoup ce Fletcher, moi non plus, je l'avoue, mais j'arrive assez bien à le tolérer, et je vais te dire pourquoi. Il y a un an de cela, j'ai entendu dire par hasard qu'on nourrissait le projet de reconstruire la vieille chapelle de Peterborough, celle dont je t'ai parlé tout à l'heure. Je me suis dit qu'il y avait là une belle affaire. Alors je suis allé le voir, ce docteur Fletcher, et je lui ai fait une offre. Il m'a répondu que ce n'était pas lui qui s'occupait de ces choses-là, qu'il fallait s'adresser à la fabrique. Mais je n'ai pas baissé les bras : je lui ai parlé d'autre chose, de sa santé, de son église ou de quelque chose comme ça, je ne m'en rappelle plus. J'ai fait mine de boire ses paroles, de le vénérer, comme tu dis. Eh bien ! j'ai si bien joué le dévot, qu'à la fin de notre conversation, il m'a promis de proposer mon nom à la fabrique. Et voilà ! Un an plus tard, je décroche le contrat, l'un des plus lucratifs de ma vie.

CLAIRE : Un pasteur qui s'occupe de commerce... Où en sommes-nous rendus ?

Le silence s'établit durant quelques instants.

CLAIRE : Alors... tu dis qu'ils rénovent le château ?

THOMAS (*occupé à se tailler un bout de pain*) : Pardon ?

CLAIRE : Pourquoi ont-ils besoin de bois, au château ? Ils reboisent les chambres ?

THOMAS : Non, sûrement pas. Nous leur avons livré des madriers de pin, une charrette pleine.

CLAIRE : Et que peuvent-ils bien vouloir construire ?

THOMAS (*la bouche pleine*) : Ma foi... ça ne m'étonnerait pas que ce soit un échafaud.

CLAIRE (*étonnée*) : Un échafaud ? C'est ce qu'ils t'ont dit ?

THOMAS : Non, ils ne m'ont rien dit, et je n'ai rien demandé non plus. Mais je sais par Peacock - tu sais le tisserand qui s'est établi sur la Riverside Road, eh bien il est venu me saluer ce midi - il m'a dit qu'ils lui ont acheté de la toile de chanvre, toute noire, un plein rouleau.

CLAIRE : De la toile noire ?

THOMAS : Oui, d'habitude ils s'en servent pour recouvrir l'estrade... c'est le tissu qui boit le plus.

CLAIRE : Mais qui vont-ils exécuter ?

THOMAS : L'Écossaise, je ne vois pas qui d'autre. On a vu hier des hommes à cheval qui montaient au château. L'un d'eux portait la bannière royale. Ça ne peut être qu'elle.

CLAIRE (*incrédule*) : Ils vont la tuer ? Marie Stuart ? Une reine ? Ils en ont le droit ?

THOMAS : Apparemment. Du moins, ils se le donnent. Mais elle n'est pas innocente, elle a fait assassiner son mari, le roi... Je ne me rappelle plus son nom... Darnley, je crois. Il était à moitié Anglais, cousin de notre reine.

CLAIRE : Qu'est-ce qu'ils vont lui faire ?

THOMAS : Mais comme ils font d'habitude avec les nobles : ils vont la faire monter sur l'estrade pour qu'elle soit bien vue de tout le monde ; ils vont la faire s'agenouiller, la

tête au-dessus d'un billot ; puis le bourreau va lui trancher le cou avec une hache. Shlak !
(il fait le geste avec la main, prenant un malin plaisir à dégoûter Claire)

Claire frissonne. Silence.

CLAIRE : Je ne comprends pas. Mais qu'est-ce qu'ils vont dire, les Écossais, qu'on tue leur reine ? Ils ne seront sûrement pas d'accord, ils voudront se venger.

THOMAS : Bof ! Ils ont dû plus ou moins l'oublier, avec le temps. Ici, on est loin de l'Écosse... Et elle n'est plus reine, du moins officiellement : elle a abdiqué. C'est son fils qui est roi maintenant. James qu'il s'appelle, et il est anglican.

CLAIRE : Mais il ne pourra pas laisser faire cela ! Quand même serait-elle d'une autre religion... elle reste sa mère.

THOMAS : Je ne crois pas qu'il bouge. Vois-tu, notre reine à nous n'a pas d'enfants, et ce James est le premier sur la liste de ses héritiers légitimes... Il ne bougera pas ! Du moins, je le crois, et Peacock aussi.

CLAIRE (*se prenant le ventre, horrifiée*) : Mais quel sorte de fils pourrait laisser assassiner sa mère sans réagir ? Il ne doit pas avoir de cœur...

THOMAS : Je ne sais pas. Les rois, les reines, tout ce monde-là ne voit pas les choses de la même façon que nous. Ils les voient de dessus. Ce qui est mal pour nous n'est pas nécessairement mal pour eux. Ils ont leurs propres lois, qui n'ont rien à voir avec les lois du cœur. C'est de la politique. Vous ne pouvez pas comprendre ça, vous, les femmes.

CLAIRE (*blessée par cette dernière remarque*) : C'est vrai, je ne comprends pas, mais ce n'est pas parce que je suis une femme.

La bonne les sert puis sort. Thomas mange avec appétit. Silence.

THOMAS (*après un certain temps, voyant que Claire ne mange pas*) Mais qu'est-ce que tu as ? Tu n'as pas faim ? C'est pourtant le meilleur ragoût d'agneau de tout le Northamptonshire ! Il faut manger, tu sais, dans ta condition...

CLAIRE (*l'interrompant*) : Je sais, mais je n'ai pas faim ! Thomas, réalises-tu bien que tu auras participé à un assassinat, et que tu en auras tiré du profit ?

THOMAS (*abasourdi*) : Voyons, ma femme ! Je ne participe à rien... Je... Je vends simplement du bois à qui veut m'en acheter. Après, on peut bien en faire ce qu'on veut, ça ne me regarde pas. Du moment qu'on me paye, je suis content. Et puis de toute façon, Marie Stuart est une catholique, c'est une papiste. (*il se remet à manger*)

CLAIRE (*en colère*) : Non, c'est une femme, une créature de Dieu !

THOMAS : Voilà que tu te remets à parler comme ton oncle le bishop !

CLAIRE (*autoritaire*) : Thomas, cet argent souillé, tu le donneras aux loqueteux. Je ne veux pas qu'il entre ici, et je ne veux pas qu'il te serve à acheter quoi que ce soit, ce serait un trop grand péché.

THOMAS (*relevant vivement la tête*) : Quoi ! Donner deux cents shillings à des loqueteux ! Mais Claire... penses-tu à ce que tu dis ?

CLAIRE (*le regard foudroyant*) Certainement ! Promets-moi.

THOMAS : Mais cet argent, on en a besoin... Je... Je voulais justement t'acheter une nouvelle robe, un coffre aussi pour...

CLAIRE (*le fixant toujours*) : Promets !

THOMAS : Et cette maison (*il montre la salle d'un geste du bras*), il faut la payer aussi... Tu le sais, mon père m'a aussi légué des dettes... et mes deux jeunes frères qui réclament une part des profits, et la sœurlette qui s'en mêle... Une maison comme la nôtre, qui donne sur la grand-place, à deux pas de l'église, tu sais combien ça coûte ? Vous, les femmes, vous ne pensez jamais à ces choses-là, vous pensez que l'argent, ça pousse dans les arbres, qu'on n'a qu'à soulever les pierres pour trouver des shillings tout neufs... Ne me regarde pas comme ça ! Claire ! Tu me fais peur avec ces yeux-là ! Non ! (*il rit*) Bon, c'est d'accord, je donnerai ma fortune aux pauvres, si ça peut te faire plaisir. Tu sais que je ne peux résister à une jolie femme.

CLAIRE : Ne le fais pas pour moi, Thomas, fais-le pour toi, pour le salut de ton âme. Dieu voit et juge toutes nos actions. Et nous attendons un enfant. Veux-tu qu'Il te punisse en le rendant infirme, (*d'un ton sarcastique*) ou pire que ta propre descendance ne s'intéresse pas aux affaires ?

THOMAS (*comme effrayé à cette idée*) : Non... Certainement pas ! Oh ! Allez, madame, vous avez raison pour Fletcher. C'est un être ignoble. Et il pue de la bouche à réveiller un mort. (*il rit, et se remet à manger*)

CLAIRE : Pauvre femme, si loin de chez elle, abandonnée par son propre enfant, livrée au bourreau, c'est horrible...

Silence. Thomas mange avec appétit. Après un moment, Claire se signe et se met aussi à manger.

Rideau.

Second tableau

La Noblesse d'Angleterre

Le Tambour de l'Ouverture reparait sur la scène, battant une marche. S'arrêtant au milieu de la scène, il cesse de jouer et crie :

Le TAMBOUR : Oyez ! Oyez ! gentils témoins de l'Histoire, nous remontons maintenant le temps ! Nous ne sommes plus le même jour, nous sommes le jour d'avant ! Oyez ! Oyez ! gentils témoins de l'Histoire, nous remontons le temps ! Nous ne sommes plus la même journée, nous sommes le jour d'avant !

Il se remet à jouer et sort.

Entrent Davison et Talbot, portant, avec l'aide de deux hallebardiers en livrée, un trône surmonté des armes de la reine d'Angleterre, qu'ils déposent précautionneusement. Les deux hallebardiers se placent derrière. Puis entrent Dudley et Cecil, ceux-ci apportant avec eux un pan de mur troué d'une fenêtre, qu'ils placent avec beaucoup de soin. Tous ces personnages, par leurs gestes, doivent montrer clairement que les objets ont une place déterminée, au besoin marquée par des lignes sur le plancher de la scène. Un technicien, en habit de travail, peut même venir les aider. Les acteurs ne doivent pas encore jouer, ils doivent se contenter de placer les objets : ils peuvent se parler, comme si le rideau était en fait baissé et qu'ils préparaient la scène durant l'entracte. Les barons sont vêtus de vêtements riches, portent un chapeau à plumes, beaucoup de bijoux et une large épée au côté. Davison a des lunettes et dans les mains un écritoire portable. Seule cette portion de la scène est éclairée, et très vivement. Nous sommes à Londres, au palais de Westminster, dans la chambre du Conseil privé d'Élisabeth d'Angleterre.

CECIL (*observant à travers la fenêtre comme si elle donnait sur l'extérieur*) : Ah ! Encore un attroupement ! Mais ça devient une habitude !

DUDLEY : Il faudra faire quelque chose, cela a assez duré. Aujourd'hui, la populace manifeste, elle écoute des discours, elle se laisse éduquer, prend position, exige des choses ! Et demain, elle voudra apprendre à lire et à écrire, elle se bercera de l'illusion qu'elle sait quelque chose, elle se croira autorisée à assister aux débats de la Chambre, ou, pire encore, à exiger le suffrage universel ! Et puis le surlendemain elle prétendra au bonheur ! Vous voyez cela ? La démocratie ! (*tous se signent*) Des paysans puant le crottin siégeant parmi les lords ? (*tous rient*)

Dudley se met marcher à travers la pièce, imitant la démarche lourdaude d'un paysan, mais ses mouvements se rapprochent davantage de ceux d'un gorille. Tous rient de bon cœur.

CECIL (jetant un nouveau cou d'œil sur ce qui se passe dehors, tout en se lissant la moustache, qu'il porte démesurément longue) : Je ne reconnais pas le prédicateur que la foule entoure... Il a l'air particulièrement jeune.

DUDLEY (sur un ton doctoral) : Ils le sont de plus en plus. C'est une mode, ça passera, comme toutes les modes. Les jeunes ont besoin de s'identifier à quelque chose, de croire en quelque chose, d'espérer, de se sentir vivre, de se sentir capables de changer les choses, d'améliorer le monde, de le rendre meilleur. Mais ça ne dure pas, ils s'épuisent, ils oublient ; ce n'est pas long qu'ils finissent par rejoindre les rangs et qu'ils cessent de réfléchir. J'ai lu ça quelque part.

CECIL (regardant toujours par la fenêtre) : En tout cas, la foule semble passionnée par son discours. Ce qui me dérange, c'est que le peuple reçoive ces soi-disant prophètes comme s'il s'agissait de héros de guerre, de saints libérateurs, de messagers divins. (se tournant vers les autres et levant la main comme pour marquer l'importance de ce qu'il va dire) Autrement dit, ils ont acquis un certain pouvoir. Ils contrôlent l'opinion publique. Et en plus, ils sont vénérés. Le peuple boit leurs paroles comme si Dieu lui-même parlait à travers eux. Ils sont beaucoup plus aimés que nous.

On entend une musique dramatique ; les hommes se regardent intensément, main sur le pommeau de leur épée, comme s'ils se préparaient à faire quelque chose sans trop savoir quoi, attendant un signal qui ne vient pas ; puis cela cesse en même temps que la musique.

DUDLEY (du même ton doctoral) : Ces pasteurs ambulants, c'est comme la drogue du peuple, son opium. Il lui faut sa dose quotidienne. J'ai lu cela quelque part...

TALBOT (mélancolique, après avoir soupiré) : Ce n'est pas comme lorsque nous étions enfants. Tout était parfaitement stable alors, parfaitement harmonieux, harmonieusement parfait. Il y avait énormément de répression, on brûlait beaucoup de femmes, d'homosexuels et de vieillards, on envoyait les jeunes hommes se faire mutiler à la guerre et la société n'évolue pas, elle était immobile. Ah ! Comme la vie était belle dans les années quarante !

TALBOT (se curant les ongles avec un stylet qu'il tenait caché sous sa veste) : Je me demande tout de même comment ils font, les pasteurs. (il regarde ses ongles, puis se remet à les curer) Ça pourrait nous être utile de connaître leur recette. Si le peuple nous vénérât, s'il était convaincu de notre infailibilité, on pourrait alors disposer de lui à notre guise.

CECIL : On le peut déjà, cher comte. *(s'approchant de Talbot, admiratif, du ton de celui qui s'y connaît)* C'est un très joli couteau que vous avez là ! Je n'en ai jamais vu de pareil. Le manche et la lame semblent faits d'une seule pièce.

TALBOT *(fier)* : N'est-ce pas ? Il est de fabrication hollandaise. J'y ai fait graver mes initiales, regardez. *(il montre du doigt, les autres s'avancent pour admirer et approuvent d'un signe de tête)*

DUDLEY *(sortant lui aussi un stylet de dessous sa vaste et l'exhibant)* : Vous avez vu le mien ? *(les autres regardent)* Il vient de Chine, un ami à moi me l'a rapporté de son dernier voyage en Orient.

CECIL *(du même ton de connaisseur)* : Ah ! oui, Dudley, c'est une très belle pièce. L'ivoire en est admirablement ciselé. La lame fine.

TALBOT *(tapant amicalement sur l'épaule de Dudley)* : Mais c'est que vous allez me rendre jaloux. ! Vous y avez fait mettre vos initiales ?

DUDLEY : Non, mais j'y songe. Cecil, vous nous montrez le vôtre ?

CECIL *(exhibant son stylet)* : Il vient d'Afrique. Il a été confisqué à un missionnaire catholique avant de m'être donné. Remarquez la longueur de la lame.

TALBOT : Certes, elle est longue.

CECIL : Et la précision des détails...

DUDLEY : Impressionnant.

TALBOT : Dites-moi, qu'est-il advenu du missionnaire catholique ?

CECIL : Il a été brûlé, je crois.

TALBOT : C'est bien fait. Être prêtre et posséder un couteau ! Mais contre qui voulait-il se défendre ? Contre le diable ?

Les hommes éclatent de rire, sauf Davison qui ne semble pas avoir compris la plaisanterie. Les barons regagnent leur place.

TALBOT *(continuant à se curer les ongles)* : Oui, j'en conviens, nous sommes les plus forts, nous commandons, nous dominons, nous régissons, nous régnons, nous sommes les chefs, les patrons, les maîtres...

DAVISON (*leur tournant le dos*) : Oh ! Si la reine vous entendait...

Même musique dramatique que précédemment : Talbot, Dudley et Cecil, stylet en main, d'un seul mouvement, avancent d'un pas vers Davison et le regardent d'un air menaçant. La musique cesse d'un coup.

CECIL : Si quelqu'un allait répéter ce qui se dit ici lorsque la Reine n'y est pas...

DUDLEY : Ce quelqu'un aurait certes à payer...

TALBOT : Très cher...

DAVISON (*levant les bras au ciel, apeuré*) : Pas... pas moi... je... je supposais qu'on entende... je vous jure que...

TALBOT (*s'avançant davantage et plaçant son stylet sur la gorge de Davison*) : Ne jouez pas avec le feu, Davison. Sans nous, vous n'êtes rien.

CECIL : Rien.

DUDLEY : Moins que rien.

Les barons regagnent leur place initiale, remettent leur stylet sous leur veste.

TALBOT (*poursuivant sa réflexion, rêveur*) : ... mais si, en plus, le peuple nous vénérât, qu'il nous vouait un culte comme faisait Rome pour ses dieux, qu'il nous comblait d'offrandes, qu'il nous obéissait au doigt et à l'œil, et ce avec le sourire ? S'il s'empressait à nos pieds, prévenait nos moindres désirs, s'immolait pour notre bonheur ? Si l'on rétablissait les sérails, le droit de cuissage... (*soudain mélancolique*) Pourquoi a-t-on aboli le droit de cuissage ? Il me semble que c'est la moindre des choses que nous méritions !

DAVISON (*avançant vivement d'un pas, comme s'il se portait volontaire*) : Je suis partant pour les sérails... (*s'apercevant qu'il s'est un peu emporté, il reprend sa place, confus, tandis que les autres le regardent d'un air sévère et plein de mépris*).

TALBOT (*après s'être avancé jusqu'à la fenêtre pour observer à son tour, sur un ton haineux*) : Regardez-le ! Comme il a l'air ridicule ! Il gesticule comme un pantin ! (*il imite le pasteur, faisant de grands gestes désordonnés avec les bras*) Et la foule qui l'écoute, bouche bée... ! De véritables ruminants ! (*il mime l'attitude des spectateurs, la bouche ouverte, les yeux ronds*) Ils ont le cerveau gros comme une noix ! (*il fait un rond avec son pouce et son index pour montrer la grosseur de la noix*) Je suggère que celui-ci (*il montre la fenêtre*) soit écartelé publiquement et qu'on le laisse pourrir sur les remparts... (*il se retourne pour parler aux autres et ce faisant il postillonne dans le visage de Davison qui*

s'était trop avancé, voulant regarder lui aussi par la fenêtre) Cela ferait peur aux autres pasteurs qui voudraient passer les portes, ou à tout autre individu subversif.

CECIL : Non, pas maintenant. Ce serait provoquer les orthodoxes. Et Dieu sait que nous avons besoin de leur appui, même si nous les méprisons au plus haut point. *(il fait signe à Talbot de se rapprocher de nouveau de la fenêtre pour y regarder, place un bras sur son épaule)* Comme vous le constatez vous-même, mon cher comte, ces pantins ridicules, comme les marionnettes du petit guignol, attirent beaucoup de monde, et c'est comme ça pas seulement à Londres, mais partout dans le pays... partout dans l'île. Présentement, ce serait commettre une grave erreur que de faire fi de leur influence. Nous en tuerons quelques-uns plus tard, s'ils refusent de se soumettre, et si ça peut vous faire plaisir, je vous le promets. Mais pour l'instant, nous devons leur permettre de s'adresser aux foules. Car les pasteurs nous rendent service, sans le savoir, et sûrement sans le vouloir, en exigeant la tête de la Stuart. Ils ont rendu cette idée très populaire. Et comme vous le savez, sa Majesté est plus que jamais préoccupée par l'opinion publique. Le peuple, grâce aux pasteurs, hait passionnément Marie Stuart, et sa Majesté n'a jamais été si populaire que depuis qu'on a laissé courir le bruit d'un attentat manqué contre sa personne.

Les barons s'approchent du trône et le regardent pensivement, immobiles, en se lissant la moustache. Ce jeu continue durant les répliques qui suivent.

DUDLEY : Bref, le moment est venu.

CECIL : Attendre davantage serait illogique.

DUDLEY : La reine n'a plus le choix.

CECIL : C'est ce qu'elle se refuse à admettre.

TALBOT : Corrigez-moi si je me trompe : d'un côté, la Chambre, soutenue par les pasteurs et le peuple, se croit autorisée à exiger des choses de notre part, et prétend le faire légalement. De l'autre, même s'ils exigent ce qu'elle désire elle-même profondément, la Reine ne peut tolérer d'être forcée à faire quoi que ce soit.

DAVISON *(un peu à l'écart, à demi-voix)* : C'est normal, c'est la Reine.

CECIL : Tout à fait. Mais en même temps, il est primordial pour son image royale de ne pas paraître aux yeux du monde être celle qui a ordonné la mort de la Stuart : mieux vaut prétendre que les lords de la Chambre lui ont forcé la main, qu'elle a cédé sous la pression du peuple et de l'Église.

DUDLEY : Oui, mais en cédant à la Chambre et au peuple, elle craint d'affaiblir le pouvoir royal. En fait, elle m'a avoué ne plus trop savoir ce qu'il convient de faire. Elle a des doutes, apparemment.

CECIL : N'oubliez pas qu'elle est reine, et l'idée d'envoyer une autre reine à l'échafaud, fût-elle Écossaise, abdicataire, papiste, assassine et putain, ne lui plaît pas du tout. Elle croit ainsi donner un exemple qui pourrait lui être fatal.

TALBOT (*sur un ton de reproche*) : Elle n'a pas eu ces scrupules lorsqu'il s'est agi d'envoyer Norfolk à l'abattoir.

DUDLEY : La situation n'est pas la même. Marie Stuart est sa cousine... et elle est fille de France.

Les hommes hochent la tête gravement, comme pour marquer que le nœud du problème se trouve là, puis s'éloignent du trône.

CECIL (*regardant par la fenêtre, tout en continuant à se lisser la moustache*) : Certes, il eût été heureux que Marie Stuart meure dans sa cellule, de façon plus ou moins naturelle. Sa Majesté a été littéralement accablée par la réponse de Paulet. Elle lui croyait plus de zèle, et elle lui en veut.

DUDLEY : Je connais bien cet Amyas Paulet. Ce n'est pas le zèle qui lui manque... au contraire, il paraît qu'il maltraite assez bien notre prisonnière. Seulement, il fait partie de la Ligue des ultra-orthodoxes, et le meurtre lui est interdit, fût-il celui de la plus grande ennemie de la nation. Il a quelques principes... quoiqu'il soit complètement idiot. Mais il est tout à fait favorable à l'exécution de sa prisonnière.

TALBOT (*méprisant*) : En somme, il a refusé de se salir les mains. Quel lâche !

CECIL : S'il avait eu moins de principes et plus d'ambition... Il lui aurait suffi de mettre du poison dans la soupe de l'autre... de l'arsenic... ou de la mort-aux-rats.

TALBOT (*comme transporté par l'idée*) : De la mort-aux-rats, oui ! C'est bien ce qu'il fallait... de la mort-aux-rats dans la soupe ! Ah ! Ah ! Ah ! (*il frappe amicalement Davison dans le dos et celui-ci, surpris et perdant l'équilibre, passe près de tomber*) La mort-aux-rats, c'est fait pour les rats !

DAVISON : En effet.

CECIL : Mais il ne l'a pas fait... Pourtant, personne n'aurait osé accuser la main choisie par la Reine.

DUDLEY : Sauf la Reine elle-même ! Vous savez bien qu'elle l'aurait ensuite accusé d'avoir agi sans son consentement. Elle s'en serait sortie indemne et aurait fait d'une pierre deux coups : Marie Stuart n'aurait plus été dans ses jambes et l'image du pouvoir royal aurait été sauvée. Je crois même qu'elle se serait montrée indignée, pour dissiper les doutes...

CECIL : Sans doute.

DUDLEY : Oui, c'est son bien dans son genre : régner, tout en rejetant sur les autres la responsabilité de ses actions. De toute évidence, ce n'était pas à un simple chevalier de choisir à quel moment mourra la reine d'Écosse. Sa Majesté a cru que Paulet prendrait sur lui l'entière responsabilité du meurtre... C'était se montrer bien naïve !

TALBOT (*hochant la tête et haussant les épaules*) : Eh ! C'est une femme !

DUDLEY (*continuant*) : Non, Paulet la connaît trop bien pour cela ! Il est zélé, mais pas fou ! Bref, le seul moyen de parvenir à nos fins est de laisser la justice suivre son cours. Depuis que le Chambre a ratifié l'arrêt, nous avons pour nous la Loi. Nous devons persuader sa Majesté qu'elle peut agir sans crainte, qu'elle est à l'abri du blâme, qu'elle est la Loi... et que toute l'Angleterre l'appuie et la pousse dans ce sens, et même l'Écosse.

CECIL : Vous avez raison. Elle n'a plus le choix. De toute manière, comme elle a déjà signé l'arrêt, il n'y a plus de retour possible.

DUDLEY : Oui, mais combien de temps encore attendra-t-elle avant de le mettre à exécution ?

CECIL : Là est la question.

