

**Sur deux esthétiques baroques:
le mouvement de l'Histoire dans
Richard III de Shakespeare et *Marie Stuard* de Regnault.**

Anne TEULADE
Université de Nantes

Ce travail souhaite proposer une réflexion sur les critères du baroque dans le domaine théâtral, un essai de clarification à l'épreuve d'un corpus singulier, celui du drame historique. Sans reprendre la question de manière exhaustive, nous pointerons d'abord quelques ambiguïtés qui jalonnent la pensée du théâtre baroque.

En effet, on peut entendre cette dénomination en des sens assez variés, mais qui sont tous exogènes, *a posteriori*, et sujets à caution en raison même de cet effet de reconstruction rétrospectif. La notion de théâtre baroque peut renvoyer à la spécificité d'un jeu scénique, reposant sur des effets sensoriels, visuels¹ ou musicaux, exacerbés: c'est le cas pour les formes mixtes intégrant ballets, musique, jeux de machines dans le champ français dans la deuxième partie du XVIIe siècle, pour le *mask* dans l'Angleterre élisabéthaine et jacobéenne ou pour les pièces religieuses espagnoles dont on a l'habitude de comparer la scénographie à celle des retables baroques². C'est sans doute le sens qui fait le moins problème, puisque cette théâtralité baroque renvoie à une plasticité architecturale ou picturale dans laquelle s'est nichée originellement la notion de baroque. En même temps, réduire la théâtralité baroque à une scénographie apparaît pour le moins restrictif.

¹ Cet aspect est étudié tout au long de l'ouvrage de Françoise Siguret, *L'œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVIIe siècle*, Paris, Klincksieck, 1993 (nouvelle édition revue et augmentée).

² Alfonso Rodríguez de Ceballos, "El influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco", dans *En torno al teatro del Siglo de Oro*, éd. Agustín de la Granja, Heraclio Castellón et Antonio Serrano, Disputación de Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1992, pp. 137-151.

La notion de théâtre baroque peut renvoyer également à une métaphysique, ou une ontologie, c'est-à-dire à une qualité singulière du monde représenté sur la scène. Reflétant la crise de l'épistémè en Europe à la fin du XVII^e siècle³, ce théâtre attesterait la fragilité et l'inconstance du monde, se traduisant par des structures théâtrales spécifiques: motifs du masque, du déguisement⁴, spéculaires mises en abyme du jeu dans le théâtre ludique, obsession macabre et dévoilement de la divine comédie dans le théâtre sérieux⁵. L'intérêt de cette approche est de restituer une vision globale de ce théâtre, qui lie l'inscription dans un moment historique singulier, l'objet de la mimesis théâtrale et la forme adoptée, sans préjuger bien sûr des variantes propres à chaque aire esthétique.

Enfin, l'on peut entendre la notion de théâtre baroque en contrepoint d'une esthétique classique, existante ou virtuelle. Le jeu d'opposition ne fait guère problème dans le champ français, où le théâtre classique existe, et se trouve défini en théorie, même si le découpage périodique entre ère baroque et ère classique ne laisse pas de poser problème et permet des jeux de glissement relançant sans cesse l'interrogation. Dans le champ espagnol, le théâtre que nous qualifions de baroque se distingue rétrospectivement autour d'un double jeu d'opposition: à l'égard des règles aristotéliennes, refusées par Lope de Vega dans son *Arte nuevo* au profit d'une *comedia* qualifiée de monstre⁶, et à l'égard du théâtre néo-classique d'inspiration française théorisé par Luzán⁷ et pratiqué par Moratín par exemple au XVIII^e siècle, qui entendent évacuer l'héritage du Siècle d'Or au profit d'un modèle français. L'opposition entre théâtre baroque et classique n'est donc que virtuelle dans ce cas, et l'on voit davantage s'articuler une antinomie entre théâtre baroque et

³ Sur ce point, voir Didier Souiller, *La Littérature baroque en Europe*, Paris, PUF, 1988, Première partie: "Baroque et crise de conscience européenne", pp. 19-62.

Voir également les actes du colloque *Tourments, doutes et ruptures dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles*, éd. J.-Cl. Arnould, P. Demarolle et M. Roig Miranda, Paris, Champion, 1995.

⁴ Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988.

⁵ Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1981.

⁶ Lope de Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, éd. Juana de José de Prades, Madrid, CSIC, 1971 [1609]

⁷ Ignacio de Luzán, *La Poética, o Reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*, Zaragoza, Francisco Revilla, 1737.

" Sur deux esthétiques baroques: le mouvement de l'Histoire"

revendication d'une certaine forme de régularité. Enfin, s'agissant de l'Angleterre, l'on peut se reporter au dialogue que met en scène Dryden dans son essai *Essay of dramattick Poesie*, dans lequel il fait émerger le contraste entre "the barenness of the *French Plots*"⁸ et "the variety and copiousness of the *English*"⁹, voire entre "a regular *French play*"¹⁰ et "an irregular *English one*, like those of *Fletcher* or of *Shakespeare*"¹¹. Là encore, c'est par rapport à un modèle extérieur et importé, synonyme de régularité et d'épure que se comprend en creux et cette fois de manière exclusivement rétrospective, le profil du théâtre que nous qualifions de baroque. L'on peut donc seulement dire que ce théâtre se positionne à l'écart d'une posture théorique et systématique ainsi que des règles aristotéliennes ou de leur réinterprétation contemporaine.