TALBOT : Et si on allait soudainement nous déclarer la guerre sous prétexte de venger Marie Stuart ? Imaginez la France et l'Espagne envahissant l'Angleterre et assoyant un roi catholique sur le trône. Et le Pape qui viendrait jusqu'à Londres pour le couronner...

DAVISON : Ça pourrait... ça pourrait arriver ?...

TALBOT : Certes.

DAVISON : Et nous allons tout de même envoyer la Stuart à l'échafaud ?

CECIL : C'est un risque à prendre.

DUDLEY : C'est le seul moyen de parvenir à unifier l'île, quitte à placer plus tard sur le trône le fils de la Stuart. Après tout, il est de foi anglicane. Au moins, que ce soit un homme qui gouverne... nous en avons assez des reines et des complications. Il est temps que l'on revienne à la normale, à l'ancienne façon.

TALBOT : À qui le dites-vous ! À bas le progrès !

DUDLEY : Une île, un trône, un homme ! voilà notre slogan.

Tous reprennent en cœur : Une île, un trône, un homme ! Une île, un trône, un homme !

Entre un valet en livrée.

Le VALET (annonçant) : Sa Majesté la Reine.

Le valet sort.

Les hommes, en silence, un peu à la manière d'enfants d'école rentrant de la récréation, se regroupent près du trône, formant une ligne faisant face au côté de la coulisse d'où doit entrer Élisabeth. La reine entre, vêtue d'un manteau de pourpre, couronne d'or sur la tête, sceptre à la main. Elle s'arrête et les regarde, le visage pâle et impassible, sans émotion ; elle frappe de son sceptre la paume de sa main. Les hommes s'inclinent d'un même mouvement, très bas, et demeureront ainsi jusqu'à ce que la reine leur ait signifié de se relever. Ils manifesteront, devant celle-ci, une tout autre attitude que précédemment : ils feront force courbettes, seront extrêmement polis et respectueux, voire obséquieux, en vrais courtisans, c'est-à-dire en parfaits hypocrites.

ÉLISABETH (s'étant dirigée vers le trône et s'y étant assise, après avoir longuement baillé, d'un ton las) : Permettez, Messieurs les barons, que je repose un peu ce corps endolori. La promenade à cheval d'hier lui a imprimé d'insupportables courbatures. Et il y a mille lieues de la chambre royale à cette salle... (appelant) À la Reine !

Entre le valet.

ÉLISABETH (au valet) : Je veux que tu m'apportes ma limonade... (après lui avoir fait signe de s'approcher, lui parlant à l'oreille, quoique le public doit pouvoir entendre) Tu y mettras tu sais quoi.

Le valet acquiesce et sort. Les hommes demeurent inclinés.

DUDLEY : Votre Majesté ne devrait pas s'imposer de pareils exercices.

ÉLISABETH (après un long soupir) : En ai-je le choix, mon cher Leicester ? Il faut bien que je sois vue. N'est-ce pas, Cecil ?

CECIL : Tout à fait, Majesté. La rumeur d'un attentat contre votre personne ayant circulé, le peuple tient à être rassuré quant à votre condition. Il veut vous voir.

ÉLISABETH : Et cela m'oblige à m'exhiber à travers campagnes et villes sur un vieux canasson puant le crottin.

DAVISON (surpris) : Mais, Majesté, j'avais pourtant réussi à mettre la main sur le plus bel alezan du royaume !

DUDLEY (*sèchement*) : Davison, si sa Majesté affirme qu'elle a monté une vieille bourrique, c'est qu'elle l'a fait.

Davison recule de quelques pas.

ÉLISABETH : Relevez-vous. (*les hommes obéissent, manifestement contents de quitter une position désagréable*) Je hais ce peuple de bâtards dégénérés ! Ils me dévisagent, avec leurs regards vides de bête de somme, comme s'ils n'avaient jamais vu quelqu'un de parfaitement normal... Et ils veulent tous me toucher avec leurs mains sales... Je hais ces animaux ! (*elle grimace de dégoût*) Mais je veux qu'ils m'aiment... Il faut qu'ils m'aiment ! Je suis la reine, leur reine ! (*en disant cela elle a levé son sceptre vers le ciel*) Alors, Cecil, il paraît qu'on a parlé de nous à la Chambre ?

CECIL : En effet, votre Majesté. (*désignant Talbot*) Le comte y était, il saura mieux que moi vous en parler.

TALBOT (*avançant d'un pas*) : Oui, Majesté, j'ai en effet assisté à la session d'hier. Ce que je peux vous en dire, en gros, c'est qu'on s'inquiète, qu'on se questionne, qu'on argumente, qu'on polémique... bref, qu'on s'agite... mais rien de bien méchant, je vous assure.

ÉLISABETH (*glaciale*) : On s'agite à la Chambre ? Mais qu'est-ce que ça veut dire ?

Revient le valet avec un plateau sur lequel repose un grand verre contenant la limonade de la reine. Il le lui tend. La reine boit à grands traits. Le valet sort. On doit voir que la reine, à mesure qu'elle vide son verre, devient de plus en plus ivre.

TALBOT : On affirme que le pouvoir de la Chambre est reconnu par la Loi, et qu'il n'a pas été respecté. On dit qu'il y a plus de deux mois que la Chambre, réunie à Fotheringay à la demande même de votre Majesté, a ratifié un certain arrêt concernant le sort de... Marie Stuart. Et l'on s'offusque du fait que le geste n'ait pas eu d'effet... disons... immédiat.

ÉLISABETH (*s'agitant sur son trône*) : D'effet immédiat ? Mais c'est qu'ils voudraient régner à ma place ! (*elle prend une gorgée de sa limonade*)

CECIL : Ils se sentent un peu ridiculisés, Majesté. Il faut les comprendre : ils s'aperçoivent qu'ils ne possèdent pas de réel pouvoir, et cela les déçoit. Il aimeraient pouvoir participer plus activement au gouvernement du royaume.

ÉLISABETH : Leur mission était de rendre légale la condamnation de Marie Stuart, et c'est ce qu'ils ont fait. Maintenant, qu'ils nous laissent agir. Le rôle de la Chambre n'est pas d'exercer le pouvoir, mais de légitimer nos actions. C'est de plein gré que je les consulte, et je n'ai jamais eu à me plaindre de leur zèle. Qu'ils n'aillent pas ternir cette

amitié en poussant ce zèle jusqu'à vouloir s'ingérer dans les affaires royales. *(ironique)*
J'ai pour cela le Conseil privé... *(autre gorgée)*

TALBOT : Ce sont les orthodoxes, surtout, qui se montrent mécontents.

ÉLISABETH : Mécontents ?

TALBOT : Ils excitent l'impatience des autres. Certains ont même suggéré de passer au vote.

ÉLISABETH *(surprise et choquée)* : Sans ma permission ? Et pourquoi voter ?

TALBOT : Cela était vague, mais on a ébauché le projet d'une plainte écrite signée par les membres.

ÉLISABETH : Une plainte ?! Me critiquer publiquement, moi ! Burleigh, il faudra songer à épurer cette Chambre... Nous n'avons guère besoin d'agitateurs, qu'ils soient orthodoxes ou non. De quel droit m'accusent-ils ? Oublieraient-ils qui je suis ? *(autre gorgée)*

CECIL : Au contraire, Majesté, au contraire. Mais depuis l'affaire Babington, les lords-bishops se sont assuré de propager jusque dans le fond des campagnes la certitude que tant que l'autre vivra, vous serez en danger de mort, et la nation avec vous. Ils n'ont pas eu de peine à manipuler l'opinion publique.

LEICESTER : On a dû disperser des foules dans toutes les cités du Royaume. Le peuple demande justice, c'est-à-dire la tête de la Stuart.

CECIL : Vos sujets vous appuient en tout. Ils veulent votre gloire, Majesté, celle de notre Église, et celle de l'Angleterre. Les Écossais eux-mêmes vous assurent de leur appui. Il ne faut plus tarder, Majesté. Il en va de votre image, de l'image de la royauté !

ÉLISABETH *(ironique)* : Mon image ! Oui, celle de la digne fille du Grand Henri, le roi qui coupait des têtes ! *(elle boit)* Le peuple exige sans savoir de quoi il en retourne. Il veut ce que veulent les pasteurs, il ne peut pas voir plus loin. Tant qu'il n'y a pas de guerre, qu'il ne meurt pas de faim, que le commerce va son train et qu'il n'y a pas pénurie de bière, il n'a aucun sujet de se plaindre. Il m'aime. Alors, vaut mieux ne pas se préoccuper de ce qu'il demande. Il ne sait rien de ce que nous savons, de ce qu'il nous faut mettre en balance. Ce qu'il nous faut considérer, d'abord, c'est que nous sommes menacés de toutes parts... les Espagnols, les Français, le Pape... et qui nous dit que l'Écosse, advenant une attaque... ? *(elle boit)*

DUDLEY : Ce que leur roi attend de vous les attache fatalement à la cause de l'Angleterre. Ils vous seront nécessairement fidèles.

TALBOT : C'est aussi mon avis. Ce James est plus intéressé par la couronne d'Angleterre que par le sort de sa mère, c'est évident, et je le comprends.

DUDLEY : Pour ce qui est de la menace venant du continent, que votre Majesté soit rassurée, le gros de nos troupes, depuis deux ans déjà, est posté aux limites côtières de l'Île. La Marine est prête à affronter quiconque voudrait passer la Manche, il ne reste qu'à hisser les pavillons. Marie Stuart est tout ce qui reste de l'ancienne opposition sur l'Île. Majesté, le moment est venu de signer l'arrêt, nous n'avons rien à perdre.

Durant cette dernière réplique, un écran a été abaissé au fond de la scène, sur lequel ont été projetées des images de guerre, préparatifs, embarquements de troupes, et surtout, à la mention d'un possible affrontement dans la Manche, on a vu l'Invincible Armada espagnole naviguant vers le nord, au son des voix de marins hispanophones, au ton triomphant, coups de canons, etc.

CECIL : Je le crois aussi, Majesté. Nous le croyons tous.

Silence.

ÉLISABETH : L'important, Cecil, est ce que je crois, moi, qui suis la Reine. Que j'aie signé ou non ce bout de papier dont vous parlez, cela ne m'engage à rien.

La Reine frappe à nouveau de son sceptre la paume de sa main. Les hommes s'alignent derechef face à la reine, à la manière d'enfants d'école. Tous gardent le silence. Élisabeth, immobile, les yeux clos, réfléchit. Puis elle rouvre les yeux, et regarde longuement ses conseillers.

ÉLISABETH (*elle boit, puis, se tournant soudain vers Leicester, d'une voix troublée par l'alcool*) : Alors, Robert, on dit que vous étendez votre domaine vers le sud ?

DUDLEY (*surpris*) : Eh... que j'étends... Oh... en fait... oui, c'est exact. Mais...

ÉLISABETH : Et que vous empiétez maintenant sur le Northamptonshire.

DUDLEY : C'est que... je ne le voyais pas ainsi...

ÉLISABETH : Auriez-vous par hasard, cher comte de Leicester, l'intention de vous étendre jusqu'à Londres ?

DUDLEY : Majesté, nous nous sommes entendus, Northampton et moi... il avait besoin d'argent pour la réfection de son château...

ÉLISABETH (*s'emportant peu à peu*) : Vous vous êtes entendus ! Vous et ce dilapidateur dégénéré ! Je vois. Et pourquoi, moi, ne vous ai-je pas entendu ? De quel droit osez-vous, sans le consentement de la Reine, modifier la carte de l'Angleterre !

DUDLEY : Je... je croyais que...

ÉLISABETH : Que vous étiez le roi ?

DUDLEY : Non, certes.

ÉLISABETH : Qu'avez-vous à dire pour votre défense ?

DUDLEY : Eh... Pardon, Majesté.

ÉLISABETH (*elle boit, puis, s'adressant à tous*) : Mes sujets ont pris la mauvaise habitude de décider des choses sans mon consentement, et sans même m'en parler. Ils se donnent des droits. Le Parlement, le Conseil, le peuple, tous trament dans mon dos... (*elle frappe le sol du pied, et les hommes, comme par réflexe, s'inclinent d'un même mouvement*) Il est temps que l'on sache qui commande, en Angleterre ! (*la poitrine bombée, le regard droit, d'une voix soudain plus forte, plus assurée*) Schrewsbury, vous irez tout à l'heure annoncer à la Reine ma cousine que cette nuit sera pour elle la dernière.

TALBOT : Bien, Majesté.

ÉLISABETH : Je réunirai plus tard le Conseil. (*elle vide son verre*) Messieurs. (*elle se lève avec difficulté, puis elle appelle*) À la Reine ! (*entre le valet*) Donne-moi ton bras. (*le valet obéit*)

Vacillante, aidée par le valet, la reine sort tandis que les hommes demeurent inclinés.

TOUS (*d'une même voix, se relevant et reprenant l'attitude qu'ils montraient avant l'entrée de la reine*) : Enfin !...

Ils se congratulent.

CECIL : Je commençais à perdre espoir.

DUDLEY : Un instant, j'ai cru qu'elle allait révoquer l'arrêt.

DAVISON : Légalement, elle n'en a pas le droit.

CECIL : Elle aime croire qu'elle a tous les droits.

TALBOT : Eh ! C'est une femme !

DUDLEY : Et une reine, en plus... .

CECIL : Il faut avertir Paulet dans les plus brefs délais, afin qu'il fasse dresser l'échafaud... Davison, à vous de dépêcher un courrier vers Fotheringay, et surtout qu'il ne parle qu'à Paulet seul. Non, qu'ils soient deux... ne prenons pas de risques. Hâtez-vous, que sa majesté n'ait le temps de se dédire.

DAVISON (*s'inclinant*) : Messieurs ! (*il sort*)

LEICESTER (*à Talbot*) : Et vous, monsieur, ne serait-il pas mieux que vous partiez aussi sur le champ ? Vous devez être à Fotheringay le plus tôt possible, et la route est longue. Vous prendrez avec vous l'acte de condamnation signé par sa Majesté. (*l'acte descend du cintre, suspendu à une corde ; Talbot s'en empare*) Je vous fais préparer une escorte. (*quatre hommes armés entrent aussitôt sur scène*) Vous porterez haut la bannière royale. (*la bannière descend au bout d'une corde, Talbot la prend*) À vous de jouer, messieurs!

Se regroupant au centre de la scène, les barons entonnent ce chant, qu'ils accompagnent de quelques pas de danse. Le Tambour du début entre sur scène et bat la mesure.

Chanson de la noblesse d'Angleterre

Nous sommes la noblesse d'Angleterre,
Et nous nous occupons de faire la guerre.
Ah ! non vraiment il n'y a rien à faire,
Nous pourchassons l'ennemi jusqu'en enfer ! (bis)

Nous sommes la noblesse d'Angleterre,
Nous défendons le pays de nos pères.
Non ! nous ne sommes pas nés pour la prière,
Et nous préférons tous manier le fer ! (bis)

Nous sommes la noblesse d'Angleterre,
Et nous vivons en maîtres sur la terre.
Ah ! non vraiment il n'y a rien à faire,
Nous pourchassons l'ennemi jusqu'en enfer ! (bis)

(*s'immobilisant, d'une seule voix*)
Le pouvoir pour récompense,
Et honni soit qui mal y pense !

TALBOT : Messieurs, adieu !

Il salue et sort.

LEICESTER : Quant à nous, monsieur le baron, il m'apparaît sage de nous exiler un certain temps loin de la Cour, le temps du moins que sa Majesté vive publiquement son deuil...

BURLEIGH : Plus tard, lorsqu'elle en aura assez de feindre l'affliction, elle nous rendra grâce en privé de notre zèle.

Ils sortent, bras dessus bras dessous. Les hallebardiers les suivent, remportant le trône et le pan de mur.

Rideau.

Troisième tableau

L'Annonce à Marie

Les appartements de Marie Stuart dans le château-fort de Fotheringay. Au début du tableau, on voit deux hommes occupés à enlever le dais au-dessus du lit de la Marie, tandis que celle-ci et Anna les observent. Les hommes roulent le dais puis l'emportent.

ANNA

Je ne connais de mot qui pourrait exprimer
Ce que ressent mon âme à vous voir opprimée.
Au silence mon cœur vainement s'évertue,
Lui qui vous sait si noble et pleine de vertu.

Elle pleure.

MARIE

5 Il nous faut désormais contenir notre émoi.
Dans l'extrême péril où hélas on me voit,
La pitié des hommes n'est qu'un baume inutile,
Et les larmes n'offrent qu'un appui bien futile.

ANNA

Le Seigneur, qui voit tout, ne les laissera faire,
10 Et viendra tôt ou tard dénouer cet enfer.

MARIE

J'ai cessé d'espérer qu'un jour l'on me délivre.

ANNA

Gardez-vous bien pourtant de renoncer à vivre :
Personne ne connaît ce que sont Ses desseins.

MARIE

Il ne peut retenir le bras de l'assassin
15 Qui s'abreuve de haine et méprise la vie.
Des hommes le bonheur ne me fait plus envie :
Ce n'est qu'une chimère, une pâle illusion,
C'est d'un trop vain espoir l'ultime trahison.
Je ne vis déjà plus au milieu des humains :
20 J'implore le Seigneur d'être morte demain.

ANNA

Ne parlez pas ainsi, Majesté, soyez forte ;
Vous devez connaître ce que l'espoir apporte.

MARIE

Je ne le sais que trop, et ne veux plus y croire.

ANNA

Mais il le faut pourtant, au nom de votre gloire !

MARIE

- 25 La gloire ne m'est rien, depuis ce sombre jour,
Où fuyant mes sujets j'abandonnai la Cour
Et vins me réfugier dans les bras de la mort.
Quelque malédiction m'aura valu ce sort :
Je suis née catholique, mes sujets protestants :
30 Isolée au milieu d'une mer d'opposants,
L'Île entière envers moi ne nourrissant que haine,
Car j'ai osé prétendre être l'unique Reine...
Le destin, dès l'envoi, me fut défavorable.

ANNA

- N'avez-vous pas fait voir un courage admirable ?
35 Il en faut pour survivre et guère pour mourir,
Lorsqu'on est comme vous condamnée à souffrir.

MARIE

- À flétrir mon honneur mes bourreaux acharnés
Sont comme des hyènes, en barons incarnés :
Ils me tuent lentement, n'osant agir d'un coup,
40 Mais ils finiront bien par me trancher le cou.
Pour l'instant, peu à peu, ils veulent habituer,
Les lions du continent à l'idée de me tuer :
M'ayant privée du titre, des symboles royaux,
Ils pourront persuader ceux qui me sont loyaux
45 Qu'ils défendent les droits d'une reine déchue.
Ainsi, tous les pouvoirs qui me furent échus,
Dans l'esprit de chacun se feront souvenirs :
Parmi ceux qui, longtemps, voulaient intervenir,
Cette image saura refroidir toute ardeur.

ANNA

- 50 Français et Espagnols sauveront votre honneur.

MARIE

Je ne l'espère plus, mes désirs sont ailleurs,
L'honneur n'a pas de sens au milieu du malheur.
Je ne veux qu'une chose, et c'est de parvenir
À rencontrer le Ciel dans un proche avenir...
55 Et mourir sans avoir sombré dans la démence.

ANNA

Je sens votre douleur, votre angoisse est immense,
Mais il vous faut lutter, demeurer convaincue :
C'est la seule façon de n'être pas vaincue.

MARIE

Vaincre ou être vaincue, là n'est plus la question :
60 C'est souffrir ou mourir ; c'est la résignation...
C'est être libre enfin, d'échapper à la Terre.
Il est temps de choisir entre Ciel et Enfer.

ANNA

Vous devez respecter de Dieu la volonté.

MARIE

Il me pardonnera, dans sa grande bonté.
65 Dès l'instant où j'ai vu qu'ils arrachaient le dais
Qui toujours couronna mon inviolable couche,
J'ai compris que la mort désormais m'attendait.
Mais je ne permets pas que mon cœur s'effarouche.
Je te promets, Anna, que lorsqu'il sera temps
70 De quitter notre monde, et d'aller vers Saint-Pierre,
Je ne tremblerai pas : l'on me verra fière,
Digne et majestueuse au milieu des tourments.
C'est d'un tranquille pas que je vais m'avancer
Dans les couloirs menant au lieu de mon supplice :
75 Nul ne pourra savoir ce que sont mes pensées.
Que mes nobles bourreaux et leurs lâches complices,
Des yeux, haineusement, me suivant dans la mort,
Soient consternés de voir que je meurs si sereine :
Qu'ils comprennent par là que je suis une Reine,
80 Et que cela me place au-dessus de mon sort.

ANNA

J'ai pu croire un instant que la divine grâce
Ne vous habitait plus en cette sombre impasse... !

Entre Paulet, suivi du Shérif de Northampton et de Talbot.

PAULET
Ces Messieurs sont chargés d'un message officiel.

MARIE
Je suppose qu'ils sont les envoyés du Ciel...

Paulet sort.

TALBOT
85 . Nous vous parlons au nom d'Élisabeth Tudor,
Dont vous voyez l'emblème, et la bannière d'or.

MARIE
Nous connaissons déjà ce que vous allez dire :
Vous venez m'annoncer qu'il est temps de mourir.

Le SHÉRIF
90 Cet arrêt est signé de la main de la Reine.

MARIE
Elle se décide enfin à publier sa haine.

Le SHÉRIF (*lisant*)
En vertu des Lois régissant
L'État souverain d'Angleterre,
La Reine Élisabeth première,
95 Pour le bien de la Grande-Île
En toute Raison agissant,
Tant à cause de l'Évangile
Et vraie Religion chrétienne,
Que pour le retour à l'ancienne
100 Tranquillité de ses États,
Ordonne que Marie Stuart,
Ayant encouru telle peine
Suite à l'incontestable part
Qu'elle a prise dans l'attentat
105 Comploté contre la Personne

Hautement sacrée de la Reine,
Soit conduite sur l'échafaud
Et livrée aux mains d'un bourreau
Avant que demain midi sonne.

ANNA

- 110 Mais comment peuvent-ils, ces méprisables lâches,
En plus de vous avoir humiliée sans relâche,
De leur autorité osant trop abuser,
Pousser la félonie jusqu'à vous accuser
D'un crime où forcément vous ne fûtes pour rien ?
115 Pour avoir un instant tenu entre vos mains
Le mot d'un partisan, à mort vous condamner ?
Pour cette ignominie, vous serez tous damnés !

MARIE

- Anna, dorénavant ces paroles sont vaines ;
Car à quoi nous pourrait encor servir la haine ?
120 C'est demain que sera dévoilé devant tous
Le crime qui dénoue mon tragique destin.
La vision de ma mort leur sera certes douce :
Elle sera suivie d'un réjouissant festin...

Le SHÉRIF

C'est dans la grand-salle qu'on dressera l'estrade.

Il s'incline et sort.

MARIE (s'écartant, à elle-même)

- 125 C'est sous une voûte que je ferai parade,
De mes derniers instants sur le sol d'Angleterre ;
C'est ainsi que prend fin mon périple en Enfer.
C'est dans les ténèbres que depuis vingt années,
Emmurée vivante dans une geôle obscure,
130 Privée du bien-être que le soleil procure,
Flétrissant peu à peu je me serai fanée.
Presque une vie passée à l'abri du soleil,
Toujours tapie dans l'ombre et vivant de sommeil.
Mon cauchemar prend fin comme il a débuté
135 Dans la froide noirceur des murailles voûtées...

Elle se tourne vers Shrewsbury.

- Dieu seul a le pouvoir de juger les actions
Des personnes portant la couronne royale.
Devant Lui qui demeure au-dessus des factions,
Je jure être restée parfaitement loyale,
140 Et n'avoir pas même en songe poursuivi
La mort de votre reine Élisabeth Tudor,
Quoique depuis toujours elle fut ma rivale,

- Ni jamais comploté pour enlever la vie
 Par un assassinat à toute autre personne.
- 145 J'ai répété cent fois que mes nombreux efforts,
 Jusqu'à ce jour fatal où enfin le glas sonne,
 N'auront servi qu'un but : celui de maintenir,
 Malgré vos lois iniques, mes droits sur les couronnes
 Des royaumes d'Écosse, d'Irlande et d'Angleterre.
- 150 Que Dieu, dans Sa Justice, veuille me soutenir
 Si je suis destinée à mourir sur la Terre,
 Et d'ici me conduire en Son beau Paradis ;
 Car Il aura été le témoin de mon sort.
 Vous avez cru ainsi me condamner à mort,
- 155 Mais vous me remettez dans le sein de la Vie !

TALBOT

- Ne voyez pas en moi, Madame, un ennemi ;
 Vous connaissez le Dieu auquel je suis soumis :
 J'œuvre pour la Nation, mon bras lui est dévoué.
 Vous comprendrez déjà qu'à la mort fûtes vouée
- 160 Dès que vous mîtes pied sur le sol d'Angleterre.
 Ce n'est l'inimitié qui vous chasse de terre,
 Guère plus que la haine : c'est la raison d'État.
 Trop de gladiateurs se partagent l'arène :
 L'on ne peut sans péril pour la vie de la Reine
- 165 Vous laisser la vie sauve encore plus longtemps.
 Qui sait ce que pourraient oser vos partisans ?

MARIE

- Vous m'avez condamnée me sachant innocente.
 Qui sait dorénavant sur quelle ignoble pente
- 170 La folie vous conduit travestissant la Cause...

TALBOT

- Il n'est plus guère temps de débattre ces choses.
 Coupable vous l'êtes depuis maintes années :
 Dès que Darnley fut mort vous fûtes condamnée.
 La Reine n'allait pas demeurer sans agir :
- 175 Le lion des Tudor se devait de rugir.
 Par vos propres barons jadis abandonnée,
 Pour vous être au meurtre trop souvent adonnée,
 Et pour avoir osé, méprisant leurs avis,
 Épouser l'assassin du roi votre mari ;
- 180 Pour éviter la mort vous imposant l'exil,
 Vous vîntes à Londres pour demander asile,
 Les mains encor trempées du sang du roi d'Écosse,

Sans savoir que le Reine avait trouvé atroce
La mort d'un si noble sujet de sa Nation.
185 C'était là vous jeter dans les griffes du lion.

MARIE

Comme feu son père votre reine est un fauve ;
En me mettant à mort c'est elle qu'elle sauve,
Et non l'Angleterre qui n'en profite pas.
Elle espère sauver à travers mon trépas
190 Sa place sur le trône et non pas la Nation :
Posséder la couronne est sa seule passion.

TALBOT

Ce qui est bon pour Elle, est bon pour l'Angleterre.

MARIE

Votre naïveté me désole et m'atterre.
C'est Elle qui commande et vos cœurs et vos poings ;
195 Mais cette vérité, vous ne la voyez point.
Vous n'apercevez pas, cachée sous la couronne,
Ce monstre plein d'orgueil qui tue ou empoisonne
Les êtres possédant tout ce qu'elle convoite.
Le pouvoir absolu devant elle miroite :
200 Ainsi les mirages au milieu du désert,
Se jouent de l'assoiffé comme de sa misère,
Transformant les sables en des lacs d'eau limpide.
Sa vie doit être amère et son cœur bien aride :
Femme elle n'aura pu être, femme j'aurai été,
205 Et pour cette raison je serai sacrifiée.
L'envie, la jalousie, font qu'elle me déteste ;
Elle n'aura la paix qu'elle n'ait vu mes restes.

TALBOT

Vous la méconnaissiez.

MARIE

Je la connais par cœur.

TALBOT

Vos plaintes sont vaines comme votre rancœur.

MARIE

210 Je déverse sur vous, avant d'aller au Ciel,
Dans mon âme meurtrie ce qu'il reste de fiel...
Vous avez obéi, et fait votre devoir :

Laissez-moi maintenant. Vous pourrez me revoir
Demain au théâtre : on y jouera ma mort.

Talbot sort.

ANNA

215 Que leur vie prenne fin dans l'horreur des remords !

MARIE

Ici et maintenant se termine ma route :
La Grande Roue de Vie quitte à jamais l'ornière.

La nuit sera courte... ce sera la dernière.

À jamais libérée des ténébreuses voûtes,

220 Que j'ai depuis vingt ans remplies de mes prières,
Je n'aurai plus jamais à jouer la prisonnière.

Rideau.

Quatrième tableau

Les Dernières Heures

Même décor qu'au tableau précédent, sauf qu'au centre de la scène apparaissent maintenant un écritoire sur pied éclairé par une chandelle, et une chaise. Marie est seule sur scène : il est clair au premier regard qu'elle est animée par la plus vive émotion. Elle va et vient, se tordant les mains, remuant les lèvres comme quelqu'un se parlant à lui-même. Parfois, elle s'arrête, lève les yeux au ciel et semble s'entretenir avec quelque être invisible. Puis elle se remet à marcher, un peu comme le ferait une personne somnambule. Elle laisse, ça et là, s'échapper de brèves exclamations de sa bouche, comme de légers cris.

MARIE (*s'arrêtant brusquement*) : Jacques ! Mon fils ! Pourquoi n'as-tu rien fait pour m'aider, moi qui suis ta mère ? Toi seul aurais pu me sauver ! (*levant les yeux au ciel*) Mon Dieu, se peut-il que de mon sein soit sorti un être d'une telle ingratitude ? (*après un instant, elle baisse les yeux, soupire tristement*) Cela est vrai. De quoi me serait-il reconnaissant ? Qu'ai-je été pour lui, si ce n'est une source intarissable d'ennuis, un fardeau, une plaie ? Il a souffert par ma faute... Jamais n'aurai-je eu la chance d'agir avec lui comme doit agir une mère ! Il y a vingt ans que je ne l'ai embrassé, que ne lui ai pris tendrement la main... Mais aujourd'hui ce n'est plus guère un enfant, c'est un homme, un roi ! Je n'aurai pas même su le convertir à la religion de Rome.... Et mes pires ennemis sont ses conseillers les plus intimes !... Il doit attendre ma mort comme le malade espère la guérison... Non !... Cette idée m'est insupportable ! Ce ne peut être vrai !... Mon martyr serait alors trop grand ! Que n'aurais-je pas eu à supporter ? Mais quelles douleurs me reste-t-il encore à éprouver ? Me réveillerai-je sur l'échafaud, comme lorsque l'on s'extirpe subitement d'un mauvais rêve ? (*elle se remet à déambuler ; puis elle s'arrête de nouveau*) Pourquoi, mon Dieu, pourquoi ? Comment ai-je pu mériter tout cela ? N'ai-je pas agi en tout temps pour le bien de l'Écosse ? Pour le bien de ton Église ? Hélas !... N'étais-je pas condamnée dès ma naissance... Moi, reine catholique d'un pays protestant, vivant comme sur une île, isolée, au milieu d'une île des milliers de fois plus grande ; regardée par ses sujets comme le symbole vivant d'un mal que l'on veut enrayer. Après avoir connu le bonheur et la quiétude à la cour de France, je suis rentrée dans mon pays natal comme on entre sans le savoir dans la fosse aux lions. Quelle innocence ! Quelle naïveté ! Je n'ai guère compris alors qu'on se servait de moi comme d'un appât : on voulait tenter le diable, le provoquer, de façon à pouvoir ensuite lui déclarer légitimement la guerre. J'ai été offerte en sacrifice !... La France, l'Espagne, le Pape... Ils ont fait de moi une martyre !... Mais pourquoi ? Pourquoi ? Comment les choses ont-elles pu en arriver là !...

Elle pleure. Entre Anna, tenant à la main du papier, une plume et de l'encre. Elle aperçoit Marie qui pleure et se précipite vers elle.

ANNA : Majesté ! Je savais bien qu'il ne fallait pas vous laisser seule !

MARIE : Ne t'en fais pas, Anna, je priais, je n'étais pas seule... *(elle s'essuie les yeux)* Tu as rapporté ce que j'ai demandé ?

ANNA : Oui, Majesté. *(elle va jusqu'à l'écritoire où elle place le papier, dépose l'encre et la plume)* Paulet refusait de me donner du vélin ; j'ai dû me fâcher... Quel homme dur et froid ! Même maintenant, il est incapable de compassion...

MARIE *(s'asseyant, sèchement)* : Qu'ai-je à faire de la compassion de Paulet ? *(elle saisit la plume)* C'est ma dernière nuit... et pourtant il me reste tant de choses à dire, et à tant de personnes ! D'abord, je dois écrire à Jacques. *(elle trempe la plume dans l'encre)* Mais quels mots choisir ? *(elle écrit, tout en lisant à voix haute)* Mon fils... *(elle cesse d'écrire)* Hélas ! Comment lui parler ? Je ne suis plus pour lui qu'une étrangère... Qui sait s'il ne me hait pas ? Ses conseillers ont dû l'exciter contre moi... *(elle se prend la tête dans les mains et pleure)*

ANNA *(qui est demeurée près de sa maîtresse)* : Non, Majesté, il ne peut vous haïr ! Il est de votre sang, il ne saura demeurer insensible...

MARIE *(d'une voix entrecoupée de sanglots)* : Tu ne sais pas à quel point l'ambition et la convoitise peuvent dénaturer les cœurs... Ce qui me chagrine le plus, c'est que je n'aurai pu le ramener au catholicisme. J'aurai tout fait, Anna, Dieu m'en est témoin, j'ai tout fait pour qu'il retourne à la religion qui l'a vu naître, la religion de ses ancêtres. Je l'ai même menacé de le déshériter... Quelle sottise j'ai été ! C'était là le meilleur moyen de l'éloigner de moi. Je lui ai montré ainsi que ce qui m'importait le plus, ce n'était pas tant son bonheur que de voir un catholique me succéder. Il est orgueilleux, comme je le suis moi-même. Il n'allait pas changer d'avis sous la menace. Si j'avais pu le revoir, ne serait-ce qu'une seule fois ! Peut-être aurais-je réussi à le convaincre. Mais non !... On ne l'a pas voulu ! On savait bien que si je le revoyais, Jacques risquait de se laisser troubler... *(durant quelques instants : silence, Marie ne bouge pas)* Il me faut l'accepter, Anna, Jacques sera le prochain roi d'Angleterre, et il sera protestant. Que Dieu le garde. *(elle reprend la plume et se remet à écrire, tout en lisant à voix haute)* Tu as pu croire que je ne t'aimais pas, que je ne songeais pas à toi, que je t'en voulais de n'avoir pas agi en ma faveur... Si c'est le cas, je t'en supplie, détrompe-toi !... Vois-tu, le destin nous a été si contraire... La fatalité, constamment, s'est acharné sur ma personne... J'aurai dû trop tôt me séparer de toi... Te reconnaîtrais-je seulement ?... Toi, mon petit Jacques, tendre

fruit de ma chair, unique dépositaire de mes espérances les plus pures... Ceci est la dernière lettre que tu recevras jamais de moi... Demain... Ta mère sera morte... Je ne serai plus pour toi qu'un amer souvenir... (elle cesse d'écrire et relève la tête ; on devine qu'elle pleure, puis elle reprend) Je sais que nous nous reverrons au Ciel, dans le paradis, là où il n'y a ni catholiques ni protestants... Mais seulement les enfants de Dieu... Unis dans l'amour et la charité... Là, nous pourrions rattraper le temps perdu... En attendant de te revoir, puisses-tu croire en la profondeur et en la sincérité de mon affection pour toi... Je ne te donnerai que ce dernier conseil... Gouverne sagement... et éloigne de ta cour les mauvais conseillers... Je t'aime... Adieu... (elle laisse tomber la plume et demeure silencieuse, le regard lointain)

ANNA (*inquiète, avançant vers Marie*): Majesté ? (*elle lui prend la main*) Vous êtes glacée, Majesté ! Il vous faut vous allonger....

MARIE (*d'une voix altérée*) : Merci, Anna, mais j'aurai le temps de me reposer dans la tombe... Prends cette lettre (*elle saisit la lettre, la plie, et la tend à Anna qui la prend*) et demande à Paulet qu'il l'envoie sur-le-champ.

ANNA : Mais, Majesté, je ne sais s'il est bon de vous laisser seule à nouveau, dans l'état où je vous vois...

MARIE : Ne t'en fais pas, Anna, ce qu'il me reste à faire me sera beaucoup moins douloureux. Va !

Anna sort. Marie demeure immobile quelques instants, le regard vide. Puis du revers de la main, d'un geste lent et gracieux, elle essuie ses larmes. Puis, reprenant la plume, elle se remet à écrire.

MARIE : À Élisabeth Tudor... Madame... Je rends grâce à Dieu de tout mon coeur... de ce qu'il lui plaît de mettre fin par vos arrêts... au pèlerinage ennuyeux de ma vie... Je ne vous adresserai que cette prière... c'est de faire porter mes restes en France... afin qu'ils reposent en sol catholique... et pour mes serviteurs... qu'il leur soit permis de quitter l'Angleterre sans péril pour leur vie... N'oubliez pas que Dieu nous regarde et juge toutes nos actions... Votre sœur... Marie Stuart...

On entend des éclats de voix venant des coulisses. Entrent Anna et Paulet.

ANNA (*vivement, désignant Paulet à Marie*) : J'ai tenté de faire comprendre à ce rustre que vous étiez...

PAULET (*coupant la parole à Anna*) : Vas-tu te taire ! (*à Marie*) Je ne vous

dérangerai que quelques instants. *(Marie fait signe à Anna de l'aider à se lever)*

MARIE *(sèchement)* : Que me voulez-vous ?

PAULET : On m'a confié un message. J'ai à vous dire qu'il vous sera permis de revoir vos serviteurs, à l'heure où il vous plaira, hormis le prêtre.

MARIE *(surprise, vivement)* : Hormis mon chapelain ? Et pourquoi, je vous prie ?

PAULET : Ce sont les ordres. Par contre, j'ai le plaisir de vous annoncer que le vénérable pasteur de Peterborough s'est dit prêt à entendre votre confession...

MARIE *(outrée)* : Quoi ? Jamais !

PAULET *(insistant)* : Vous devriez y réfléchir, c'est un homme d'une grande sagesse, et d'une ouverture d'esprit...

MARIE *(froidement, mais d'un ton décidé)* : Jamais ! Plutôt mourir sans absolution...

PAULET : Je ne vous comprends pas. Comment pouvez-vous préférer ce moineau maniéré et efféminé au pasteur le plus respecté d'Angleterre ?

MARIE : Ce sera tout, Paulet ?

PAULET *(à regret)* : Bon, je m'en vais. Mais je dois d'abord connaître vos dernières exigences.

MARIE : Je désire rentrer en possession des objets qui m'ont été confisqués, et de ma garde-robe.

PAULET : Je m'en occupe. Autre chose ?

MARIE : Pour le moment non. Je vous ferai appeler si j'ai besoin de vous. Maintenant, laissez-nous.

Paulet sort.

MARIE *(après être demeurée quelques instants immobile)* : Anna, quelle heure peut-il être ?

ANNA : Il sera bientôt minuit, Majesté.

MARIE (*d'une voix faible*) : Minuit... Mon dernier jour... (*silence, toutes deux baissent la tête, puis Marie reprend d'une voix plus sûre*) Il n'y a guère de temps à perdre... Il me faut encore écrire au roi de France, au roi d'Espagne, au Pape. Qu'au moins ma mort serve à quelque chose !... Je veux que la terre entière sache que je meurs fière d'avoir pu contribuer à la gloire de la religion de Rome ! Et puis je dois me confesser... L'abbé Préau ne pourra m'administrer les derniers sacrements... Je veux au moins qu'il m'absolve par écrit. Dans ma condition, je ne crois pas que Dieu m'en tienne rigueur. Je dois aussi établir mon testament... (*d'un ton moitié badin*) Que désires-tu que je te lègue, bonne et fidèle Anna ? Demande, et tu auras.

ANNA (*étonnée*) : Mais, Majesté, je ne veux rien !

MARIE (*souriant*) : Allons, allons ! Tu veux ma garde-robe ? Mes perles ?

ANNA (*suppliante*) : Majesté, je vous jure, je ne veux rien !

MARIE (*prenant la main d'Anna, d'une voix troublée par l'émotion*) : Tu me manqueras, Anna. J'ai l'impression de t'abandonner... Toi qui m'as aimée sans condition... Qui m'a soutenue dans tous les périls... Qui m'auras suivie partout, jusqu'à mes derniers instants... Que feras-tu lorsque je serai...

ANNA (*vivement*) : Que m'importe, Majesté ? Je témoignerai de votre courage partout où j'irai.

MARIE (*elle sourit à Anna*) : Je te donnerai de quoi vivre honnêtement le reste de tes jours, sans avoir à te soucier des autres. Tu ne serviras jamais plus personne. Tu es désormais libre.

ANNA (*émue*) : Ne dites plus cela, Majesté... Vous me bouleversez. !... Moi qui ne cesse de prier Dieu que l'on me sacrifie à votre place... comment pourrais-je tirer profit de votre assassinat ? (*elle pleure*)

MARIE : C'est Dieu qui le demande. C'est sa façon de récompenser ton dévouement. Accepte. (*Après un temps d'hésitation durant lequel Marie la regarde intensément, comme si elle la suppliait des yeux d'accepter, Anna acquiesce du chef*) Maintenant, j'aimerais que tu avertisses Paulet que je suis prête à recevoir les autres. Et dis-lui ensuite qu'il vienne me trouver.

ANNA (*séchant ses pleurs*) : Bien, Majesté.

Anna sort. Marie la suit des yeux, puis reste sans bouger, l'air absent, pâle. Après un

instant, elle joint les mains sur le ventre. Puis elle ferme les yeux, baisse la tête. Ses lèvres remuent légèrement. Elle prie. Enfin elle se redresse, et, l'air déterminé, va se rasseoir à l'écritoire.

MARIE (*s'asseyant*) : Ce n'est pas le moment de faiblir... Il reste beaucoup trop de choses à faire !... (*elle prend la lettre à Élisabeth, la met de côté, trempe la plume dans l'encre, écrit en citant à voix haute*) *Cher abbé... Il m'est douloureux de penser... que je ne vous reverrai pas... du moins pas en ce monde... Mes fautes... vous les connaissez... Jeune reine... je me suis laissée séduire et dominer... par de mauvais sujets... qui en voulait plus à mon trône... qu'à la paix et au bonheur du royaume... Peut-être... en osant m'opposer à la violence et à la barbarie... aurais-je pu prévenir... certains événements fâcheux... La faiblesse... la naïveté... auront été mes pires ennemies... Mais je crois... avoir déjà payé... suffisamment mes torts... Sans doute est-ce pourquoi... Dieu me rappelle maintenant à lui... Grâce à vous... jamais la foi... n'aura déserté mon cœur... Même en cet ultime instant... où le destin me pousse dans la tombe... je sens en moi... la présence du Seigneur... Je sais que vous priez pour moi... Acta est fabula... Aeternum vale... Marie...*

Elle dépose la plume, se lève, fait quelques pas, s'arrête. Elle se tortille les doigts, murmurant d'inaudibles paroles. On comprend que l'angoisse l'a reprise. Elle avance encore de quelques pas, s'arrête, se prend la tête dans les mains. Elle pleure. Après un moment, elle relève la tête, essuie ses larmes. On entend des pas. Marie se détournant de la coulisse afin qu'on ne la voit pas pleurer, se rapproche de l'écritoire. Entrent Anna, suivie de Melvil, Bourgoyn et Margareth. Ces derniers, apercevant Marie, se précipitent vers elle, et tombant à genoux à ses pieds, baisent le pan de sa robe. Anna, un peu à l'écart, observe la scène, manifestement émue.

MELVIL (*la voix nouée par l'émotion*) : Majesté, s'il nous est possible de faire quoi que ce soit pour alléger vos souffrances...

BOURGOYN (*lui aussi troublé par l'émotion*) : N'importe quoi, Majesté ! Nous sommes prêts à tout... Jusqu'à prendre votre place...

MARIE (*touchée, un léger sourire attendri sur les lèvres, une main sur leur tête, d'une voix pleine de douceur*) : Braves amis !... Même si cela était possible, je ne vous demanderais jamais un tel sacrifice...

MARGARETH (*entre deux sanglots*) : Alors qu'au moins ils nous condamnent avec vous ! Ne nous laissez pas seuls, Majesté ! Notre vie, sans vous, n'a plus de sens !

MARIE : Allons, taisez-vous. Et levez-vous.

Ils obéissent.

MARIE : Ce sont vos paroles qui n'ont pas de sens ! Cette nuit, nous n'allons pas nous apitoyer. Non ! Nous allons célébrer ! (*pause : elle les regarde, puis, solennellement*) Moi seule doit mourir. Vous, mes fidèles serviteurs, devez continuer à vivre. Les morts ne doivent pas gêner les vivants... et si vous me demandez ce que vous pouvez faire pour alléger mon fardeau, je vous dirai : gardez intacte votre foi ! Et n'allez pas croire surtout que Dieu, en tout cela, est injuste. Ce sont les hommes qui m'ont condamnée... C'est l'ambition, c'est la convoitise, c'est le fanatisme, c'est la haine... Mais nous allons, enfin ! être libérés de cet interminable cauchemar. Nous n'aurons plus à croupir dans les geôles humides et froides, vivant tels des animaux souterrains, à l'abri du soleil et de la vie, à l'abri de la joie et de la divine insouciance... Nous n'aurons plus à souffrir, mes amis ! Et il faut voir en cela l'œuvre de Dieu. Il nous fait grâce de sa compassion. Il faut donc se réjouir, et non pas pleurer !... Car si Dieu nous accompagne, rien n'est perdu !

Entre Paulet, suivi de six gardes portant chacun une lourde caisse. Paulet leur désigne un coin de la chambre où ils vont les déposer puis sortent. Paulet s'avance vers Marie.

PAULET : Vous avez demandé à me voir ?

MARIE : Oui, Paulet. Qu'on apporte à boire, pour nous tous.
Paulet acquiesce et sort.

MARIE (*après s'être rapprochée des caisses, se tournant vers ses serviteurs*) : Où je vais, l'on n'a plus guère besoin de ces choses (*elle désigne les caisses*). A chacun de vous, pour que vous vous rappeliez de moi...

Margareth se met à sangloter.

MARIE (*continuant*) : ...afin que je demeure en souvenir à vos côtés, non pas comme le boulet à la cheville du condamné, mais comme le parfum de l'encens qui enveloppe le fidèle et le suit au sortir de l'église... je veux donner à chacun un objet...

MELVIL : Nous n'aurons besoin de rien pour que votre souvenir perdure dans nos cœurs...

BOURGOYN : Melvil dit vrai, Majesté, nous ne pouvons accepter quoi que ce soit...

MARIE : Allons... pas de discussion... c'est mon ultime désir... Melvil, vous voudrez bien m'ouvrir ces boîtes. Elles contiennent des objets qui n'ont guère de valeur au Ciel, mais qui en ont certes beaucoup sur la terre. Je veux qu'ils finissent entre vos mains plutôt qu'entre celles de mes ennemis.

Melvil obéit, et se met à ouvrir les boîtes.

MARIE : Anna, s'il te plaît, trouve-moi l'écrin où je conserve mes pierreries. Si Paulet ou ses hommes ne se sont pas permis de me voler, il doit s'y trouver quelque part.

ANNA (*cherchant dans une caisse*) : Je sais où il se trouve, je me suis moi-même occupée de le dissimuler... (*trouvant l'écrin et le montrant à la reine*) Le voici, Majesté.

MARIE : Ouvre-le. (*Anna l'ouvre et, s'approchant de Marie, lui en présente le contenu*) Bien. D'abord... Margareth... (*la regardant*) Bonne et fidèle Margareth, que te donnerai-je ?... (*elle se tourne vers l'écrin et en sort un magnifique collier d'or terminé*

par une large pierre précieuse). Tiens (*elle le tend à Margareth qui lui présente une main hésitante*) N'est-ce pas celui que tu préfères ?

MARGARETH (*rougissant*) : Je... je ne peux pas... votre plus beau collier... vous me le donnez ? Je ne peux pas... Je...

MARIE : Prends. (*Margareth hésite un instant encore puis, croisant le regard de Marie, se laisse convaincre*) Essaie-le. (*Margareth tente de l'attacher à son cou mais n'y parvient pas*) Attends... tourne-toi que je t'aide. (*surprise et gênée, Margareth hésite*) Allons, tourne-toi ! (*Margareth obéit, Marie, solennellement, attache le collier*) Voilà ! Montre-moi... (*admirative*) Comme tu es élégante ! On dirait qu'il a été fait pour toi !

MARGARETH (*émue, faisant la révérence*) : Je n'en méritais pas tant, Majesté.

MARIE : Ne dis pas cela, Margareth. Ce que vous m'avez donné, votre fidélité, votre loyauté, votre affection, votre courage... (*émue*) valent bien plus que cela. (*silence*) Il me reste encore à établir mon testament... chacun de vous recevra de quoi vivre aisément le reste de ses jours. C'est le moins que je puisse faire pour vous remercier.

MELVIL (*vivement*) : Mais nous ne demandons pas à l'être, votre Majesté...

MARIE (*l'interrompant*) : Je sais, je sais, mon bon Melvil... Ce ne fut jamais l'intérêt qui vous motivât. Mais je le veux ainsi. La dernière chose que je vous demanderai jamais sera d'accepter ces présents, comme les marques de ma reconnaissance la plus profonde. (*silence, elle les regarde, puis, rompant le charme*) Alors ! à qui est-ce le tour ? Melvil ! Je possède peu de choses qui puissent aller à un homme... (*elle rit, et les autres, fascinés, la regarde, pris qu'ils sont par l'émotion, incapables de sourire*) Voyons... Ah ! Ceci. (*elle extrait de l'écrin une petite dague au fourreau richement ouvragé et serti de pierres*) Il ne m'a servi qu'une fois... pour couper un fil qui dépassait de ma robe ! (*elle rit de*

nouveau, tendant l'arme à Melvil, qui la prend) Tenez, elle est à vous... faites-en bon usage !

MELVIL (*s'inclinant*) : Bien sûr, Majesté. Merci infiniment, Majesté.

MARIE : A vous, docte Bourgoyn. Je crois savoir ce qui pourra vous faire plaisir... je vous laisse mes livres. Je crois que ma collection n'est pas sans valeur. Elle contient même quelques ouvrages dont on ne trouve aucun autre exemplaire... peut-être saura-t-elle vous intéresser ?

BOURGOYN (*s'inclinant*) : Certes, Majesté. Votre collection est remarquable... mais il s'agit là d'un présent dont je ne suis guère digne...

MARIE : Au contraire ! Bien des choses contenues dans ces livres me sont demeurées tout à fait obscures... C'est qu'elles s'adressent plus à vous, si sage, et si savant, qu'à moi... qui préfère de loin la poésie et la prière !...

BOURGOYN (*s'inclinant à nouveau*) : Merci, Majesté. Je vous en dédierai les Commentaires.

MARIE : Maintenant, Anna. (*elle la regarde, puis, lui présentant un objet*) Tiens, cette broche.

ANNA (*après avoir tendu timidement la main pour prendre la broche, faisant la révérence*) : Merci, Majesté...

MARIE (*qui a attentivement observé la réaction d'Anna*) : Anna... il y a autre chose que je désire te donner.. une chose qui ait pour toi plus de sens... (*elle enfouit la main dans la manche de sa robe, et en retire des feuillets soigneusement pliés et liés par un ruban de couleur*) Ce sont des sonnets, les derniers que j'aie écrits. Je ne te les ai jamais lu... je crois qu'ils te plairont...

ANNA (*tendant la main tout en faisant la révérence, émue*) : Votre poésie !... Je ne sais que dire... Je vous promets de les lire tous les jours... De les savoir par coeur et de les faire connaître à tous... Ils seront ma nouvelle Bible...

MARIE (*riant*) : Allons, je ne t'en demande pas tant ! Que tu les garde me suffit. À travers eux, je serai là, près de toi.

ANNA : Majesté !... (*elle pleure*)

Entre Paulet, une bouteille à la main, suivi d'un garde portant un plateau sur lequel reposent des coupes, plateau qu'il dépose sur une caisse avant de sortir.

PAULET (*déposant la bouteille près des verres, humblement*) : Vous ne pourrez dire, Madame, que je n'ai pas de coeur. Je vous ai trouvé du vin de France. Et une très bonne bouteille...

MARIE (*le regardant*) : Merci, chevalier Paulet. Dormez en paix... je ne vous tiens rancune de rien.

Paulet incline légèrement la tête et sort.

MARIE : Melvil, je vous prie, remplissez les coupes. (*après que Melvil ait rempli les coupes, les distribuant, solennellement*) Je bois à votre santé, mes amis, ainsi qu'à votre bonheur futur. Je bois à l'Écosse qui m'a vu naître et à la France qui m'a vu grandir. Je bois au Pape, et à la religion catholique pour laquelle je suis fière de mourir. Enfin, je bois à Dieu.

Marie, solennellement, porte la coupe à ses lèvres et boit. Les autres l'imitent. Silence.

MARIE (*comme en extase, lointaine*) : Ce vin me ramène au temps que j'ai passé sur le continent... Il me rappelle... l'enfance... le soleil... les fleurs... les rires... Il est aussi léger que l'air de la France... Je vivais là dans l'innocence... Dans cette insouciance que fait naître le bonheur... J'étais reine chez moi.... On m'aimait... On m'admirait... (*sa voix s'altérant*) Puis le roi est mort... Fatalité...

Déposant son verre, elle s'approche lentement de l'écritoire devant lequel elle s'arrête et demeure sans bouger.

MARIE (*se retournant après quelques instants*) : Il me faut maintenant vous souhaiter la bonne nuit, mes amis. Mais nous nous reverrons demain.

BOURGOYN : Bien, Majesté, nous comprenons.

Ils déposent leur coupe.

MARIE : Anna, Margareth... vous viendrez me trouver aux premières lueurs. Je désire être vêtue de façon somptueuse, comme pour une cérémonie royale. Vous rassemblerez ce que j'ai de plus riche.

Elles acquiescent du chef.

ANNA (*hésitante*) : Majesté, nous vous laissons seule ?...

MARIE : Oui, Anna. Je saurai bien me coucher sans ton aide. (*elle sourit*)

MELVIL (*aux femmes*) : Allons, sa Majesté désire être seule...

ANNA : Dormez, Majesté...

Anna et Margareth font la révérence. Melvil et Bourgoyn s'inclinent. Ils sortent. Marie demeure un instant sans bouger. Puis elle se détourne de la coulisse, fait quelques pas, et s'arrête, au centre de la scène. Elle fixe le lointain, tout en remuant les lèvres. Elle prie. Son traits manifestent d'abord une intense émotion, puis ils se relâchent, jusqu'à exprimer le calme, puis la sérénité.

Rideau.

★ ★ ★ ★ ★

Cinquième tableau

Homo homini lupus

Même scène que pour le tableau précédent, hormis deux larges torchères rajoutés aux extrémités dont les nombreuses chandelles sont allumées. Ces torchères constituent la seule source de lumière. Durant le premier épisode du tableau, des personnages portant des masques rouges et vêtus de noir vident progressivement la chambre. Dans un coin, un lit, sur lequel est couchée Marie, habillée somptueusement. Elle dort. Entre le docteur Fletcher, vêtu tout de noir, longue perruque noire sur la tête que couvre un chapeau de style « quaker ». À son entrée, effet sonore : la clameur d'une gigantesque foule ovationnant un héros. Il a entre les mains une escabelle : il la dépose au centre de la scène, regarde un moment autour comme celui qui mesure du regard l'étendue d'une immense foule. Il s'adressera au public comme si ce dernier n'était qu'une portion d'une foule beaucoup plus grande, et ne regardera pas plus là qu'ailleurs. Il grimpe sur le dernier échelon de l'escabelle, demande le silence d'une geste de la main.

FLETCHER *(d'une voix sûre et forte mais sur un ton glacial, le regard fou, accompagnant ses paroles de grands gestes sans rapport évident avec ce qu'il dit) : Peuple d'Angleterre, peuple d'Écosse, peuples convertis de la Terre ! Entendez la bonne nouvelle ! (il passe près de tomber, emporté par l'élan d'un geste trop brusque)*

La clameur de la foule a réveillé Marie, qui s'assoit dans son lit, puis observe Fletcher en ne semblant pas sûre d'être éveillée ou toujours endormie.

FLETCHER *(continuant) : Ce jour est le jour du plus grand triomphe ! (il rit de façon démoniaque mais s'arrête brusquement) C'est le jour du triomphe de Dieu ! Oui ! (il lève le bras et tend l'index vers le ciel, parlant comme un vendeur de voitures) Oui, mesdames et messieurs ! Le jour du triomphe de Dieu ! The triumph of god ! (nouveau rire démoniaque) Marie Stuart ! Cette suppôt du démon qu'ils appellent le Pape ! Cette ennemie de notre foi, qui est la vraie foi ! Marie Stuart est morte ! (clameurs) Oui, mes amis ! Enfin ! (il demande à nouveau le silence, puis, joignant les mains en signe de gratitude) Que sa mort, mes amis, nous serve d'exemple ! (hurlant littéralement) Et que notre île, à jamais, soit débarrassée de l'hérésie papiste ! (ovation triomphale, qui doit littéralement exploser ; Fletcher, emporté par l'excitation générale, fait un geste trop violent qui lui fait perdre l'équilibre, trébuche et tombe au bas de l'escabelle)*

MARIE *(s'étant levée au cri de « Marie Stuart est morte », elle s'approche de Fletcher qui éprouve du mal à se remettre sur ses jambes, et le dévisage longuement ;*

elle parlera d'une voix calme, mais autoritaire) : Je vous reconnais... Je ne vous ai jamais vu auparavant, mais je vous reconnais. Que faites-vous dans ma chambre ? Et que venez-vous y dire ? Quelles sont ces insanités que vous vociférez comme un perdu ! Vous n'avez pas de manières ?

FLETCHER *(se relevant ; il parlera sur le ton du parfait hypocrite)* : Ah ! Madame chose !... Je suis le docteur Fletcher, pasteur de Peterborough. Je suis venu voir si vous n'auriez pas besoin, par hasard, d'une petite confession posthume. Mon excellent ami, le très noble chevalier Amyas Paulet, a vivement insisté pour que je vienne faire mon tour, ne serait-ce que pour vous offrir mes plus sincères condoléances... *(il esquisse un sourire qui a plus l'air d'une grimace)*

MARIE *(outrée)* : Quoi ?! Paulet vous a demandé de venir ?! Mais je lui ai clairement signifié que je ne voulais pas vous voir ! Que je vous exècre ! Que je vous considère comme la lie du genre humain ? Que je mourrais mille fois sans sépulture plutôt que de me confesser à un être aussi ignoble que vous !

FLETCHER *(du ton de la déception, et laissant légèrement paraître qu'il est insulté)* : Non, il ne me l'a pas dit, mais je suis heureux de l'apprendre...

MARIE : Et vous, qu'avez-vous à dire pour votre défense ?

FLETCHER *(embarrassé)* : Pour ma défense ? Mais... C'est que... je suis innocent.

MARIE : Innocent !? Mais n'êtes-vous pas celui-là même qui proclame qu'il n'y a que des coupables sur la terre ? Et d'abord, de quel droit vous permettez-vous de parler de moi comme d'une personne morte ? C'est d'une impolitesse ! Attendez au moins que je le sois ! Et puis comment êtes-vous entré ?

FLETCHER : Comment je suis entré ? Mais... Ah ! Je vois. Vous ne savez pas encore. On ne vous a pas prévenue ? Cela m'étonne car d'habitude, on ne perd pas de temps. Il y a des gens que l'on paie pour ça, et on les paie plutôt bien, croyez-moi.

MARIE : De quoi parlez-vous, vieux bouc ?

FLETCHER : Vous êtes morte, ma chère petite madame.

MARIE : Morte ?... *(elle place vivement les mains sur son cou)* Mais qu'est-ce que vous racontez ? J'ai toujours ma tête.

FLETCHER : Bien sûr. Mais qu'est-ce que ça prouve ?

MARIE (*perdant peu à peu contenance*) : Ce que ça prouve ? Mais que je ne l'ai pas perdue !

FLETCHER : Pensez-vous ?

MARIE : Écoutez, j'ai été condamnée à être décapitée...

FLETCHER : Là, vous ne m'apprenez rien.

MARIE : Se faire décapiter, ça veut dire se faire couper le cou, se faire enlever la *caput*.

FLETCHER : Je comprends... Mais ne croyez-vous pas que je savais déjà cela ? Où voulez-vous en venir ? Vous m'intriguez avec vos histoires de tête.

MARIE : C'est simple... Suivez mon raisonnement : si je suis morte, c'est que j'ai été décapitée, puisque l'on m'a condamnée à mourir ainsi.

FLETCHER : C'est d'une logique implacable, je vous suis.

MARIE : En somme, je ne suis pas morte puisque j'ai toujours la tête sur les épaules.

FLETCHER : Puisque vous avez... Non, non ! C'est là où vous vous trompez ! Je vous le répète, quitte à paraître légèrement insistant : vous êtes bel et bien morte. Décapitée ! (*faisant avec sa main le geste de se couper la gorge*) Squouish ! Capoute ! Plus de *caput* !

MARIE (*perdant tout à fait contenance, hurlant*) : Mais c'est impossible !... Taisez vieux, vieux démon ! Vous divaguez ! Vous êtes saoul ! (*se ressaisissant un peu*) Où ? Comment ? Quand ? Je m'en serais aperçu, non ? J'ai le sommeil particulièrement profond... Mais tout de même pas à ce point !

FLETCHER (*chantonnant et esquissant quelques pas de danses*) : Quis, quid, ubi, quibus, auxiliis ? la, la, la... la, la, la... cur, quomodo, quando ? la, la, la... la, la, la...

MARIE (*de nouveau calme*) : Si je suis morte, comme vous dites, comment ce fait-il que vous soyez là ? À ce que je sache, vous n'êtes pas mort, vous.

FLETCHER (*après avoir sifflé pour marquer son admiration*) : Vous êtes décidément très perspicace ! Non, en effet, je ne suis pas mort... Et je m'en porte plutôt bien, je vous remercie. Sauf, peut-être, cet ulcère au ventre qui me brûle l'intérieur au sortir de table... Mais quelle différence ça peut faire ?

MARIE : Vous ne voyez pas ? Je suis morte, et vous êtes vivant, mais nous sommes réunis dans un même lieu. Où sommes-nous, je vous prie ?

FLETCHER (*regardant autour*) : Mais... dans votre chambre. Vous ne voyez pas ?

MARIE : Bien sûr que je vois ! Justement ! Les morts et les vivants ne se meuvent pas dans un même espace...

FLETCHER (*l'interrompant*) : Oh... Ce que vous pouvez être agaçante à la fin !

MARIE (*glaciale*) : Écoutez-moi, docteur. Je ...

FLETCHER (*l'interrompant à nouveau*) : Faites-moi plaisir, appelez-moi Fletcher.

MARIE (*hurlant*) : Écoutez-moi, imbécile ! Nous sommes ici dans ma chambre, je dois me faire exécuter dans quelques heures et d'ici là je désire demeurer seule ! N'est-ce pas assez clair ? (*elle avance d'un pas vers Fletcher, l'air menaçant*)

FLETCHER (*apeuré, reculant d'un pas*) : Oui, oui... Je m'en vais. Mais ça ne changera rien au fait que vous êtes tout à fait morte.

MARIE (*avançant d'un pas*) : Sortez !

FLETCHER (*reculant d'un autre pas, il reprend son escabelle*) : Ah ! Ah ! Vous pensez vous en sortir en niant la réalité. C'est un bon truc... Mais ça ne marche pas à tous les coups ! L'évidence vous rattrapera tôt ou tard et vous fera un croc-en-jambe...

MARIE : Qu'est ce vous racontez, espèce de fou ? (*elle avance encore*) Sortez ! (*elle avance*)

FLETCHER (*ne bouge pas et se sert de l'escabelle comme d'un bouclier*) : Advienne que pourra !

MARIE : Sortez ! (*elle crie*) Paulet !...

FLETCHER : Il ne vous entendra pas.

MARIE : Et pourquoi, je vous prie ?

FLETCHER : Mais parce qu'il dort, pardi ! Que croyez vous ? Nous sommes en pleine nuit ! Et il est sourd de l'oreille gauche, le pauvre... Moi aussi, d'ailleurs, je n'entends guère d'une oreille, mais c'est de la droite. J'ai consulté, mais vous savez ce que c'est, on consulte, on consulte, et puis on hésite à faire confiance, et durant ce temps le mal empire...

MARIE (*hors d'elle-même*) : Sortez !

FLETCHER : On se calme !

MARIE : Sortez !

FLETCHER : Abusus non tollit usum !

MARIE : Sortez !

FLETCHER : Facit indignatio versum !...

MARIE : Vade retro, Satana !...

FLETCHER : Est modus en rebus !...

MARIE : Ars longa, vita brevis !

FLETCHER : Sortez !

MARIE : Credo quia absurdum !

FLETCHER : Sortez !

MARIE : Carpe diem !... Mais qu'est-ce que se passe ?... Mais j'ai perdu la tête !...

FLETCHER : Ah !... Vous voyez !

MARIE : Sortez !...

Marie se précipite sur lui mais il s'esquive et quitte la scène en courant.

MARIE : Je ne peux le croire... Comment a-t-il pu oser entrer dans ma chambre ?
Paulet rôtera en enfer pour cela ! Non mais !

Elle revient de quelques pas vers son lit, puis s'arrête et regarde autour d'elle.

MARIE : Il me semble que quelque chose a changé... Mais oui, ma chambre est vide !
Ils auront profité de mon sommeil pour vider la chambre... Ils me considèrent déjà morte... *(elle s'assoit sur le lit)* Mais je ne suis pas morte ! *(elle se touche, comme pour s'en assurer)* Je ne comprends pas....

Entre Élisabeth, grassement fardée, en collants mauves et en talons aiguille, vêtue d'un coquet manteau pourpre laissant entrevoir un soutien gorge de dentelle rouge, couronne d'or et de pierreries sur la tête, sceptre à la main. Elle n'aperçoit pas Marie, qui est derrière elle, dans l'ombre.

ÉLISABETH *(appelant, à demi-voix)* : Youhou ! Robert ! Petit merle ! Youhou ! Bichounet ! Où es-tu ? *(elle scrute les ténèbres des yeux)* On veut jouer à cache-cache ? On veut attiser le désir de sa Majesté ? Coquin !... Eh bien nous allons le trouver le gentil coucou à son Altesse ! *(elle se met à chercher, allant d'abord voir dans le coin opposé à celui où se trouve Marie, qui n'a cessé de la regarder)* Es-tu là ? Non... Ici ? Non... *(elle se rapproche de Marie)* Je sens que je brûle !... *(riant)* Hi ! Hi ! Hi ! *(apercevant Marie, elle sursaute et hurle)* Ah !... Que faites-vous là ?...

MARIE *(froidement)* : Ce serait plutôt à moi de vous poser cette question.

ÉLISABETH *(hautaine)* : Ah bon ! À qui ai-je l'honneur ?...

MARIE : Je suis Marie Stuart, reine d'Écosse, et ceci est ma chambre.

ÉLISABETH *(tentant de cacher sa surprise)* : Marie Stuart... La condamnée... Je vois... *(se reculant d'un pas afin de pouvoir mieux l'observer)* Je vous imaginai plus grande... et moins... et plus... encore que... Mais je vous croyais morte !...

MARIE *(sans paraître surprise)* : Vous aussi... Mais vous, je suppose que vous êtes Élisabeth Tudor, ma royale cousine.

ÉLISABETH *(faisant quelques pas avant de virevolter comme un mannequin dans un défilé)* : En effet... je suis la reine d'Angleterre.

MARIE : Vous êtes encore plus affreuse et inélégante que je ne l'imaginai.

ÉLISABETH (*offusquée*) : Ah ! la garce ! On ne me parle pas, à moi, sur ce ton ! Je vous le ferai payer cher ! Oh... mais qu'est-ce que je dis ? Vous êtes déjà morte, non ?

MARIE : J'en ai l'air ?

ÉLISABETH : Plus ou moins, mais il ne faut pas se fier aux apparences.

MARIE : Allons ! Regardez-moi, est-ce que j'ai une tête sur les épaules ?

ÉLISABETH (*sarcastique*) : Je ne saurais le garantir...

MARIE (*s'enflammant*) : Allons, vieille truie, regardez-moi bien, et dites-moi que je suis morte !

ÉLISABETH : Vous êtes morte, mais je ne suis pas une truie.

MARIE (*à la façon de l'inspecteur de police menant un interrogatoire*) : Vous persistez à dire que je suis morte. Depuis quand ?

ÉLISABETH : Depuis hier.

MARIE : Nous étions... ?

ÉLISABETH : Dimanche.

MARIE : Et quelle heure était-il ?

ÉLISABETH : Huit heures du matin.

MARIE : Il faisait beau ?

ÉLISABETH (*à la façon de l'annonceur de météo*) : Oui, sauf peut-être çà et là quelques passages nuageux. Un léger vent du nord-ouest. Autour de huit degrés.

MARIE (*dubitative*) : Comment étais-je habillée ?

ÉLISABETH : Ainsi que vous l'êtes présentement, je crois... Je dois vous avouer que je ne vous ai pas personnellement vue mourir... Mais des témoins m'ont tout raconté, et je dis bien tout... La hache mal effilée, le bourreau qui a dû s'y prendre à trois fois, le sang qui pissait partout, les femmes perdant connaissance... le pasteur qui vomissait à gros jets... Le bordel quoi !... J'ai bien ri ! (*elle rit*)

MARIE (*indignée*) : Vieille pomme de route !

ÉLISABETH : Chipie !

MARIE : Vous n'avez jamais osé venir me voir, de peur de souffrir de la comparaison...

ÉLISABETH : Oh !... Mais vous en avez du culot ! Moi, souffrir d'être comparée avec vous ? Laissez-moi rire, ah ! ah ! ah !

MARIE : Alors pourquoi, en vingt ans de captivité, ne nous étions-nous jamais rencontrées ?

ÉLISABETH : Mais c'est simple... je n'en ai pas eu le temps.

MARIE : Pas le temps ? Vous voulez que je gobe ça ?

ÉLISABETH : Mais gobez, gobez pas, c'est comme vous voulez. Là n'est pas la question.

MARIE : Et où est-elle, je vous prie ?

ÉLISABETH : Si je vous avais rencontrée, si nous avions été mises en présence, vous auriez eu le droit de me demander grâce. Tout contact direct avec un membre de la famille royale est sensé purifier les âmes noircies par le vice.

MARIE : Et alors ?

ÉLISABETH : Vous l'eussiez fait.

MARIE : Jamais ! C'est vous qui êtes noircie par le vice... vous en êtes calcinée... vous êtes complètement carbonisée par le vice !

ÉLISABETH : Attention à ce que vous dites à la reine d'Angleterre.

MARIE : C'est moi la Reine d'Angleterre ! Vous êtes à ma place ! Descendez ! Donnez moi ce sceptre (*elle tente de l'ôter des mains d'Élisabeth*).

ÉLISABETH (*résistant*) : Mais non, vous ne pouvez être la Reine, vous êtes morte ! Allons, avouez-le donc, vous n'étiez pas faite pour régner sur l'Angleterre. La preuve : vous ne l'avez pas fait !

MARIE (*tirant toujours*) : Ah non ! Si je n'ai pas régné, c'est que vous m'en avez injustement empêchée !

Élisabeth et Marie, tout en luttant pour le sceptre, se renvoient la balle de plus en plus rapidement. À chaque réplique, le personnage qui a parlé réussit à tirer vers lui le sceptre, sans toutefois que l'autre lâche prise.

ÉLISABETH : Morue !

MARIE : Garçon manqué !

ÉLISABETH : Pouffiasse !

MARIE : Empêcheuse de mourir en rond !

ÉLISABETH : Tourneuse de têtes d'épingles !

MARIE : Sacquebute !

ÉLISABETH : Pic épeiche !

MARIE : Ouin ! Ouin ! Ouin !

ÉLISABETH : Bwu ! Bwu ! Bwu !

MARIE : Twut ! Twut !

ÉLISABETH : Floush ! Floush !

MARIE : A !

ÉLISABETH : E !

MARIE : I !

ÉLISABETH : O !

MARIE : U !

ÉLISABETH (*réussissant à s'emparer du sceptre, sur le ton de celle qui a le dernier mot*) : I grec ! En voilà assez ! Je n'ai guère le temps de converser avec les morts ! Alors vous m'excuserez, mais on m'attend ailleurs !

MARIE (*se mettant de côté pour laisser sortir Élisabeth*) : Oh ! Ne vous gênez pas pour moi !

Élisabeth lève fièrement le nez et sort.

MARIE (*dégoûtée*) : Dire que c'est elle qui m'a condamnée !... Le crapaud qui s'en prend à la libellule... c'est classique ! C'est drôle, mais maintenant que je l'ai vue, ma fameuse cousine, ça me fait moins mal d'avoir à mourir... Mais pourquoi prétendent-ils tous que je suis déjà morte ? C'est agaçant, à la longue. Je suppose qu'ils auront organisé un banquet pour célébrer ma condamnation, et que les invités se seront enivrés au point de croire que mon supplice a déjà eu lieu. Tout de même, c'est bien singulier... et tout à fait inacceptable ! Être intimement convaincue que l'on vit, sentir palpiter son petit cœur... (*ayant placé une main sur sa poitrine, et ne sentant pas battre son cœur, affolée*) Mais je ne sens rien ! (*elle retourne s'asseoir sur le lit, se prend la tête entre les mains*)

Entre Jacques, portant un masque rouge au nez monstrueusement long et pointu, vêtu en dandy, long sceptre-canne à la main, couronne d'or sur la tête, suprêmement hautain et méprisant. Il regarde autour de lui, comme s'il cherchait quelqu'un, et finit par apercevoir Marie, qui n'a pas bougé. Il parlera d'une voix nasillarde.

JACQUES (*à lui-même*) : Ah ! Ce doit être une femme de chambre. Sûrement saura-t-elle me renseigner... Eh là ! Toi !

Marie l'observe, sidérée.

JACQUES : Oui, oui, toi ! Viens un peu par ici.

Marie ne bouge pas.

JACQUES (*s'impatientant*) : Mais allez ! Qu'est-ce que tu attends ? Bouge ton derrière !

MARIE (*vivement*) : Et vous, qu'est-ce que vous attendez ? Vous en avez du front ! Je vous signale que vous êtes ici dans ma chambre, et je vous prierais d'en sortir immédiatement.

JACQUES (*surpris*) : Ta chambre ? Mais depuis quand les chambrières ont-elles leur propre chambre ?

MARIE (*se levant, insultée*) : Moi, une chambrière ! Insolant ! Et d'abord, qui êtes-vous ?

JACQUES (*orgueilleusement, se plaçant une main pleine de bagues sur le poitrail*) : Qui je suis, moi ? Mais je suis Jacques Stuart, roi d'Écosse ! (*à mi-voix*) Et bientôt roi d'Angleterre... Mais cela, tu... Vous le gardez pour vous, c'est d'accord ? (*il lui fait un clin d'oeil*)

MARIE (*vivement, se rapprochant de Jacques, mais tentant de dissimuler sa surprise*) : Jacques Stuart ! Tu... vous... vous êtes... Jacques... Jacques Stuart !

JACQUES (*flatté, se donnant des airs de star de cinéma*) : Oui, en effet ! Le seul et unique ! Il n'y en a pas deux, ni trois comme moi, quoique je sois le sixième du nom. Et vous, vous êtes... ?

MARIE (*émue*) : Jacques, c'est moi ! je suis ta mè... (*se ravisant juste à temps*) je suis Écossaise.

JACQUES : Toi ? Vous ? Non ! Mais c'est fantastique ! Alors, je suis votre roi.

MARIE : Mon roi ?... Je suppose...

JACQUES : Et c'est quoi votre petit nom, si ça ne vous gêne pas de me le dire ?

MARIE : Marie.

JACQUES : Marie. Comme la vierge ! (*il rit, fier de son mot*)

MARIE : Oui, c'est ça... comme la vierge, et comme votre pauvre mère.

JACQUES (*ne réagissant pas d'abord, puis, semblant se souvenir*) : Oui, comme ma mère... Vous avez raison... Elle se prénomait Marie. Vous me le rappelez. Autour de moi, à Édinbourg, on l'appelait plutôt « la papiste », ou encore « la putain ».

MARIE (*tristement*) : Et ça ne vous faisait rien ?

JACQUES : Oh ! Il y a longtemps qu'elle a perdu toute importance dans ma vie.

MARIE (*pathétiquement*) : Mais il ne le faut pas !... (*elle pleure*)

JACQUES : Mais ne pleurez pas, tout est cela est égal. C'était une papiste, une hérétique, une putain, une papiste, une putain, une hérétique, une papiste. Et j'en passe !

À chacun des épithètes, Marie est agité par un spasme, comme si elle recevait une

douloureuse décharge électrique. Elle courbera progressivement l'échine, se tenant le ventre, mais demeurera sur ses jambes. Jacques ne doit s'apercevoir de rien : il regarde au loin, indifférent à ce qu'il dit comme à celle à qui il parle.

MARIE (*dans un râle*) : C'est monstrueux !

JACQUES : Venons-en aux choses sérieuses, le voulez-vous ? Ma petite Marie, ne sauriez-vous pas, par hasard, où je pourrais trouver la Reine d'Angleterre ? Elle m'a donné rendez-vous ici au château, et précisément dans cette chambre. Mais si vous dites que c'est la vôtre, alors peut-être y a-t-il malentendu... (*sortant un bout de papier de sa poche, il l'observe*) Ah non ! C'est bien ici, premier escalier à gauche en entrant, ensuite premier couloir à droite, puis troisième porte à gauche.

MARIE (*encore toute bouleversée*) : En effet, c'est ici.... Mais il doit y avoir une erreur !

JACQUES (*très sûr de lui*) : Une erreur ? Impossible ! Regardez, c'est écrit noir sur blanc. (*il montre le bout de papier à Marie qui le regarde avant de baisser la tête*) Eh bien ! Si c'est ici, alors... j'attendrai.

MARIE (*vivement, relevant la tête*) : Quoi ? Attendre ici ? Mais tu... Vous ne pouvez pas !

JACQUES : Je ne peux pas ? Et pourquoi, je vous prie ?

MARIE : Parce que tu... Vous êtes dans ma chambre !

JACQUES : Et puis après ?

MARIE : Mais ça me semble évident !

JACQUES : Écoutez bien, ma petite dame. Moi, je suis le roi d'Écosse. Et la Reine d'Angleterre m'a prié de la rencontrer ici même, dans cette chambre. Vous comprenez ? (*détachant chaque syllabe*) Je dois rencontrer ici la Reine d'Angleterre ! Et d'abord, êtes-vous sûre que ce soit votre chambre ?

MARIE : Aussi sûre que je le suis d'être vivante.

JACQUES (*dubitatif*) : qu'est-ce qui me le prouve ?

MARIE (*se retournant pour montrer le dais qui n'y est plus*) : Regardez, voyez les armes... (*elle se tait subitement, se rappelant que le dais a été enlevé et que la chambre est vide*).

JACQUES (*montrant la chambre d'un long geste du bras*) : Regardez, cette chambre est vide. Comment expliquez-vous cela ?

MARIE : Je ne me l'explique pas. On a retiré les meubles... c'est un vulgaire malentendu.

JACQUES : Dites-moi, à la fin, ce que vous faites dans ce château.

MARIE : Ce que je fais ? Mais... je... Je suis prisonn... Je prie.

JACQUES : Vous priez !? Comme c'est triste ! Et pourquoi... ?

MARIE : Pour le salut de mon fils... Jacques.

JACQUES (*surpris*) : Ah ! Parce qu'il porte le même nom que moi ? Mon Dieu, quelle coïncidence !

Entre Élisabeth, maintenant vêtue d'une longue robe de brocart au col montant jusqu'au menton. Elle aperçoit d'abord Jacques et s'avance vers lui à bras ouverts.

ÉLISABETH : Ah ! Jacquot ! Tu ne devineras jamais qui j'ai vu tout à l'heure !... Ta propre mè... (*apercevant Marie, elle se tait subitement*).

JACQUES : Tante Élisabeth! (*il l'embrasse sur les deux joues*) Quand j'ai appris que vous acceptiez de faire de moi votre héritier officiel, j'en suis tombé du trône ! Je ne pourrai jamais assez vous témoigner ma gratitude !

Élisabeth lui fait signe de se taire en lui désignant Marie du chef.

JACQUES (*à Élisabeth*) : Oh !... Mais il n'y a pas de problème, je vous assure ! Vous pouvez parler sans crainte, ma tante. Je vous présente Marie. Elle est simple d'esprit, elle ne comprendra rien à ce que nous dirons. (*s'approchant d'Élisabeth et faisant un moulinet du doigt près de sa tempe, comme on fait pour signifier qu'une personne n'a pas tous ses sens*) Elle prétend que c'est ici sa chambre...

ÉLISABETH (*pleine de mépris, à Marie*) : Je vois que vous êtes encore là...

MARIE : Et où voulez-vous que j'aille ?

JACQUES : Ah ! Vous vous connaissez ! Eh bien, vous saurez déjà, ma tante, que Marie a un fils qui se prénomme Jacques, comme moi. N'est-ce pas singulier ? Vous le

saviez ?

ÉLISABETH : C'est toi.

JACQUES : C'est moi quoi ?

ÉLISABETH : Son fils. C'est toi !

JACQUES (*riant, incrédule*) : Ah ! Ah ! Ah ! Elle est bien bonne ! Moi, son fils ! Ah ! Ah ! Ah ! (*voyant qu'Élisabeth est demeurée impassible, reculant d'un pas, apeuré*) Mais... non ! Qu'est-ce que vous racontez ? Ma mère à moi, c'est Marie Stuart, la Papiste, la Putain, et elle est morte ! On l'a décapitée ici même pas plus tard qu'hier. Des témoins sûrs me l'ont certifié. Il paraît même que ce fut un supplice des plus sanglants... dégueulasse ont dit certains ! Vous voyez ? Non, ce n'est pas ma mère, ce ne peut plus être ma mère, car ma mère n'est plus là... Elle est partie, envolée !

ÉLISABETH (*désignant Marie*) : Eh bien ! Comme tu vois, elle est encore ici.

MARIE (*se tournant vers Jacques*) : Jacques... je... (*elle avance doucement une main*)

JACQUES (*horrifié, reculant encore*) : N'approchez pas ! Qui êtes-vous ? Ma mère est morte !

MARIE (*d'une voix pleine de douceur*) : Non, Jacques, je suis bien vivante... Regarde. (*elle se touche*) Je suis vivante. (*elle se rapproche de lui*) Touche-moi.

JACQUES (*reculant à nouveau*) : Je ne comprends pas...

MARIE (*suppliante*) : Écoute, Jacques, je veux que tu saches...

ÉLISABETH : Demande-lui si elle sent battre son coeur.

JACQUES : Sentez-vous battre votre coeur ?

MARIE (*une main sur la poitrine*) : Je... (*elle la retire vivement*) Écoute, mon fils, tu dois savoir...

ÉLISABETH : Tu vois, elle ne répond pas. Tu as ta réponse.

MARIE : J'ai prié Dieu sans cesse, qu'il me permette de te revoir avant de mourir...

ÉLISABETH : Il n'a pas dû recevoir le message à temps.

MARIE : Jacques... *(s'étant avancée jusqu'à lui, elle lui prend la main)*.

JACQUES *(retirant vivement la main)* : Ne me touchez pas !

Entre Fletcher, à bout de souffle.

FLETCHER *(apercevant Élisabeth)* : Majesté ! *(il se jette à ses pieds, qu'il baise)*
Majesté ! Ô ma Reine ! Quelle joie ! Quel honneur ! J'agonise ! Je souffre le martyre ! J'ai le diable aux trousses !

Entre Claire, armé d'un bâton.

CLAIRE *(apercevant Fletcher au pied d'Élisabeth)* : Te voilà, charogne ! *(elle le frappe)* Prends ça ! Et ça ! Et ça !

ÉLISABETH *(s'interposant sans trop se hâter)* : Que se passe-t-il ?

FLETCHER *(se relevant et se frottant les fesses)* : Je ne comprends pas, Majesté... je suis innocent !

ÉLISABETH *(à Claire)* : Pourquoi le pourchassez-vous ?

CLAIRE : Mais... Parce que c'est un être exécrationnel !

ÉLISABETH : Sans doute, mais encore ?

CLAIRE : Mais... N'est-ce pas suffisant ?

ÉLISABETH : Peut-être, sans doute, indubitablement, mais je ne le crois pas.

MARIE : Moi je le crois.

FLETCHER *(à Marie)* : Vous, la morte, on ne vous a pas sonnée !

CLAIRE *(s'adressant aux autres en montrant Marie)* : Qui est-ce ?

JACQUES : Elle prétend être Marie Stuart.

MARIE *(vivement)* : Mais je suis Marie Stuart ! Je suis ta mère !

JACQUES : C'est ce qu'elle dit, mais elle ne peut le prouver, comme elle ne peut prouver qu'il s'agit ici de sa chambre. Elle n'a pas d'identité. Elle n'existe pas.

CLAIRE (*vivement*) : Marie Stuart ! (*lui prenant la main*) Madame... j'ai prié longuement pour vous ! Mais... N'êtes-vous pas morte ?

ÉLISABETH : Bien sûr qu'elle l'est ! Mais elle ne l'avouera pas. Elle n'a jamais rien avoué. Elle s'obstine. Elle s'est toujours obstiné.

MARIE : Je vous répète que je suis vivante. Si j'étais morte, je serais la première à le savoir. Je ne suis pas morte !

FLETCHER : Oh que si ! On ne peut plus morte !

JACQUES : C'est dégoûtant !

Les autres personnages font cercle autour de Marie, et la regardent comme si elle était une curiosité de parc zoologique. Ils tourneront autour d'elle, d'abord lentement, puis de plus en plus rapidement, s'échangeant les répliques qui suivent.

CLAIRE : Mais comment se fait-il qu'elle ait encore sa tête ?

FLETCHER : C'est une illusion. C'est pour le bien de la représentation.

CLAIRE : Ah ! Je vois, il y a un truc. Il y a toujours un truc.

JACQUES : C'est tout de même dégoûtant !

FLETCHER : Si vous aviez assisté au supplice...

JACQUES : Vous y étiez ?

FLETCHER : Oui, première rangée, au centre. Des gouttes de sang ont même giclé de l'échafaud et atterri sur ma soutane.

JACQUES : Comme c'est dégoûtant !

ÉLISABETH : Les temps changent... Et ce n'est guère pour le mieux. Les condamnés d'aujourd'hui ne savent plus mourir proprement.

CLAIRE (*indignée, prenant la défense de Marie qui reste muette, comme prise de stupeur au centre du cercle*) : Mais ce n'est pas de sa faute, on lui a coupé la tête !

FLETCHER : Ce n'est pas une raison ! Je crois plutôt qu'elle l'a fait exprès.

CLAIRE : Mais c'est impossible !

ÉLISABETH : Rien n'est impossible.

JACQUES : En tout cas, c'est dégoûtant !

MARIE (*explosant*) : En voilà assez ! C'est intolérable ! Je dois être en enfer !

A cette réplique, les autres s'immobilisent subitement.

FLETCHER : Ah ! Elle devient raisonnable. Ce n'est pas trop tôt.

ÉLISABETH : C'est trop tard. C'est toujours trop tard.

JACQUES : Elle est dégoûtante !

MARIE (*les poussant hors de scène*) : Sortez ! Tous ! Sortez ! Sortez ! Il y a tout de même des limites !

Les autres sortis, elle va se rasseoir sur le lit et demeure un instant immobile. Puis, d'un geste plein de grâce, elle place doucement, et comme craintivement une main sur son coeur, mais l'enlève aussitôt. Enfin, elle soupire, se signe, s'allonge.

Rideau.

FINALE

Même musique que pour l'Ouverture, mais à l'envers. Jeux de lumière sobres et nuancés ; lumière blanche. Le Présentateur entre à reculons sur scène, et va se placer devant le rideau abaissé. Il peut parler face au rideau.

Le POÈTE-PRÉSENTATEUR (marquant la césure) :

C'est ainsi que mourut Marie reine d'Écosse.
Son courage fut grand, son malheur fut atroce ;
On en pourra tirer ses propres conclusions :
Démêlant si l'on peut le vrai de l'illusion.
On vous a vu sourire, et un instant pleurer :
Ce n'est pas aisément que l'on vous peut leurrer.
Au delà de l'image, au coeur du mouvement,
Au milieu du délire un peu de sentiment :
C'est la nature humaine et ses contradictions.
Mais la fatalité n'est pas une fiction.

La musique reprend. Il s'incline et sort, toujours à reculons.

FIN

Analyse de la pièce

Dans chacun des tableaux de la pièce se développe donc un univers esthétique particulier, résultat de l'application de préceptes et de règles formulés par des théoriciens-praticiens appartenant à divers courants dramaturgiques. Or, ces « esthétiques » ne peuvent que différer entre elles à de multiples points de vue, puisqu'entre la plus ancienne et la plus récente s'étend une période de plus de trois siècles. C'est pourquoi ma pièce, dans son ensemble, n'appartient spécifiquement à aucun de ces courants. Ce sont donc les particularités de chaque esthétique qui ont conditionné mes choix au niveau de la fiction, tant en ce qui concerne l'utilisation des registres dramatiques, la distribution des tableaux, l'élaboration des actions, la détermination des gestes et des mouvements des personnages, que la conception de ces mêmes personnages, celle du lieu scénique, et finalement le traitement du temps. De plus, si chaque théorie m'imposait ses propres choix, je me suis autorisé à n'appliquer que ceux qui convenaient à mon projet, tout en les modifiant au besoin. Un projet comme le mien suppose donc un constant va-et-vient entre la théorie et la création, et c'est ce qui en fait la particularité première. J'ai utilisé les théories et les techniques mises de l'avant par des dramaturges comme autant de matériaux et d'outils, pour la création d'une œuvre originale, qui se voulait tout à la fois respectueuse et « distanciée » de chacune des esthétiques exploitées.

Traitement de l'action

L'intrigue de la pièce se divise en cinq *épisodes*, soit en cinq actions complètes et indépendantes. Elles sont cependant complémentaires dans la mesure où, à travers elles, la fable progresse. Ainsi, les tableaux ne sont pas liés de façon *nécessaire*, c'est-à-dire que leur enchaînement ne respecte pas la logique du *cause à effet*, que leurs actions ne naissent pas « l'une de l'autre »⁵⁰. Il n'y a donc pas unité d'action, au sens strict du terme, quoiqu'il y ait tout de même un fil conducteur. Ce qui sert à unir ces actions autonomes, c'est ce que Corneille appelle l'*unité de péril* : dès le premier tableau, on sait que l'héroïne a été condamnée à mourir, et c'est ce qui assure la tension dramatique. Afin de renforcer cette unité, il m'a semblé judicieux de commencer la pièce par le tableau consacré aux théories de Zola, où les personnages sont extérieurs à la fable. Ceux-ci, en dialoguant sur les événements formant le sujet de la pièce, informent le spectateur du péril pesant sur l'héroïne. C'est pourquoi, d'ailleurs, le second tableau est antérieur au premier dans le temps. Afin que l'action du second, où sont exposées les raisons de la condamnation de Marie, soit tout à fait compréhensible, il fallait introduire d'emblée le sujet, en présenter de façon générale les acteurs, les forces en présence. Puisque les tableaux ne sont pas liés de façon nécessaire, le respect de la chronologie n'est pas primordiale, et l'intrigue n'en subit aucune perte de sens.

Les tableaux portent un titre qui sert à présenter chaque action. Certains auteurs dramatiques (Hugo, Rostand, mais aussi Vinaver ou Duras) ont tenu à donner un titre aux

⁵⁰ Corneille, *Op. cit.*, p. 120.

séquences de leurs pièces. Toutefois, ces titres ne profitent qu'au lecteur, et le spectateur, à moins d'en avoir fait auparavant la lecture, n'en prenait pas connaissance. Or, il m'apparaît que, dans ma propre pièce, ils peuvent être utiles à la compréhension de l'action, et c'est pourquoi, dans l'éventualité d'une représentation, ils devront défiler sur un écran.

Ainsi, le titre du premier tableau, consacré à la théorie naturaliste : *Dans la maison d'un petit-bourgeois de Fotheringay*, laisse entendre, à travers l'expression *petit-bourgeois*, de connotation négative, que les idées émises par le personnage de Thomas sont représentatives d'un groupe social particulier, dont Ionesco offre la meilleure définition :

Le petit bourgeois, c'est [] l'homme de ces idées reçues que l'on retrouve dans toutes les sociétés, dans tous les temps : le conformiste, celui qui adopte le système de pensée de sa société quelle qu'elle soit (ou de l'idéologie dominante) et ne critique plus. Cet homme moyen est partout. [...] Le *petit-bourgeois* est celui qui a oublié l'archétype pour se perdre dans le stéréotype.⁵¹

En outre, il m'a semblé intéressant de commencer la pièce par un tableau montrant des personnages extérieurs à la fable, mais cependant indirectement concernés par elle : Claire, parce qu'elle est sensible et capable de commisération, Thomas parce que les événements lui profitent financièrement. Le conflit du premier tableau repose donc principalement sur le contraste de ces deux personnalités divergentes, et, plus généralement, sur les deux visions du monde qui coexistent en Angleterre à la Renaissance : la pensée « évangéliste », fruit d'un retour à l'austérité des premiers apôtres, et la pensée bourgeoise, matérialiste, premier fruit d'un libéralisme économique naissant.

Suivant les préceptes de Zola, la progression de l'action doit être liée à l'évolution psychologique des personnages et à son analyse. En cela, il se montre l'héritier de la tragédie classique :

Je crois donc qu'on doit remonter jusqu'à la tragédie, non pas, grand Dieu ! pour lui emprunter davantage sa rhétorique, son système de confidents, de déclamation, de récits interminables ; mais pour revenir à la simplicité de l'action et à l'unique étude psychologique et physiologique des personnages.⁵²

En outre, il demande qu'à la base de l'action se trouve « un fait se déroulant dans sa réalité et soulevant chez les personnages des passions et des sentiments, dont l'analyse exacte serait le seul intérêt de la pièce. »⁵³ Mais puisque les personnages du premier tableau, des civils anglais, ne pouvaient vraisemblablement entretenir de liens avec l'héroïne - d'autant plus qu'elle est captive –, ils ne pouvaient pas non plus, sans entorse à l'histoire, être directement impliqués dans les événements de la fable. Il fallait donc rattacher leur existence quotidienne à l'action principale, le naturalisme exigeant que les personnages soient montrés dans leur *milieu naturel*. Ainsi, c'est parce qu'il est marchand de bois que Thomas est lié à l'action principale : il a vendu les madriers nécessaires à l'érection de l'estrade où sera décapitée Marie Stuart. Claire, l'apprenant de la bouche même de son mari, réagit vivement. D'abord parce qu'en tant que femme et future mère, elle s'identifie à cette femme exclue et abandonnée des siens comme de son propre fils, condamnée à mourir de façon horrible : dans le fait que son mari ait participé indirectement aux préparatifs de l'exécution, elle voit un crime grave.

⁵¹ Ionesco, *Op. cit.*, p. 110.

⁵² Zola, *Op. cit.*, p. 23.

⁵³ Zola, *Op. cit.*, p. 23.

Ce tableau est donc divisé en deux parties. Dans la première, Thomas et Claire parlent des menus faits de leur vie quotidienne, et par là même, décrivent leur milieu et ses réalités. Cette description du milieu est essentielle puisque, conformément à la doctrine naturaliste, son analyse doit permettre de connaître et de comprendre les personnages. Dans la seconde, Claire réagit à la nouvelle de l'exécution prochaine de Marie Stuart. Mais, de façon à conserver la vraisemblance, le conflit suscité par cet événement n'est que passager. À la fin du tableau, il est clair que les personnages n'en reparleront pas, et que la mort de Marie Stuart, somme toute, ne les affecte que superficiellement. Ainsi, dans ce tableau servant d'introduction à la pièce, et quoique l'action y soit centrée sur un conflit entre personnages secondaires, l'action principale est globalement exposée. Puisque le spectateur est informé au départ du péril dans lequel se trouve l'héroïne, les événements représentés dans les tableaux suivants se trouvent « distanciés », et celui-ci est plus à même de les critiquer. Et justement, le tableau suivant, consacré au théâtre épique - où sont exposés les motifs historiques de la condamnation de Marie Stuart – demande de la part du spectateur un important effort d'analyse et de critique. Le premier tableau prépare donc psychologiquement le spectateur au développement subséquent de l'intrigue.

Le second tableau met en présence des « coupables », c'est-à-dire des responsables de l'emprisonnement et de la condamnation à mort de Marie Stuart, et c'est pourquoi il a pour titre : *La Noblesse d'Angleterre*. Conformément à la doctrine brechtienne, le destin de l'héroïne y est décrit comme le produit de l'activité humaine, et non comme celui d'une

quelconque fatalité. J'ai voulu présenter ce qui a pu se passer à Londres, au château de Westminster, le jour où la décision a été prise d'envoyer Marie Stuart à l'échafaud. « L'objet de la représentation est donc un réseau de relations sociales entre des hommes »⁵⁴, et non entre des hommes et des puissances qui les dépassent, comme c'est souvent le cas dans la tragédie classique. Le tableau se divise en deux parties. La première, où l'on voit discourir les barons anglais, illustre leur relation comme leur attitude face aux classes inférieures. La seconde partie, qui débute par l'entrée de la reine, représente la relation existant entre les barons et la reine. Entre ces deux moments, l'attitude des barons a changé : méprisants et sûrs d'eux-mêmes dans la première, ils sont obséquieux et rampants dans l'autre. Par ce double jeu, j'ai tenté d'illustrer leur hypocrisie, dont la nature et les motifs restent néanmoins obscurs. Cette hypocrisie n'est qu'à moitié de mon invention : elle est inspirée de faits historiques relatifs à des complots contre Élisabeth, dont l'un s'est même soldé par l'exécution du duc de Norfolk, condamné pour crime de haute trahison.

Pour parvenir à décrire le « processus » ayant mené à la mort de la reine d'Écosse, il me fallait donner au second tableau un « caractère documentaire »⁵⁵, c'est-à-dire présenter le plus objectivement possible les faits historiques, de façon à fournir au spectateur éventuel les informations nécessaires à la compréhension et à la critique des événements représentés. En outre, au contraire du théâtre classique qui met en scène des héros, des « archétypes immuables de l'humanité »⁵⁶, et qui est essentiellement un théâtre

⁵⁴ Brecht, *La marche vers le théâtre contemporain*, in *Op. cit.*, p. 250.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 218.

⁵⁶ Brecht, *Sur une dramaturgie non aristotélicienne*, in *Op. cit.*, p. 270.

« psychologique », le théâtre épique met en scène des « caractères historiques, passagers », des personnages sans grande profondeur psychologique puisqu'en partie insaisissables, tels que le sont réellement les êtres humains. « En effet, l'individu reste dans l'indétermination et le vague »⁵⁷, ce qui, transposé au théâtre, oblige le spectateur à un travail de décodage et d'analyse constant du discours et du comportement des personnages dont les motivations profondes peuvent, jusqu'au dénouement, demeurer inconnues ou ambiguës. Par exemple, dans le second tableau, on voit, d'un côté, les barons anglais insister auprès d'Élisabeth pour qu'elle consente à la mise à mort de la reine d'Écosse, geste devant nécessairement entraîner des représailles de la part des puissances catholiques, et donc susciter une éventuelle guerre. Et de l'autre, la reine d'Angleterre, seule à mettre en doute la nécessité de la mort de sa cousine, seule à hésiter, bien qu'elle devrait se réjouir de voir enfin disparaître sa rivale de toujours. Les personnages sont à peu près dénués de personnalité ou de caractère individuel, mais ils manifestent en revanche la personnalité et le caractère du groupe social dont ils font partie :

L'attention, l'intérêt que le spectateur porte à la causalité doivent être dirigés vers la loi qui gouverne les mouvements des masses d'individus. Le spectateur doit apercevoir de telles masses derrière les individus, considérer les individus comme des particules qui se manifestent dans une réaction, une manière d'agir, un développement de la masse.⁵⁸

En somme, les barons s'expriment en tant que groupe social homogène, avec des intérêts très particuliers qui suscitent chez eux un comportement, des attitudes de groupe. C'est ce que symbolise la chanson qu'ils entonnent en fin de tableau. Mais cela est vrai

⁵⁷ *Ibidem*, p. 276.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 275.

aussi pour le personnage d'Élisabeth, qui, en tant que monarque, incarne le pouvoir. La reine ne s'exprime pas en son propre nom, elle parle en tant que reine ; elle n'a pas droit à la libre expression de sa personnalité individuelle, sa fonction sociale le lui interdit. La fonction de monarque, en outre, sous-entend une constante tension entre les intérêts de la couronne et ceux de la noblesse. Afin d'illustrer et de mettre en lumière cette énorme pression subie par la reine, je lui ai attribué ce que Brecht nomme un *gestus*, soit un comportement « symbolique » qui met en lumière des réalités non évidentes au premier abord. Ainsi, la reine s'enivre en pleine séance du Conseil. Ce *gestus* se veut la métaphore de l'ivresse du pouvoir qui accompagne nécessairement la tyrannie, c'est-à-dire l'exercice d'un pouvoir absolu sur la vie et la mort d'autrui. Sobre, la reine hésite ; mais l'ivresse la gagnant, elle se décide. Ce *gestus* livre la clé du personnage d'Élisabeth, qui en tant que femme répugne à condamner à mort une autre femme, par surcroît sa cousine. Elle craint de donner ainsi un exemple qui puisse lui être fatal. Mais les exigences de la tyrannie la rattrapant, et l'ivresse aidant, elle laisse tomber ses scrupules et ordonne la mise à mort de Marie.

Le tableau central est celui où apparaît pour la première fois Marie Stuart, personnage principal de la pièce. Elle y est présentée en tant qu'*héroïne tragique*, c'est-à-dire comme un être dont la noblesse, la vertu, la force de caractère et la dignité sont telles qu'il se trouve en quelque sorte déshumanisé, transfiguré. D'où le titre donné à ce tableau : *L'Annonce à Marie*, par allusion directe à l'épisode de l'Histoire chrétienne où Marie

apprend de l'ange Gabriel qu'elle enfantera le Sauveur de l'humanité. L'annonce, ici, a un tout autre caractère, même si on a appris, dans le tableau précédent, que son fils est une sorte de Messie pour les barons anglais. À travers lui, en effet, le pouvoir revient, après des décennies de contrôle féminin, entre les mains d'un homme qui va faire de l'Écosse, de l'Irlande et de l'Angleterre un seul et même royaume. Cette allusion à l'histoire biblique est donc cruellement ironique et s'apparente au procédé de l'*ironie dramatique* qui consiste à informer le lecteur – et le spectateur si les titres défilent – de ce qu'ignorent un ou plusieurs personnages. Dans ce cas-ci, on sait, avant même le début l'action du tableau, que Marie recevra la visite d'un envoyé venant lui annoncer son exécution prochaine.

Dans ce tableau consacré à la tragédie, j'ai appliqué certains préceptes de Corneille. Tout d'abord pour ce qui concerne le choix du sujet. Il me fallait choisir un événement propre à la création d'une atmosphère tragique, selon le principe suivant :

Bien qu'il y ait de grands intérêts d'État dans un Poème, et que le soin qu'une personne Royale doit avoir de sa gloire fasse taire sa passion [...] : s'il ne s'y rencontre point de péril de vie, de pertes d'États, ou de bannissement, je ne pense pas qu'il ait droit de prendre un nom plus relevé que celui de Comédie.⁵⁹

En analysant les événements relatifs aux derniers jours de Marie Stuart, on constate que celui qui répond en tout point aux exigences de la tragédie est celui où elle reçoit la visite des émissaires chargés de lui annoncer son exécution prochaine.

Dans cette tragédie en un seul acte, l'arrivée des émissaires anglais constitue le moment charnière d'une structure en trois temps. On voit d'abord Marie renoncer définitivement au bonheur et à l'espoir suite au décrochage du dais où figuraient les armes

⁵⁹ Corneille, *Op. cit.*, p. 73.

royales d'Écosse, acte d'humiliation suprême signifiant qu'on ne lui reconnaît plus la dignité de reine ; ensuite arrivent les émissaires porteurs de l'arrêt fatal, moment réservé à l'argumentation ; puis Marie, après leur départ, dévoile l'étendue de son héroïsme. Mais Marie Stuart n'est pas non plus un être parfait, sans tache : elle a consenti à l'assassinat de lord Darnley, son séditieux mari, et en a ensuite épousé le meurtrier. C'est la raison pour laquelle, officiellement, elle sera arrêtée par les autorités anglaises, puis emprisonnée. Ce personnage est donc conforme à ce qu'exige Corneille, lorsqu'il définit le héros capable de susciter à la fois crainte et pitié, éléments essentiels à la catharsis, c'est-à-dire à la purgation des passions du spectateur :

[...] un homme, qui ne soit ni tout à fait bon, ni tout à fait méchant, et qui par une faute, ou faiblesse humaine, tombe dans un malheur qu'il ne mérite pas.⁶⁰

En somme, Marie Stuart n'est pas une martyre à proprement parler. Elle a commis une faute, et en subit les conséquences. Mais son châtement surpasse de loin le crime, ce qui permet de susciter les deux émotions fondamentales du théâtre tragique, et provoquer ainsi la catharsis : la pitié, envers l'héroïne, et la crainte, dans la mesure où le spectateur, s'identifiant à l'héroïne, voit que nul n'est à l'abri de la justice, qu'elle soit divine ou humaine, et que le crime ne demeure jamais impuni.

Le quatrième tableau, *Les Dernières Heures*, montre Marie Stuart - dans l'heure suivant la visite des émissaires anglais - agissant et s'occupant de choses matérielles : elle écrit des lettres, distribue des présents à ses serviteurs, boit avec eux, etc. Mais on la voit aussi manifester de la douleur, une grande faiblesse, de l'angoisse ; elle pleure, elle rit.

Autrement dit, elle est présentée dans sa dimension humaine, sensible et mortelle, de façon à créer un contraste avec l'héroïsme hiératique de la tragédie.

J'ai élaboré ce tableau à partir des théories de Diderot, lesquelles s'appuient sur deux concepts fondamentaux : *nature* et *vérité*. Il me fallait en fait mettre en scène des personnages qui agissent et réagissent conformément à la nature humaine, soit en accord avec la réalité, sans leur attribuer des attitudes et des comportements extraordinaires, conventionnels et/ou spécifiques à tel ou tel personnage historique ou mythologique ; tout, des caractères aux situations, devait ressembler à s'y méprendre à la réalité, créer l'illusion du réel. Ainsi, selon Diderot, les « caractères » du drame doivent être moins exceptionnels que ceux de la tragédie, et « souvent aussi généraux que dans le genre comique », ⁶¹ car ils doivent « représenter un grand nombre d'hommes ». ⁶² Il s'ensuit que ce ne sont plus les caractères, les tempéraments qui doivent servir de moteur à l'action, mais les « conditions » (emploi, statut social, situation familiale, etc.) car elles sont communes à un plus grand nombre de personnes :

C'est la condition, ses devoirs, ses avantages, ses embarras, qui doivent servir de base à l'ouvrage. Il me semble que cette source est plus féconde, plus étendue et plus utile que celle des caractères. Pour peu que le caractère fût chargé, un spectateur pouvait se dire à lui-même, ce n'est pas moi. Mais il ne peut se cacher que l'état qu'on joue devant lui, ne soit le sien ; il ne peut méconnaître ses devoirs. Il faut absolument qu'il s'applique ce qu'il entend. ⁶³

Dans la première partie du quatrième tableau, j'ai voulu présenter Marie Stuart la mère, la montrer pleurant l'indifférence de son fils, regrettant de n'avoir pas su s'attirer sa

⁶⁰ *Ibidem*, p. 98.

⁶¹ Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, p. 141.

⁶² *Ibidem*, p. 140.

faveur, lui écrivant une lettre déchirante. Mais on y voit aussi Marie la catholique, qui prie, dont la foi est inébranlable, à qui l'on refuse les derniers sacrements, qui se voit obligée de se confesser par écrit. La seconde partie est consacrée aux adieux entre Marie la maîtresse reconnaissante et son personnel éploré : mon but était de montrer l'amitié et l'affection unissant, malgré l'écart de condition, la reine à des serviteurs qui ont partagé sa captivité, subi les mêmes privations. En somme, ce tableau donne une dimension morale aux événements relatés. Diderot lui-même considérait que la morale peut être incluse dans le drame sans gêner l'évolution de l'intrigue :

Quelquefois, j'ai pensé qu'on discuterait au théâtre les points de morale les plus importants, et cela sans nuire à la marche violente et rapide de l'action dramatique.⁶⁴

Paradoxalement, c'est peut-être à travers son effort pour « dédramatiser » sa mort que Marie dévoile l'étendue de son héroïsme. À quelques heures de son exécution, elle trouve le moyen de rassurer ses serviteurs, de leur paraître forte. Elle veut qu'ils gardent d'elle l'image de la dignité, de la noblesse. Or, une fois seule, cette assurance s'étiole, et le doute la reprend. Par ce jeu, j'ai voulu illustrer l'opposition entre le réconfort que procure la présence des serviteurs, autrement dit celle des « vivants », et l'angoisse que suscite chez Marie la solitude, qui l'oblige à faire face à la mort.

Le dernier tableau aurait pu servir, comme dans nombre de pièces sur Marie Stuart, à montrer l'héroïne dans le dernier acte de son histoire, montant sur l'échafaud, réitérant dans un poignant monologue, sa fidélité à l'Église de Rome, clamant son innocence. Mais

⁶³ *Ibid.*, p. 153.

⁶⁴ Diderot, *De la Poésie dramatique*, p. 197.

il m'a semblé plus intéressant de terminer la pièce par un tableau basé sur des événements purement fictifs, mais aussi essentiellement symboliques, ce à quoi m'autorisaient les préceptes théoriques de Ionesco. Mon but était de montrer de façon allégorique, l'opposition ontologique existant entre Marie Stuart et ses opposants protestants et, par extension, d'illustrer l'impossibilité de la communication entre des êtres ou des groupes antagonistes.

En premier lieu, l'action devait laisser place au comique, seul registre, selon Ionesco, qui permette de présenter l'envers des choses, de démystifier la réalité, et de porter ainsi un regard lucide et critique sur des événements troublants et difficilement compréhensibles comme le sont l'incarcération injustement prolongée de Marie Stuart, et la mort qui lui a servi de conclusion :

Une seule démystification reste vraie : celle qui est produite par l'humour surtout s'il est noir ; la logique se révèle dans l'illogisme de l'absurde dont on a pris conscience ; le rire est seul à ne respecter aucun tabou, à ne pas permettre l'édification de nouveaux tabous anti-tabous ; le comique est seul en mesure de nous donner la force de supporter la tragédie de l'existence. La nature authentique des choses, la vérité ne peut nous être révélée que par la fantaisie plus réaliste que tous les réalismes.⁶⁵

Afin de montrer le fondement absurde de la réalité, il faut donc passer par la fiction, par la fantaisie, par le burlesque. Le quatrième tableau respecte cette exigence : il présente Marie Stuart rencontrant des personnages qu'elle n'a historiquement jamais vus (Élisabeth, Fletcher, Claire), ou qu'elle n'a jamais revus depuis son départ d'Écosse (Jacques).

⁶⁵ Ionesco, *Op. cit.*, pp. 122-123.

En second lieu, et toujours selon Ionesco, l'action n'a pas à être basée sur une intrigue. De fait, « [l]e théâtre peut très bien être le seul lieu où vraiment rien ne se passe. L'endroit privilégié où rien ne se passerait. »⁶⁶ C'est ainsi que le quatrième tableau se termine comme il a commencé, comme si rien n'avait eu lieu, ce qui laisse croire que tout cela n'était qu'un mauvais rêve, quoique aucun élément du tableau ne permette d'en être certain. De rencontre en rencontre⁶⁷, l'action n'évolue pas : la situation demeure la même, Marie continuant à croire qu'elle vit et les autres quittant la scène convaincus qu'elle est morte. En somme, « [p]as d'intrigue, [...], pas d'architecture, pas d'énigmes à résoudre, mais de l'inconnu insoluble [...] »⁶⁸.

Chacun des trois principaux personnages que Marie rencontre, symbolise une dimension du conflit l'opposant au monde. Élisabeth représente la froideur et l'indifférence, Fletcher l'illogisme et l'absurdité, Jacques la perfidie et l'abandon. D'où le titre, lui aussi symbolique : *Homo homini lupus* (l'homme est un loup pour l'homme), titre brechtien, au demeurant, dans la mesure où l'un des objectifs du théâtre épique est de mettre en lumière cette réalité de l'homme qui méprise, hait, exploite son semblable avec un égoïsme féroce. Ce titre décrit donc les rapports unissant Marie aux autres personnages - rapport d'exclusion -, et explique par là même le comportement haineux de ceux-ci à l'égard de la prisonnière, ou du moins leur attitude méprisante. Je trouvais intéressant de donner ce titre à un tableau consacré à Ionesco, quoiqu'il ne fut pas lui-même un grand admirateur de Brecht. En effet, Ionesco rejetait en bloc la prétention du théâtre épique

⁶⁶ *Ibidem*, p. 171.

⁶⁷ Cette structure m'a été en partie inspirée par *Les Fâcheux* de Molière, pièce à tiroirs (i.e. constituée par une série de sketches plutôt que par une action continue) où une succession de personnages importuns empêchent le héros de rejoindre sa maîtresse.

d'« éduquer » le public, y voyait l'expression d'un nouveau dogmatisme, d'un totalitarisme incompatible avec le théâtre. Or, à maints égards, leur théâtre se ressemble, et principalement en ce qui concerne le souci d'illustrer les « maux » humains, quoique Brecht les situe sur le plan socio-politique, et Ionesco sur le plan métaphysique. La structure de ma pièce rendait possible, voire pertinent, cette allusion à leur rivalité théorique.

La construction des personnages du dernier tableau, et l'élaboration des situations les mettant aux prises respectent dans la mesure du possible les exigences de Ionesco :

[...] pas de caractères, des personnages sans identité (ils deviennent, à tout instant, le contraire d'eux-mêmes, ils prennent la place des autres et vice versa) : simplement une suite sans suite, un enchaînement fortuit, sans relation de cause à effet, d'aventures inexplicables ou d'états émotifs, ou un enchevêtrement indescriptible, mais vivant, d'intentions, de mouvements, de passions sans unité, plongeant dans la contradiction ; cela peut paraître tragique, cela peut paraître comique, ou les deux à la fois car je ne suis pas en mesure de distinguer le dernier du premier.⁶⁹

Ainsi le dernier tableau est-il constitué par une série de sketches sans lien logique autre que la répétition d'une étonnante affirmation : Marie Stuart est morte, quoique nous la voyions sur scène et que nous n'ayons pas assisté à son exécution. Situation fantaisiste, à la fois inexplicable et contradictoire, où le burlesque se mêle au tragique. Avec ce dénouement ouvert, en rupture avec la logique de la pièce, je commets une sorte d'infraction en regard de la façon traditionnelle de dénouer une pièce. En effet, une pièce de facture classique ou traditionnelle mettrait en scène la mort de Marie. Dans le cadre de la réflexion sur le théâtre qui sous-tend mon projet, j'ai voulu signifier que ma pièce prend

⁶⁹ Ionesco, *Op. Cit.*, p. 136.

ses distances avec la tradition. C'est pourquoi elle s'achève sur une référence aux théories de Ionesco, qui marquent elles-mêmes la fin d'un certain théâtre, fondé sur la raison, sur l'enchaînement logique des actions. Ce renversement de la logique me semble être une des particularités du théâtre contemporain, qui cherche à exprimer l'irrationnel, à illustrer l'envers des choses.

Gestes, jeux de physionomie et mouvements

On remarque, dans chacun des tableaux de la pièce, que c'est la parole qui prime. En effet, suivant en cela les exigences des systèmes théoriques illustrés, c'est principalement à travers le discours qu'évolue l'action, que nous est livré l'essentiel des informations nécessaires à la compréhension des événements représentés, et que l'on connaît la psychologie, les motivations des personnages. C'est le mode de la tragédie classique, où le mouvement est pris en charge par le discours, et où les actions, les gestes sont narrés après coup. Ainsi, comme les événements du troisième tableau ne peuvent être représentés, et pour que soient néanmoins révélés les motifs de la condamnation de Marie, je fais raconter par l'émissaire anglais la fuite de celle-ci hors d'Écosse, et son arrestation en Angleterre.

Toutefois, mis à part la tragédie classique, le discours n'est pas l'unique véhicule de signification sur la scène : les gestes, les jeux de physionomie, le mouvement des personnages constituent aussi un langage à part entière, qui vient appuyer la parole, la nuancer, voire même la contredire. Diderot est le premier théoricien français du théâtre à

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 136-137.

avoir souligné l'importance pour le dramaturge de visualiser ce qu'il nomme la pantomime (et qui englobe tout ce qui se rapporte au jeu des comédiens). L'auteur, affirme Diderot, et au non du *naturel*, « s'en doit occuper sérieusement »⁷⁰, c'est-à-dire qu'il doit la noter dans le texte, comme s'il réglait d'avance la mise en scène. Et il ajoute « qu'il y a des scènes entières où il est infiniment plus naturel aux personnages de se mouvoir que de parler. »⁷¹ De sorte que, tandis que les personnages de la tragédie sont essentiellement « statiques », les personnages du drame bougent, agissent, s'expriment avec leur corps. Le quatrième tableau, élaboré à partir des théories de Diderot, a donc comme introduction une scène en pantomime où l'on voit Marie aller et venir sur scène, sans parler, n'exprimant que physiquement l'angoisse qui la tourmente.

Le drame naturaliste intègre cette pratique instaurée par Diderot. Au nom de l'illusion, on exige des personnages qu'ils se comportent conformément à la réalité, sous-entendant qu'une large place doit être faite à la pantomime, mais qu'elle doit demeurer naturelle et éviter l'exacerbation romantique. Ainsi, à l'instar du tableau consacré au drame selon Diderot, l'ouverture du premier tableau (d'esthétique naturaliste), hormis quelques mots, est entièrement pantomime : on y voit la bonne s'activer dans la maison, attiser le feu devant lequel vient s'asseoir Claire, un livre à la main. L'action progresse à travers le jeu des acteurs, et la parole apparaît inutile, comme elle l'est souvent dans la réalité ordinaire.

Mais le théâtre évoluant au même rythme que la société, cette pratique d'une pantomime calquée sur la réalité – ou sur l'idée qu'on s'en faisait – est vite apparue

⁷⁰ Diderot, *De la Poésie dramatique*, p. 269.

⁷¹ *Ibidem*, p. 269.

désuète aux dramaturges du début du XX^e siècle, intellectuels soucieux de critiquer la réalité dans laquelle ils vivaient. Ainsi, Brecht, repoussant les limites du théâtre, demande que le mouvement des personnages serve à décrire les relations qu'entretiennent les personnages entre eux, et partant, les relations unissant les classes d'individus dont chacun est une cellule. C'est ce qu'il nomme le *gestus*. Le geste n'est donc plus l'indicateur des sentiments d'un individu, il ne sert plus à la création d'une ambiance « pittoresque », mais sert plutôt à illustrer, à mettre en lumière et à critiquer des réalités supra-textuelles : il s'agit, par le geste, à la fois de détruire l'illusion du réel, et de susciter à son sujet une réflexion. C'est pourquoi le second tableau – où sont exposés les motifs historiques officiels de la condamnation à mort de Marie - contient des indications relatives au jeu des acteurs qui doivent permettre de susciter l'effet de distanciation nécessaire à la critique des événements représentés. Notamment, le *gestus* associé à Élisabeth - elle s'enivre –, en livrant la clé du personnage, donne une dimension supplémentaire à l'action, et suggère que l'« ivresse » du pouvoir tyrannique peut aussi expliquer le martyre de Marie Stuart.

Ionesco voudra lui aussi donner au geste, à la pantomime, une signification particulière, autrement dit qui ne soit pas soumise aux exigences du réalisme. Les personnages pourront effectuer tous les mouvements possibles, obéir à n'importe quelle chorégraphie, dans la mesure où cette pantomime, considérée comme langage, signifiera quelque chose. Mais, contrairement à Brecht, Ionesco n'impose aucune restriction à ce que peut signifier la pantomime. Si Brecht exige que soient illustrés les comportements des hommes et leurs relations, Ionesco exige pour sa part que le dramaturge n'ait pour seule

limite que son imagination. Ainsi, Ionesco, deux siècles après Diderot, écrira :

Je ne fais pas de la littérature. Je fais une chose tout à fait différente ; je fais du théâtre. Je veux dire que mon texte n'est pas seulement un dialogue, mais il est aussi « indications scéniques ». Ces indications scéniques sont à respecter aussi bien que le texte, elles sont nécessaires, elles sont aussi suffisantes.⁷²

En somme, après Diderot, les auteurs s'attacheront progressivement à enrichir leur texte d'indications scéniques, ce qui provoquera une transformation profonde des techniques d'écriture : on ne parlera plus alors uniquement de texte théâtral, mais plus généralement de partition scénique, i.e. le texte accompagnée d'indications de jeu.

Les personnages

En ce qui concerne les personnages de la pièce, on peut noter d'abord que du premier au dernier tableau l'action se déroule de plus en plus près du personnage de Marie. Ainsi, au premier tableau on rencontre des personnages extérieurs à l'action principale, et qui servent à présenter de façon sommaire le sujet et l'héroïne. Le second nous rapproche de cette dernière en nous montrant les personnages qui tirent les ficelles de l'Histoire, autrement dit ceux dont le comportement et les décisions expliquent les événements formant l'intrigue, et qui ont un rapport direct avec Marie, quoique distants d'elle dans l'espace. Le troisième tableau nous met en présence de l'héroïne, mais nous la montre de façon superficielle, dans son rôle de reine et de martyre, sans percer cette façade qui est le reflet de conventions sociales particulières. Le suivant nous fait pénétrer plus avant dans la psychologie du personnage, nous présente son côté humain, mortel, universel. Puis le

dernier nous introduit dans son être métaphysique, tandis que l'on voit ses angoisses profondes matérialisées sur scène : intolérance et indifférence des hommes, insensibilité d'un fils à la douleur d'une mère, solitude et abandon, etc.

On remarque ensuite que dans chaque tableau les personnages sont construits suivant des principes particuliers, que les *caractères* diffèrent grandement d'un tableau à l'autre. Du XVII^e jusqu'à la fin du XIX^e siècle, les dramaturges considèrent que les personnages doivent apparaître plus ou moins limpides aux spectateurs, leurs actions compréhensibles, et leurs motivations évidentes et logiques. Le caractère du personnage est un maillon de la chaîne du *cause à effet* : le personnage est généralement constant dans ses attitudes et son comportement, et conserve son caractère du début à la fin de la pièce – ou du tableau, dans le cas présent.

Ainsi, Corneille, en accord avec la doctrine classique, affirme :

[L]'égalité, [règle d'Aristote] nous oblige à conserver jusqu'à la fin à nos Personnages les Mœurs que nous leur avons donnés au commencement. [...] L'inégalité y peut toutefois entrer sans défaut, non seulement quand nous introduisons des personnes d'un esprit fort léger et inégal, mais encore lorsqu'en conservant l'égalité au-dedans, nous donnons l'inégalité au-dehors selon l'occasion.⁷³

Suivant ce principe, j'ai donné à Marie un caractère constant, quoiqu'elle semble à un certain moment habitée par le doute. Mais son courage, son orgueil, sa dignité, sa foi demeurent en somme inébranlables. De même avec Anna et les autres personnages du tableau : ils présentent chacun un caractère constant.

⁷² Ionesco, *Op. cit.*, p. 185.

⁷³ Corneille, *Op. cit.*, p. 67.

Diderot se montre d'accord avec cette exigence de la tragédie classique, et demande « que les caractères soient uns » dans le genre sérieux qu'il propose. Mais si Corneille justifie la constance de caractère en faisant d'elle une preuve de vertu, et donc un élément à inclure impérativement dans une tragédie, Diderot affirme de son côté qu'elle n'est qu'une convention, « une fausseté palliée par la courte durée d'un drame : car combien de circonstances dans la vie où l'homme est distrait de son caractère. ! »⁷⁴ L'inconstance - et donc la pluralité des caractères chez un individu - n'est plus présentée comme un vice, mais bien comme une donnée humaine immuable. Mais le théâtre – dans sa forme traditionnelle - ne peut en rendre compte. Ainsi, dans le quatrième tableau, consacré à Diderot, et comme dans le tableau précédent, j'ai attribué à Marie et aux autres personnages un caractère constant. Cependant, lorsque Marie se retrouve seule, on la voit agir et réagir de façon légèrement différente : elle se parle à elle-même, elle fait les cent pas, sa gestuelle traduit nettement sa peur et son angoisse. Je me suis donc permis d'introduire l'idée de Diderot sur l'inconstance de caractère chez l'être humain ; mais afin de respecter les exigences qu'il a formulées, je n'ai accordé à ce jeu qu'un rôle secondaire.

Pour atteindre à plus de réalisme, les dramaturges feront éclater la forme théâtrale traditionnelle, de façon à y inclure les connaissances accumulées dans les sciences humaines, principalement dans les domaines de la philosophie et de la psychologie. Zola affirme que « les personnages abstraits ont disparu », et désire dès lors montrer l'être humain dans sa modernité. Il propose donc des pièces où apparaissent des « individualités » définies par le milieu concret, matériel, physique où elles évoluent. La bigarrure des caractères se trouve conditionnée par la diversité des milieux à représenter.

Mais le personnage manifeste encore, le temps de la représentation, un caractère essentiellement constant : il est logique dans ses actions, et est en ce sens de facture classique. Cependant, le milieu exerce sur lui une influence directe, ce qui laisse entendre que si le milieu change, il réagira à ce changement, s'adaptera ou résistera. Dans cette optique, le petit-bourgeois est un type des plus intéressants, puisqu'il se caractérise justement par sa capacité d'adaptation au stéréotype : Thomas est prêt à accepter la souffrance et le malheur d'autrui si cela peut lui être profitable financièrement. Claire, au contraire, est attachée à l'archétype, celui de la Chrétienté, et c'est pourquoi elle refuse la présence de Fletcher dans leur village, et qu'elle se réfère constamment à des valeurs immuables comme la charité, la fidélité filiale, la justice, etc.

Brecht, quant à lui, écrit pour le spectateur moderne, qui souhaite aborder le théâtre de façon rationnelle - c'est-à-dire sans se laisser « entraîner dans toutes sortes d'états passionnels »⁷⁵. C'est pourquoi le théâtre épique « n'[a] aucun besoin des justifications logiques et des motivations psychologiques du vieux théâtre. »⁷⁶ Brecht propose donc de mettre en scène « des hommes dans des situations qui ne sont pas immédiatement claires »⁷⁷, et dont le manque de clarté « figure[] précisément le manque de clarté existant dans les relations entre les hommes. »⁷⁸ Ainsi, dans le second tableau, apparaissent des personnages qui ne livrent pas le fond de leur pensée, qui sont hypocrites (la noblesse) ou incapables de fonctionner efficacement sans avoir recours à l'ivresse (Élisabeth). J'ai voulu ainsi illustrer le fait qu'en politique, et d'autant plus sous un régime monarchique, la

⁷⁵ Brecht, *La marche vers le théâtre contemporain*, p. 218.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 218.

⁷⁷ *Ibid.*, p.218.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 218.

complète sincérité, la confiance absolue ne peuvent exister puisque trop de forces divergentes sont en présence et qu'il faut assurer ses arrières : la noblesse d'un côté, et le monarque de l'autre, et même s'ils sont alliés, tentent sans relâche d'augmenter leur pouvoir et leur influence, de contrôler à leur avantage le gouvernement du royaume, les institutions, l'opinion publique, etc.

Ionesco partage cette conception du personnage. Cependant, il la met en scène de façon tout à fait différente. Pour donner le moins de prise possible à la raison, il propose de construire des personnages *sans caractère et sans identité*. Chaque personnage « doit être aussi comique qu'émouvant, aussi douloureux que ridicule. »⁷⁹ Fait intéressant, chez Ionesco la progression théâtrale ne dépend pas de l'enchaînement continu d'événements, mais se fait plutôt « par des étapes qui sont des états d'esprit différents, de plus en plus denses. »⁸⁰ C'est l'état psychologique des personnages qui assure la marche de l'action, ceux-ci vivant des situations de plus en plus tendues, de plus en plus insoutenables, autant pour eux que pour le spectateur. C'est pourquoi l'inconstance de caractère est une donnée importante, sinon fondamentale à ce genre de théâtre. Dans le dernier tableau de la pièce, j'ai utilisé ce principe pour mettre en scène « la folie » : on y voit des personnages échanger de façon incongrue des propos parfois sans queue ni tête, inversant même leurs rôles (dans le premier épisode entre Fletcher et Marie). Les personnages, dans certains passages, sont donc interchangeables, preuve qu'ils sont dénués d'individualité, comme si la folie imposait sa propre logique et qu'ils étaient emportés par elle.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 103.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 102.

Traitement de l'espace

L'intrigue de la pièce se déroule dans trois lieux distincts, soit dans une maison du bourg de Fotheringay dans le premier tableau, dans une salle du château de Westminster à Londres pour le second, et dans la chambre de Marie Stuart au château de Fotheringay pour les trois tableaux suivants. Seules deux esthétiques – obéissant à la règle des trois unités – exigent le lieu unique, soit la tragédie cornélienne et le *genre sérieux* de Diderot. Afin d'augmenter la cohésion dramatique de la pièce, il m'a semblé logique de leur attribuer le même lieu, d'autant plus que le personnage principal de la pièce est confiné dans un espace clos. Tous les tableaux où allait figurer Marie Stuart – par souci de respect de l'Histoire – devait donc nécessairement se dérouler dans sa chambre.

Il est à noter toutefois que Corneille et Diderot ne se soumettent pas aveuglément aux règles classiques, et reconnaissent les limites de l'unité de lieu. Corneille d'abord, est conscient qu'elle est un vestige du théâtre grec, autrement dit d'une pratique obsolète :

Nos Anciens, qui faisaient parler leurs Rois en Place publique, donnaient assez aisément l'unité rigoureuse de lieu à leurs Tragédies. [...] Nous ne prenons pas la même liberté de tirer les Rois et les Princesses de leurs Appartements [...], il nous faut chercher quelque autre accommodement pour l'unité de lieu, si nous la voulons conserver dans tous nos Poèmes.⁸¹

Corneille cherche donc à adapter la doctrine classique à la pratique moderne, et non le contraire. C'est pourquoi il se montre en faveur d'un relâchement de la règle, et propose une sorte de compromis qu'il nomme « unité de ville » :

⁸¹ Corneille, *Op. cit.*, pp. 149-150.

Je tiens donc qu'il faut chercher cette unité exacte autant qu'il est possible, mais comme elle ne s'accommode pas avec toute sorte de Sujets, j'accorderais très volontiers que ce qu'on ferait passer en une seule Ville aurait l'unité de lieu. Ce n'est pas que je voulusse que le Théâtre représentât cette Ville toute entière, cela serait un peu trop vaste, mais seulement deux ou trois lieux particuliers enfermés dans l'enclos de ses murailles.⁸²

Autrement dit, l'*unité de ville* autorise la multiplicité des lieux, tout en demeurant – on pourrait presque dire pour la forme – une « unité ». On constate donc que dès les premiers temps de la doctrine classique, des praticiens – je dis *des* parce que Corneille ne fut sans doute pas le seul – se sont sentis limités par cette règle qui les restreignait dans le choix des sujets et, du même coup, leur imposait un style scénique uniforme. Cent ans après Corneille, Diderot écrit :

[...] je pense qu'on ne peut être trop sévère sur l'unité de lieu. Sans cette unité, la conduite d'une pièce est presque toujours embarrassée, louche.⁸³

C'est au nom de l'illusion, qu'il considère comme le but du théâtre⁸⁴, que Diderot affirme qu'il est impératif de respecter l'unité de lieu. Mais il admet aussi qu'elle ne serait plus nécessaire s'il était possible de passer d'un décor à l'autre sans rompre l'illusion : « Ah ! si nous avions des théâtres où la décoration changeât toutes les fois que le lieu de scène doit changer. »⁸⁵ Cette idée fera du chemin : cent trente ans plus tard, Émile Zola, après avoir écrit : « on a bien enterré l'unité de lieu »⁸⁶, propose une version pour la scène de *Germinal* contenant 12 tableaux et autant de décors, avec de multiples changements à

⁸² *Ibidem*, p. 150.

⁸³ Diderot, *Entretiens sur le « Fils naturel »*, in *Op. cit.*, p. 81.

⁸⁴ Diderot, *De la poésie dramatique*, in *Op. cit.*, p. 215.

⁸⁵ Diderot, *Entretiens sur le « Fils naturel »*, in *Op. cit.*, p. 81.

⁸⁶ Zola, *Op. cit.*, p. 86.

vue. Mais il est difficile d'établir si, comme le prétend Diderot, le niveau d'illusion a souffert de ce manquement profond à l'unité de lieu⁸⁷, bien que l'on puisse affirmer que Zola, du moins dans *Germinal*, respecte l'unité « de ville » proposée par Corneille. Le rejet complet de l'unité de lieu a d'abord été accompli par les Romantiques, mais si Zola récupère cette forme dramatique où l'action n'est plus confinée dans un lieu unique, ce n'est pas pour les mêmes raisons que ses prédécesseurs. En effet, tandis qu'il constate que « le roman n'est plus qu'une enquête universelle, qu'un procès verbal dressé sur chaque fait »⁸⁸, il veut transformer le théâtre de manière à le faire participer au même mouvement :

[...] nous étudions tous les mondes, nos pièces nous promènent dans tous les lieux imaginables, les tableaux les plus variés doivent forcément défiler devant la rampe. C'est là une nécessité de notre formule dramatique actuelle.⁸⁹

En somme, si la multiplicité des lieux est devenue une « nécessité » au théâtre, c'est que les auteurs naturalistes, désireux de porter sur la scène des sujets d'inspiration romanesque, s'appliquent du même coup à y reproduire une structure spatio-temporelle empruntée au roman, dans lequel les changements de lieu peuvent être multipliés aisément puisqu'ils n'entraînent aucune complication technique et/ou matérielle pouvant nuire à l'illusion et donc à l'intensité dramatique. En introduisant sur la scène des structures et des sujets issus du roman, Zola a participé à ce que Bertolt Brecht nomme « la dissolution de la forme *dramatique*. »⁹⁰ Et c'est cette forme « non dramatique » que Brecht a repris, lui donnant le nom de forme épique, car l'action, comme dans l'épopée, y évolue par bonds, dans l'espace aussi bien que dans le temps, et non de façon continue comme dans la

⁸⁷ Nous tenterons plus loin de répondre à cette question.

⁸⁸ Zola, *Op. cit.*, pp. 84-85.

⁸⁹ *Ibidem.*, p. 85.

dramaturgie classique. Ainsi, l'unité de lieu n'existe pas chez Brecht. En somme, Zola et Brecht m'autorisaient à situer l'action dans des lieux divers. C'est pourquoi j'ai décidé de les faire se suivre dans la séquence des tableaux, et de les placer au début de la pièce. De sorte que l'action de celle-ci commence dans une maison de Fotheringay, puis se transporte à Londres au château de Westminster. Le troisième tableau nécessite à nouveau un changement de lieu, ce qu'autorise la forme épique de Brecht.

Quant à Ionesco, il proclame que l'élaboration de la structure dramatique d'une pièce ne doit être soumise à aucune règle préétablie. Le dramaturge, suivant sa fantaisie, les possibilités de la machinerie et les exigences de son sujet, peut donc situer l'action dans un seul lieu ou dans plusieurs.⁹¹ Ainsi, le dernier tableau se déroule – tout comme les deux précédents – dans la chambre de Marie Stuart, ce à quoi m'obligeait d'ailleurs l'Histoire – que je souhaitais respecter le plus possible – puisque Marie Stuart, dans les derniers jours de sa captivité, ne quitta jamais sa chambre. La flexibilité des théories de Ionesco en ce qui concerne le traitement de l'espace m'aura permis de renforcer la cohésion de l'ensemble en ne rompant pas l'unité de lieu établie durant les deux tableaux précédents.

En plus de situer l'action dans un *lieu*, chaque tableau présente un décor particulier sensé représenter ce lieu, c'est-à-dire un *espace scénique* composé d'éléments divers plus ou moins porteur de signification. D'une esthétique à l'autre, les exigences relatives à l'*architecture scénique*⁹² diffèrent, tandis que les théoriciens lui accordent une importance plus ou moins grande et un rôle variable. Corneille d'abord, à propos de ce qu'il nomme la

⁹⁰ Brecht, *La marche vers le théâtre contemporain*, in *Op. cit.*, p. 211.

⁹¹ Du reste, il n'effleure pas même la question dans *Notes et contre-notes*.

⁹² C'est-à-dire l'élaboration de l'espace théâtral. 129

« décoration », se montre on ne peut plus évasif :

La décoration du Théâtre a besoin de trois arts pour la rendre belle, de la peinture, de l'Architecture, et de la Perspective. Aristote prétend que cette partie [...] ne regarde pas le Poète, et comme il ne la traite point, je me dispenserai d'en dire plus qu'il ne m'en a appris.⁹³

Si Aristote ne parle guère de la décoration dans sa *Poétique*, c'est sans doute parce qu'il la jugeait indigne de son traité, ou simplement parce qu'elle ne joue pas au théâtre un rôle suffisamment important. La tragédie classique française s'inspirera de ce désintérêt, les décors ne jouant qu'un rôle secondaire, celui de représenter de façon globale et souvent symbolique un lieu lui-même vaguement défini. Corneille lui-même s'en remet à Aristote en ce qui a trait au décor : leur conception n'influe en rien sur l'écriture théâtrale ni sur la marche de l'action. C'est pourquoi dans le tableau central – le troisième -, que je consacre à la tragédie cornélienne, le décor se limite à un seul élément, soit un lit surmonté d'un dais brodé d'armes royales, ce qui doit en principe suffire au spectateur pour comprendre que l'action se déroule dans les appartements de Marie Stuart, au château de Fotheringay. Fait à noter, au début du tableau, avant que les personnages ne prennent la parole, on aperçoit deux « employés » du château occupés à détacher le dais, à le rouler puis à l'emmener avec eux. Je ne sais si Corneille eût autorisé cela, mais puisque ce jeu scénique n'empêche en rien l'application de ses théories, et qu'en outre l'« enlèvement du dais » - qui est historiquement avéré - sert de point de départ au développement du tableau, j'ai choisi de l'utiliser.

⁹³ Corneille, *Op. cit.*, p. 85.

Dans le tableau suivant – soit le quatrième – où sont illustrés les préceptes de Diderot, le lieu demeure le même. Toutefois, le décor change. En effet, avec Diderot commence, quoique de façon embryonnaire, la recherche de l'exactitude dans les décors, et ce au nom d'une plus grande vérité, d'une plus grande ressemblance avec la réalité, essentielle à l'illusion théâtrale. Toutefois, Diderot ne parle de la décoration – il utilise lui aussi ce terme – qu'en termes picturaux, comme s'il gardait à l'esprit que l'action doit être présentée sous forme de « tableaux » :

Que votre poète, lorsque vous aurez jugé son ouvrage digne de vous être représenté, envoie chercher le décorateur. Qu'il lui lise son drame. Que le lieu de la scène bien connu de celui-ci, il le rende tel qu'il est, et qu'il songe surtout que la peinture théâtrale doit être plus rigoureuse et plus vraie que tout autre genre de peinture.⁹⁴

Rigueur et vérité, voilà donc les déterminants de l'architecture scénique selon Diderot. Le décor doit être en entier au service de la pièce. Ainsi, tout ce qui ne contribue pas directement à l'illusion, ou au contraire qui la gêne en attirant l'attention sur les décors plutôt que sur l'action, est à éliminer :

La peinture théâtrale s'interdira beaucoup de choses, que la peinture ordinaire se permet. [...] Le peintre de théâtre est borné aux circonstances qui servent à l'illusion. Les accidents qui s'y opposeraient lui sont interdits. Il n'utilisera de ceux qui embelliraient sans nuire, qu'avec sobriété. Ils auront toujours l'inconvénient de distraire.⁹⁵

Diderot, toutefois, ne parle que très peu de ce qui peut composer un décor, outre les

⁹⁴ Diderot, *De la Poésie dramatique*, in *Op. cit.*, p. 264.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 265.

éléments peints. En ce qui concerne, par exemple, l'ameublement, il ne dit que ceci :

Avez-vous un salon à représenter ? Que ce soit celui d'un homme de goût. Point de magots ; peu de dorure ; des meubles simples : à moins que le sujet n'exige expressément le contraire.⁹⁶

De sorte que le décor du quatrième tableau est légèrement plus complexe que le précédent tout en demeurant d'une extrême sobriété : on y voit, en plus du lit, une table à écrire, une chaise, et, plus tard, quelques gros coffres pleins d'objets précédemment confisqués à Marie Stuart. Il n'y a rien sur scène qui ne serve l'action. Le sujet m'obligeait à cette sobriété, puisque selon les faits historiques, la chambre de la reine d'Écosse avait été plus ou moins vidée avant l'annonce de son exécution, moment où on lui restitua une partie de ses biens.

Zola, quant à lui, poussant plus loin les idées de Diderot, exigera des décors qu'ils soient une copie conforme de la réalité. Ainsi, tout en mettant de l'avant une forme théâtrale autorisant la multiplicité des lieux (et proposant ce faisant une structure spatio-temporelle complexe et fractionnée pouvant nuire à l'illusion de la réalité, puisque chaque changement rappelle au spectateur qu'il est au théâtre), il fonde paradoxalement son esthétique sur l'exactitude des décors et des costumes, et ce au nom de l'illusion parfaite :

A cette heure, le décor exact est une conséquence du besoin de réalité qui nous tourmente. Il est fatal que le théâtre cède à cette impulsion, lorsque le roman n'est plus lui-même qu'une enquête universelle, qu'un procès verbal dressé sur chaque fait. Nos personnages modernes, individualisés,

⁹⁶ *Ibid*, p. 248.

agissant sous l'empire des influences environnantes, vivant notre vie sur la scène, seraient parfaitement ridicules dans le décor du dix-septième siècle. Ils s'assoient, et il leur faut des fauteuils ; ils écrivent, et il leur faut des tables ; ils se couchent, ils s'habillent, ils mangent, et il leur faut un mobilier complet.⁹⁷

L'exactitude des décors, toutefois, doit avant tout servir l'action : elle a une utilité essentiellement dramatique. De sorte qu'à l'instar de Diderot, Zola condamne tout excès pouvant nuire à l'illusion, car « le cadre ne doit pas effacer les personnages par son importance et sa richesse. »⁹⁸ En outre, conformément à la doctrine naturaliste, le décor doit permettre de mieux saisir la psychologie des personnages, comme s'ils étaient à la fois le reflet et le produit de leur environnement :

Il s'agirait surtout d'augmenter l'illusion, en reconstituant les milieux, moins dans leur pittoresque que dans leur utilité dramatique. Le milieu doit déterminer le personnage. Lorsqu'un décor sera étudié à ce point de vue qu'il donnera l'impression vive d'une description de Balzac, lorsque, au lever de la toile, on aura une première donnée sur les personnages, sur leur caractère et leurs habitudes, rien qu'à voir le lieu où ils se meuvent, on comprendra de quelle importance peut être une décoration exacte.⁹⁹

Les décors du premier tableau devaient donc permettre au premier coup d'oeil de saisir certains éléments du « caractère » et des « habitudes » des personnages, comme si chaque composante du décor était un signe censé révéler leur être intime. Thomas, d'abord, est marchand de bois, comme le fut son père : le trumeau de la cheminée est orné de moulures représentant des travaux forestiers. Mais il est aussi, essentiellement, un petit-

⁹⁷ Zola, *Op. cit.*, pp. 84-85.

⁹⁸ *Ibidem*, p.93.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 124.

bourgeois : le commerce est sa passion, seul le côté matériel du monde le préoccupe, le gros bon sens lui tient lieu de raison. À travers l'austérité, sa maison respire l'aisance. Au contraire de son mari, Claire est d'un esprit plus raffiné : nièce d'évêque, elle a reçu une éducation conforme à l'orthodoxie protestante, ce qui fait qu'elle envisage le monde et la société de façon plus critique, notamment en matière de religion. L'austérité caractéristique des premiers protestants devait être visible dans les décors : nul étalage de richesse malgré un évident confort, une extrême propreté, peu de décorations si ce n'est un large crucifix au-dessus de la porte d'entrée, crucifix de bronze toutefois, signe de la prospérité du foyer. Autre indice du caractère de Thomas : malgré la grande sobriété de l'ameublement, l'étonnante taille de la porte et de la table, ce qui s'explique par le fait que Thomas est marchand de bois, mais aussi qu'il ne partage qu'à moitié le goût de sa femme pour l'austérité.

Puisque Zola affirme que les décors doivent *donner l'impression vive d'une description de Balzac*, je suis allé relire, avant d'élaborer le décor du premier tableau, la description de l'intérieur de la maison du père Grandet dans *Eugénie Grandet*. Ainsi, un peu par dérision, j'ai présenté l'intérieur de la maison de Fotheringay comme je l'aurais fait dans un roman, ce à quoi, en fait, m'obligeait Zola en exigeant l'exactitude des décors : l'unique moyen de présenter avec exactitude au lecteur potentiel tous leurs éléments du décor est de le faire à travers la description. Et justement, il m'est apparu que cet élément manque aux pièces de Zola : élaborées à partir du principe que le milieu

détermine le personnage, elles devraient toutes inclure une description minutieusement détaillée des décors, et ce afin que le lecteur profite autant que le spectateur, dans sa compréhension du personnage, de la connaissance exacte du milieu.

Fait à noter, par souci d'exactitude, et afin d'être le plus possible en conformité avec l'Histoire, il m'aura fallu également élaborer le décor du premier tableau à partir de documents concernant l'ameublement et l'aménagement des maisons privées à la Renaissance. Certes, ce décor n'en est qu'une reconstitution approximative, mais dans l'ensemble, il doit s'approcher de ce à quoi pouvait ressembler l'intérieur d'une maison de petits-bourgeois protestants aux environs de 1580.

Brecht ne partage pas ces idées de Zola en ce qui concerne les décors. Mais cela est logique puisque le théâtre de Brecht est, au niveau des concepts, du choix et du traitement des sujets, anti-naturaliste, et que de ce fait il rejette le présupposé naturaliste selon lequel le milieu détermine les personnages. Au contraire, selon l'esthétique brechtienne, « l'individu reste dans l'indétermination et le vague. La causalité n'apparaît contraignante qu'au niveau de groupes humains d'assez grande ampleur, au niveau des classes. »¹⁰⁰ Autrement dit, ce n'est plus l'environnement physique qui détermine le personnage, mais plutôt le milieu « social », l'individu étant le reflet du groupe social, de la classe qui l'incorpore. Chez Zola, le principe de l'exactitude des décors est le fruit du souci fondamental de créer l'illusion du réel. Avec Brecht, cette même illusion devient

¹⁰⁰ Brecht, *Sur une dramaturgie non aristotélicienne*, in *Op. cit.*, pp. 276-277.

indésirable, parce qu'elle empêche le développement d'une dialectique entre la pièce et le spectateur devenu *critique*.

Dans le théâtre épique, le décor doit être élaboré « en fonction de sa convenance à l'action, celle-ci se définissant par des positions que les personnages prennent les uns par rapport aux autres, et par des mouvements qu'ils effectuent.¹⁰¹ » Autrement dit, « [l]e nombre de personnages et leurs mouvements déterminent le lieu scénique.¹⁰² » Les éléments du décor peuvent donc être mobiles, l'espace scénique s'adaptant aux mouvements des personnages, évoluant et se transformant en même temps que l'action, et ce, dit Brecht, de façon à montrer que l'environnement est « transformable, rempli de contradictions dans une unité instable »¹⁰³ :

Là où [les personnages] traitent leurs affaires, des comptoirs surgissent, et là où ils boivent ensemble, des cabarets. [...] Qu'un homme revende à un autre une auto endommagée, il apporte avec lui, outre l'auto, un pan de crépuscule.¹⁰⁴

Ainsi, au début du second tableau, voit-on des personnages apporter sur scène les éléments qui constitueront le décor : un pan de mur troué d'une fenêtre et le trône où s'assoira la reine, éléments qu'ils rapporteront avec eux en sortant de scène. Plus tard, les barons ayant soudain besoin de l'acte de condamnation signé par la reine Élisabeth, il descend du cintre, suspendu à une corde qui est elle-même bien visible. Car ce jeu avec les éléments du décor doit aussi contribuer à la distanciation des événements représentés : tout doit rappeler au spectateur qu'il est au théâtre. C'est pourquoi Brecht recommande de rendre visible tous les accessoires, et principalement les sources de lumière,

¹⁰¹ Brecht, *Sur l'architecture scénique et la musique*, in *Op. cit.*, p. 432.

¹⁰² *Ibidem*, p. 432.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 436.

l'appareillage électrique. La scène, de plus, doit être éclairée très vivement, afin d'éviter cette atmosphère de « magie » que peut provoquer un éclairage crépusculaire :

En éclairant le jeu des comédiens de telle sorte que le dispositif d'éclairage tombe dans le champ visuel du spectateur, nous détruisons pour une bonne part son illusion d'assister à un processus réel qui se déroulerait dans le moment même, de façon spontanée, sans avoir fait l'objet d'aucune répétition. Le spectateur voit qu'on a pris des dispositions pour montrer quelque chose qu'on reproduit ici, dans des conditions particulières, par exemple sous la lumière la plus crue. Ce que l'on attaque en montrant les sources de lumière, c'est la volonté délibérée du vieux théâtre de les dissimuler.¹⁰⁵

Durant le second tableau de ma pièce, la scène doit donc être vivement éclairée, de même que la salle, et ce afin que la scène ne constitue pas un espace isolé, et partant magnifié, ce qui contribuerait à susciter l'illusion de la réalité de l'action. Enfin, chaque élément du décor doit être en même temps un *signe* devant permettre au spectateur, moyennant de la part de ce dernier un effort de réflexion et d'analyse, de mieux saisir la nature des *procès sociaux*¹⁰⁶ présentés sur scène :

[...] les signes auxquels nous pensons constituent des indications réalistes sur l'environnement où évoluent les personnes du drame, et leur étude éclaire les *procès sociaux* en cours et ceux qu'il faut déclencher.¹⁰⁷

Suivant cette exigence, les éléments de décor retenus illustrent des rapports sociaux. Rapports entre classes, d'abord, avec le pan de mur troué d'une fenêtre, de laquelle les barons observent la foule amassée sous les remparts. Le mur doit marquer la séparation

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 435.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 437.

¹⁰⁶ C'est-à-dire « les processus qui mettent des hommes aux prises avec d'autres hommes, la manière dont les hommes se comportent les uns avec les autres ». (Brecht, *Nouvelle technique d'art dramatique*, in *Op. cit.*, p. 353.)

entre la noblesse et le peuple, et la fenêtre, son mépris pour le reste du monde, qu'elle regarde « de haut », dans tous les sens du terme. Rapports à l'intérieur d'une même classe, ensuite, avec le trône surmonté des armes royales et défendu par deux hallebardiers, signe de la supériorité de la reine, seule à pouvoir s'asseoir et à bénéficier d'une protection constante. Ces deux éléments scéniques – trône et pan de mur – illustrent pour ainsi dire l'échelle sociale des trois ordres : le peuple, la noblesse, la royauté.

Ionesco, quoique farouchement opposé à la pensée didactique de Brecht, reprendra dans son théâtre certains éléments formels mis de l'avant par celui-ci. Et notamment le jeu avec les éléments du décor et les accessoires, en partant du principe que « tout est langage au théâtre : les mots, les gestes, les objets, l'action elle-même car tout sert à exprimer, à signifier. Tout n'est que langage. »¹⁰⁸ :

Tout est permis au théâtre : incarner des personnages, mais aussi matérialiser des angoisses, des présences intérieures. Il est donc non seulement permis, mais recommandé de faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles.¹⁰⁹

Mais tandis que Brecht se sert du décor pour mettre en lumière des situations qui mettent aux prises des classes d'individus dans le monde réel, Ionesco lui demande de contribuer, avec la parole, les gestes et l'action, à la création d'un espace hors de l'espace réel :

[...] un mode hors du monde, dans le monde, un monde dont l'équilibre se réalise dynamiquement par l'opposition des éléments ou des événements, un *édifice* qui n'est donc

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 438.

¹⁰⁸ *Ionesco, Op. cit.*, p. 116.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 116.

pas le monde, imitation du monde, mais monde, cependant,
comme le monde cristallisé à l'image idéale du monde. »¹¹⁰

Au niveau de la pratique, cette exigence théorique oblige à l'élaboration de décors qui prolongent et amplifient la parole et l'action. Comme chez Brecht, les éléments du décor peuvent être autant d'harmoniques servant à nuancer, confirmer, infirmer, etc. ce qui se déroule sur scène. Le décor, en somme, devient lui-même *personnage*, agissant, parlant son propre langage qui est surtout symbolique et évoluant au même rythme que la pièce. Le meilleur exemple de ce procédé est le traitement du décor durant la dernière scène de *Le Roi se meurt* (1962) : l'on voit les éléments disparaître progressivement, portes, fenêtres et murs, illustration symbolique au premier niveau de l'effondrement total du monde qui accompagne la mort du roi, mais aussi, au second degré, la révélation au moment de la mort de la vanité du monde matériel et de l'illusion d'éternité des hommes. J'ai traité le décor de façon similaire dans le tableau consacré à Ionesco, car ce jeu convient admirablement bien à l'action qui y est développée. Ainsi, dans le cinquième tableau, le décor, qui au tableau précédent avait été chargé d'objets, se vide peu à peu, comme par magie, de façon à illustrer la marche vers l'annihilation qu'est la mort. Marie, constatant que le monde matériel s'écroule autour d'elle, est bien forcée de reconnaître au fond d'elle-même ce que lui affirment sans relâche les autres personnages du tableau, sortes de fantômes cruels, à savoir qu'elle est déjà morte, quoiqu'elle ne soit pas encore passée par les mains du bourreau. Sorte de dernière tentation du mal pour briser ce qu'il reste de foi à Marie.

¹¹⁰ *Ibidem.*, p. 241.

Traitement du temps

Dans ma pièce, le *temps* est une donnée fondamentale. En effet, puisqu'il n'y a pas unité d'action – que l'action est fragmentée - c'est l'unité de temps - unité fictive toutefois - qui assure la cohérence de l'intrigue, au même titre que l'unité de péril qui lui est nécessairement associée. En effet, ce qui assure l'intensité dramatique de l'intrigue, est cette notion de proximité dans le temps du péril qui pèse sur Marie : ses heures sont comptées, et le spectateur le sait dès le premier tableau. Nous n'avons qu'à imaginer une pièce où la menace ne serait pas immédiate, et où l'héroïne entre-temps pourrait dormir sur ses deux oreilles : la tension dramatique serait complètement évacuée.

La doctrine classique oblige le dramaturge à réduire l'intrigue en un seul jour – vingt-quatre heures - et c'est ce qu'elle désigne par *unité de temps*. Or, Corneille autorise que les événements représentés s'étendent jusque sur trente heures, tout en laissant entendre que l'unité de temps n'est pas assujettie à un nombre spécifique d'heures :

Ainsi ne nous arrêtons point ni aux douze, ni aux vingt-quatre heures ; mais resserrons l'action du poème dans la moindre durée qu'il nous sera possible, afin que sa représentation ressemble mieux, et soit plus parfaite.¹¹¹

Les événements représentés dans ma pièce s'étalent sur environ deux jours. Toutefois, historiquement, les mêmes événements se sont succédés sur une période plus grande, soit plus d'une semaine. Mais la courte durée de la représentation, et la nécessité de créer une tension dramatique qui suscite l'intérêt du spectateur exigeaient la condensation des

¹¹¹ Corneille, *Op. cit.*, p. 145.

événements formant la trame de la pièce, autrement dit obligeaient à la création d'une unité temporelle fictive. Si les classiques ont insisté sur les vingt-quatre heures, c'est par souci de faire coïncider le plus possible le temps mimétique – celui de l'action représentée – et celui de la représentation – i.e. le temps total durant lequel le spectateur est présent dans la salle, incluant les entractes, au cours desquels l'action continue. Mais durant les actes, le temps mimétique doit nécessairement correspondre au temps réel. C'est ce que l'on peut observer dans ma propre pièce.

Si les tableaux sont liés par une unité temporelle, dans chaque tableau n'existe pas moins un *temps* particulier, qui est celui de l'action particulière du tableau. De fait, à chaque esthétique correspond un traitement particulier du temps. Il est le même chez Corneille et Diderot, c'est-à-dire que tous deux obéissent à la règle des vingt-quatre heures. Zola et Brecht, en utilisant la forme épique –c'est-à-dire la progression de l'action par bonds temporels - réussissent quant à eux à faire entrer dans l'espace d'une représentation des événements s'étendant sur une longue période, voire sur des années. Mais si l'intrigue de leurs pièces ne se limite pas aux vingt-quatre heures de la règle, on ne peut pas dire pourtant que l'unité de temps en est absente. Au contraire, moins les événements représentés ont de rapport immédiat entre eux - moins ils s'enchaînent de façon logique - plus la dynamique temporelle fictive s'avère importante, puisque c'est sur elle que repose la continuité de l'action (qui est elle présentée de façon fragmentaire). C'est sans doute pourquoi Ionesco, quoiqu'il désire *disloquer* le réel¹¹², c'est-à-dire

¹¹² Ionesco, p. 13.

rompre définitivement avec la logique, avec la raison, avec l'Histoire, n'insiste pas moins sur la nécessité d'une progression, d'une évolution de l'action, ce qui implique la notion de temps. Et si l'action se dérègle, si rien n'arrive comme on s'y attendrait en temps normal, le temps lui aussi doit être dérégulé (cf. l'horloge dans *La Cantatrice chauve*).

Selon Corneille, et puisque « le Spectateur est alors dans l'impatience de voir la fin »¹¹³, le dernier acte d'une tragédie « a quelque droit de presser le temps »¹¹⁴, autrement dit peut souffrir une précipitation des événements. J'ai fait exactement le contraire dans ma propre pièce, et le dernier tableau est plutôt le lieu d'un ralentissement de l'action, voire de son arrêt complet. En somme, plutôt que de présenter le dénouement auquel le spectateur s'attend logiquement (i.e. la mort de Marie Stuart, ou du moins sa marche vers l'échafaud ou quelque action du genre), ce tableau présente une suite de situations sans rapport immédiat – logique - avec l'intrigue. C'est à Ionesco que je dois l'idée d'une telle fin :

Une pièce de théâtre est une construction, constituée d'une série d'états de conscience, ou de situations, qui s'intensifient, se densifient, puis se nouent, soit pour se dénouer, soit pour finir dans un inextricable insoutenable.¹¹⁵

C'est cet « inextricable insoutenable » que j'ai tenté de mettre en scène au dernier tableau, souhaitant que le spectateur s'en retourne chez lui l'esprit confus, animé par un certain questionnement sur les raisons de ce dérapage *in extremis* de la pièce. Idéalement, à travers ce questionnement, il en viendra à reconsidérer le sens des tableaux précédents, à revoir l'interprétation qu'il en a fait. Sans ce retour du spectateur sur les événements

¹¹³ Corneille, *Op. cit.*, p. 146.

¹¹⁴ *Ibidem.*, p. 146.

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 119-120.

représentés, la pièce se trouve privée d'une grande partie de sa signification. En effet, j'ai voulu montrer, tout au long de la pièce, la marche inéluctable de la fatalité, tout en l'illustrant de diverses manières d'un tableau à l'autre. Le dernier tableau doit en principe amener le spectateur à comprendre cela, ne serait-ce que partiellement, à voir que la pièce peut être analysée au premier niveau – historique – mais aussi à d'autres niveaux moins immédiatement accessibles.

Bilan et conclusion

Dans l'élaboration de cette thèse de maîtrise, je me suis fixé comme double objectif de me familiariser, d'abord, avec la théorie théâtrale, et plus précisément avec les principaux courants dramaturgiques ayant marqué la scène depuis le XVII^e siècle, afin de parvenir, ensuite, à les intégrer dans une œuvre de création. Il s'agissait donc d'acquérir des connaissances théoriques et pratiques sur le théâtre, afin de comprendre les mécanismes et les concepts qui lui sont propres, mais aussi de bien saisir son évolution, puisque les traités étudiés couvrent ensemble une période de plus de trois siècles. Cependant, je cherchais surtout, par le biais de ma thèse, à maîtriser les techniques propres à chaque esthétique, afin de pouvoir les reproduire au besoin dans des créations originales.

Par l'analyse théorique, mais surtout par la création, j'ai pu prendre conscience des divergences concrètes, tant idéologiques que structurales, entre les esthétiques choisies, et constater que ces divergences sont essentiellement liées à l'Histoire et à l'évolution de la

pensée en général. Chacun des systèmes dramaturgiques associés dans ma pièce s'inscrit en réaction à un autre système, jugé inadéquat à l'expression de réalités nouvelles – et lui même, sauf pour celui d'Aristote, intégré dans la pièce. Or, cette association d'esthétiques différentes et parfois même opposées fonctionne, est productive. De fait, chacune permet de rendre compte de certains aspects du réel, et c'est pourquoi il devient possible de les combiner sans qu'elles se contredisent, c'est-à-dire de les utiliser dans l'expression des réalités particulières qu'elles sont destinées à mettre en lumière. Si sa forme change, le théâtre reste donc fondamentalement le même, ce qui explique que des dramaturges idéologiquement opposés utilisent des méthodes et des matériaux similaires : l'évolution est lente, et doit suivre celle plus générale des arts, des idées, de l'humanité. Bref, ce qui change essentiellement d'une époque à l'autre, ce ne sont pas tant les réalités, que la façon de les percevoir, d'où la pérennité de sujets communs tels l'amour, la mort, la guerre, la foi, etc.

L'évolution des sociétés, et de la société en général, conditionne l'évolution des techniques de représentation, dans la mesure où le besoin d'illustrer de nouvelles réalités, de communiquer de nouvelles idées, oblige à une refonte du théâtre. Mais comme le théâtre exerce à son tour sur le monde une influence certaine, quoique plus ou moins importante selon l'époque, il peut fixer lui-même la nature de sa relation avec le monde. Ainsi, par exemple, les classiques cherchaient-ils à mettre en scène, entre autres, la grâce, la noblesse et l'héroïsme sublimes car la société pour laquelle ils écrivaient – gouvernée

par un pouvoir monarchique absolutiste – voulait s'identifier à ces valeurs mises en scène. Cependant, la tragédie classique a elle-même influencé fortement la culture occidentale, et cette influence, jusqu'à un certain point, se fait encore sentir. Et justement, j'ai pu m'apercevoir durant le processus de création, que les systèmes dramaturgiques que j'ai exploités, tout en étant fondamentalement indissociables de l'époque et des contraintes socio-économiques dont elles sont le fruit, sont récupérables aujourd'hui, c'est-à-dire qu'elles peuvent encore servir dans l'expression de certaines réalités ou idées.

Ma pièce est à la fois une pièce historique, par son sujet, et une histoire simplifiée du théâtre – une anthologie -, dans la mesure où elle regroupe cinq des esthétiques qui ont le plus marqué la scène depuis quatre siècles. À travers la création, j'ai pu intégrer de façon concrète les exigences techniques de chacune, et c'est principalement ce que je retire de ce projet. En effet, je constate maintenant que l'étude théorique des auteurs – qu'ils soient dramaturges ou non - ne prend tout son sens que dans l'exercice de la création. Car ces auteurs n'ont eux-mêmes élaboré leur théorie qu'afin d'expliquer, et par le fait même légitimer leur pratique. Or, comment bien saisir le fonctionnement, les caractéristiques et les implications de ces systèmes esthétiques, sans soi-même mettre la main à la pâte ?

Ma pièce n'est peut-être pas jouable intégralement dans sa forme actuelle – quoique cela reste à prouver -, mais là n'est pas l'important. J'ai su profiter pleinement de la recherche et de l'analyse théorique formant l'assise de ma thèse, leur donner un sens.

ANNEXE

Petite Histoire de Marie Stuart

Née en 1542, petite fille d'Henri VII d'Angleterre, fille de Jacques V d'Écosse et de Marie de Guise, nièce par cette dernière du duc François de Guise et du cardinal de Lorraine, cousine d'Élisabeth d'Angleterre, Marie Stuart est appelée au trône d'Écosse alors qu'elle n'a que six jours. Réfugiée à la cour de France par mesure de protection face à la menace anglaise, elle est élevée dans la religion catholique en compagnie des filles de Catherine de Médicis et d'Henri II, et elle épouse en 1558 le Dauphin, futur François II. Devenue veuve l'année suivante, écartée de la Cour par la Reine mère, elle retourne en Écosse où vient de s'accomplir la révolution protestante, et où elle trouve l'ancienne indocilité féodale accrue de tout le fanatisme inspiré par les nouvelles croyances. Elle se remarie en 1565 avec Henri Stuart lord Darnley, à la fois sujet d'Écosse et d'Angleterre, mais leur union sera tumultueuse, et ils se brouilleront définitivement lorsque Darnley participera en 1566 au meurtre du conseiller favori de Marie, David Riccio. Après s'être compromise l'année suivante dans l'assassinat de son mari, et s'être attiré la malveillance de ses sujets en épousant, quoique sous la menace, James Bothwell, principal suspect du crime, elle est en peu de temps emprisonnée, déposée, proscrite. Parvenant à s'échapper, et fuyant les violences d'une noblesse puissante et belliqueuse, elle se réfugie en

Angleterre (1568), royaume protestant où règne Élisabeth Tudor, sa cousine. Celle-ci, fille d'Henri VIII, avait été déclarée illégitime par les catholiques à l'époque du divorce et de l'exécution d'Anne Boleyn, sa mère. Ainsi, c'est à Marie Stuart que semblait devoir revenir légitimement la succession de Marie Tudor, sœur d'Élisabeth : aussi Henri II avait-il ordonné en 1558 que les titres de roi et de reine d'Angleterre et d'Irlande soient ajoutés aux titres de roi et de reine d'Écosse que portaient le Dauphin et Marie Stuart. Élisabeth, couronnée malgré tout en 1559, et blessée profondément par cette manifestation injurieuse, allait vouer dès lors une grande haine à sa jeune cousine : Marie Stuart sera retenue plus de dix-neuf ans captive en Angleterre avant d'être livrée au bourreau (8 février 1587).

En somme, l'histoire de Marie Stuart nous ramène à la Renaissance, au coeur du conflit entre l'église catholique romaine et l'église anglicane nouvellement formée, conflit qui s'incarne en Grande-Bretagne dans les personnalités rayonnantes et diamétralement opposées d'Élisabeth Tudor et de Marie Stuart ; mais aussi conflit s'étendant à toute l'Europe, où l'affrontement entre les forces protestantes et catholiques ont en plusieurs endroits dégénéré en guerres civiles. Toutefois, la lutte entre ces deux reines est beaucoup plus que religieuse, alors que la politique et la religion sont à cette époque nécessairement liées : toutes deux peuvent prétendre au trône d'Angleterre et d'Irlande, et cela fait d'elles de grandes rivales, pour ne pas dire de mortelles ennemies. Le couronnement de Marie Stuart signifierait pour l'Angleterre une double défaite : le retour

au catholicisme et la domination politique des puissances continentales, la France – Marie Stuart en est la reine douairière de par son mariage avec feu François II - et l'Espagne, nation protectrice du catholicisme en Europe. Mais surtout, ce serait une défaite pour Élisabeth et la noblesse d'Angleterre, qui aspirent depuis Henri VIII à la réunion de leur nation et de celle d'Écosse, mais à la condition *sine qua non* que celle-ci soit réalisée par un monarque protestant, c'est-à-dire pro-anglais (ce sera Jacques 1^{er}, fils de Marie Stuart), et non par une catholique alliée des puissances continentales et du Pape. Les deux reines ne se rencontreront jamais, malgré une constante correspondance écrite. Le dernier souci de Marie Stuart sera d'être considérée comme martyre de la cause catholique, inébranlable dans sa foi comme dans la conviction de sa complète innocence.

Bibliographie

Textes théoriques

BORIE, Monique, DE ROUGEMONT, Martine et SCHERER, Jacques, *Esthétique théâtrale. Textes de Platon à Brecht*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1982, 307 p.

BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, vol. I, Paris, L'Arche Éditeur, 1972, 659 p.

BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche Éditeur, 1963, 363 p.

CORNEILLE, Pierre, *Trois Discours sur le poème dramatique*, Paris, Flammarion, 1999, 324 p.

DIDEROT, Denis, *Œuvres esthétiques*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1968, 845 p.

HUBERT, Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 1998, 271 p.

HUGO, Victor, « Préface » de *Cromwell*, in Souriau, Maurice, *La Préface de Cromwell (Introduction, texte et notes)*, Paris, Société française d'Imprimerie et de Librairie, 1897, Collection « Nouvelle Bibliothèque littéraire », p. 169-328.

IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Éditions Gallimard, 1962, 248 p.

STENDHAL, *Racine et Shakespeare. Études sur le Romantisme*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, 250 p.

ZOLA, Émile, *Le Naturalisme au théâtre. Les théories et les exemples*, Paris, Eugène Fasquelle Éditeur, 1912, 407 p.

Oeuvres dramaturgiques

ALFIERI, Vittorio, *Mary Stuart*, in *The Tragedies of Vittorio Alfieri*, Vol. I, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1970, pp. 525-580.

BERNARD, Jean-Jacques, *Marie Stuart, reine d'Écosse*, in *Théâtre*, Paris, Éditions Albin

- Michel, 1949, pp. 7-179.
- BRECHT, Bertolt, *Théâtre complet*, vol. I-X, Paris, L'Arche Éditeur, 1959.
- CORNEILLE, Pierre, *Théâtre*, tomes I-III, Paris, Gallimard & Librairie Générale Française, 1964.
- DIAMENTE, Juan Bautista, *La reina María Estuarda*, in Paulson, Micheal et Alvarez-Detrell, Tamara, *A Critical Edition of Juan Bautista Diamente's « La reina María Estuarda »*, Potomac (Maryland), Scripta Humanistica, 1989, pp. 51-183.
- DIDEROT, Denis, *Le Fils naturel ou Les Épreuves de la vertu*, Bordeaux, Société bordelaise pour la diffusion des travaux de lettres et sciences humaines, 1965, 151 p. [éd. orig. : 1757]
- HILDESHEIMER, Wolfgang, *Marie Stuart*, in *La Victime Hélène & Marie Stuart*, Saulxures, Éditions Circé, 1994, pp. 63-199.
- IONESCO, Eugène, *Macbett*, Paris, Gallimard, 1972, 104 p.
- IONESCO, Eugène, *Théâtre*, vol. I-IV, Paris, Gallimard, 1966.
- LEBRUN, Pierre-Antoine, *Marie Stuart*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1972, 143 p.
- LOISY, Jean, *Marie Stuart*, in *La Guerre et les Amants. Marie Stuart. Jeanne et Péguy*, Paris, Robert Laffont, 1945, pp. 101-179.
- MONCHRESTIEN, Antoine de, *La reine d'Escosse*, in *Antoine de Monchrestien, Dramaturge de transition*, Paris, La Haye, Éditions Mouton, 1975, pp. 69-191.
- SCHILLER, Friedrich von, *Marie Stuart*, Paris, 1941, Éditions Montaigne, « Collection bilingue des classiques étrangers », 442 p.
- SLOWACKI, Jules, *Marie Stuart*, in *Œuvres complètes*, Tome premier, Paris, Librairie du Luxembourg, 1870, pp. 245-350.
- SWINBURNE, Algernon Charles, *Chastelard, Bothwell, Mary Stuart*, in *The Complete Works*, Vol. VIII-IX (Tragedies vol. II-III), New York, Russel & Russel, 1968.

ZOLA, Émile, « *Germinal* » : *drame inédit en 5 actes et 12 tableaux précédé du Scénario de la pièce, aussi inédit*, Longueil (Québec), Éditions du Preambule, Collection Théâtre, 1989, 203 p.

Article

BRECHT, Bertolt, « Exercices pour les comédiens », dans *l'Avant-Scène*, Paris, n° 432, 1^{er} septembre 1969, pp. 44-49.

Table des matières

Introduction et présentation du projet de création	2
Format de la pièce	3
Sujet et Fable	4
Marie Stuart et le théâtre	7
Présentation sommaire des ouvrages théoriques choisis	
- Pierre Corneille : <i>Trois Discours sur le poème dramatique</i> (1660)	12
- Denis Diderot : <i>De la Poésie dramatique</i> (1758)	16
- Émile Zola : <i>Le Naturalisme au théâtre</i> (1881)	19
- Bertolt Brecht : <i>Écrits sur le théâtre</i> (1927-1942)	22
- Eugène Ionesco : <i>Notes et contre-notes</i> (1962)	27
- Conclusion	32
Structure de la pièce	34
Œuvre de création : <i>Les Deux Reines. Fresque historique en 5 tableaux.</i>	
- Personnages	40
- <i>Ouverture</i>	41
- Premier tableau : <i>Dans la maison d'un petit-bourgeois de Fotheringay</i>	42
- Second tableau : <i>La Noblesse d'Angleterre</i>	51
- Troisième tableau : <i>L'Annonce à Marie</i>	65
- Quatrième tableau : <i>Les Dernières Heures</i>	73

- Cinquième tableau : <i>Homo homini lupus</i>	84
- <i>Finale</i>	101

Analyse de la pièce

- Introduction	103
- Traitement de l'action	104
- Gestes, jeux de physionomie et mouvements	118
- Les personnages	121
- Traitement de l'espace	126
- Traitement du temps	140
- Bilan et conclusion	143

Annexe

- « Petite Histoire de Marie Stuart »	146
---------------------------------------	-----

Bibliographie	149
----------------------	-----