Cette distinction préalable ne prétend en rien gommer les liens souterrains qui unissent les sens scénographique, métaphysique et poétique du baroque: il est évident qu'une forme irrégulière sera plus à même de refléter un monde en proie au chaos, qu'une scénographie luxuriante va de pair avec l'ostentation propre à un univers d'apparences vides, etc. Mais il semble nécessaire d'instaurer ces nuances afin de poser les présupposés sur lesquels on se fonde lorsque l'on invoque la notion de baroque, et en particulier de savoir si l'on s'en tient à une conception purement scénographique, c'est-à-dire plastique, ou si l'on tente de déceler comment s'imbriquent les différentes facettes de cette esthétique dite baroque. Par ailleurs, l'on peut saisir à la croisée de cette triple orientation une inflexion commune, impliquée dans la notion de mouvement: mouvement protéiforme de la représentation scénique, mouvement d'instabilité qui traverse le monde représenté, et mouvement de la composition dramaturgique, contre un système d'écriture corseté par une théorie normative d'une part, contre une représentation unitaire, rectiligne et continue de l'action d'autre part, les deux allant peut-être de pair.

Or si la notion de mouvement est au cœur de l'esthétique baroque, il semble particulièrement intéressant de se pencher sur ces pièces qui mettent en scène l'Histoire récente. Là se trouve déployé un

⁸ John Dryden, *The Works of John Dryden*, vol. XVII, éd. Samuel Holt Monk et A. E. Wallace Maurer, University California Press, 1971 [1668], p. 46.

⁹ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰ *Ibid.*, p. 53.

¹¹ *Ibid.*, p. 53.

mouvement d'une vaste amplitude, celui d'une durée en train de s'élaborer pour déboucher sur la temporalité présente, qui entretient des liens subtils avec le tragique sans se superposer forcément avec la forme de la tragédie. Nous nous demanderons donc en quoi la représentation du mouvement de l'Histoire relève d'une esthétique baroque, dans un corpus restreint de deux pièces, *Richard III* de Shakespeare¹² et *Marie Stuard* de Regnault¹³, pour saisir si cette écriture du mouvement s'effectue de manière distincte dans le champ anglais et dans le champ français. L'enjeu implicite de cette confrontation sera également de s'interroger sur les formes du *mouvement* baroque dès lors que l'on se trouve dans des genres théâtraux sérieux, et non dans des pièces mixtes alliant jeux de masques et jeux spéculaires de mise en abyme dans la perspective légère et sautillante d'un théâtre où *Tout est bien qui finit bien*.

Mouvements et plis de la temporalité

La question première est donc: comment le mouvement de l'Histoire est-il représenté dans *Richard III* et *Marie Stuard*? Les deux pièces se réfèrent à des événements écoulés dans une durée vaste, dix-huit ans pour *Marie Stuard*, depuis le projet de mariage de Marie et de Norfolk en 1569 jusqu'à l'exécution de Marie en 1587, et quatorze ans pour *Richard III*, depuis l'enterrement d'Henri VI en 1471 jusqu'à la bataille de Bosworth durant laquelle meurt Richard, en 1485. Dans les deux pièces, la temporalité est resserrée en quelques jours grâce à des ellipses, le plus souvent insérées entre les actes, mais l'effet produit n'est pas le même: la pièce anglaise propose une concrétion d'actions innombrables, de l'assassinat de son frère Clarence à celui de ses neveux, en passant par le mariage avec Lady Anne, la mort d'Edouard IV, le meurtre de Lord Hastings, et la bataille de Bosworth, assez longuement évoquée dans l'acte V par la mise en scène des camps respectifs de Richard et Richmond. La pièce française ne montre pas autant d'événements. On voit seulement¹⁴ les acheminements vers la mort du Duc de Nolfoc amant de Marie, la mort du demi-frère de Marie, le traître comte de Murray sous l'effet d'une révolte populaire

¹² La première édition date de 1597, la pièce aurait été composée entre 1592 et 1594.

¹³ La première édition date de 1639 (l'achevé d'imprimer est de décembre 1638) et la première représentation a sans doute eu lieu en 1637.

¹⁴ Un tel enchaînement de faits est cependant considérable au regard du modèle tragique qui s'élabore parallèlement en France.

et enfin la mort de Marie, suivie de la folie d'Elizabeth. La différence essentielle réside plutôt dans les modalités de l'action: si l'on assiste dans tous les cas à des renversements de fortune, ceux-ci sont prévus dès le départ par Marie dans la pièce française, et préparés par la lenteur de la mise en place de l'intrigue, tandis qu'ils surgissent toujours de manière surprenante et brutale dans la pièce anglaise. Le temps semble étiré chez Regnault, alors qu'il est comprimé chez Shakespeare. Dans *Richard III*, l'action est saturée de mouvements convulsifs alors que dans *Marie Stuard*, la lente chute des personnages se profile de manière extrêmement progressive.

L'autre différence réside dans la signification des mouvements ainsi déployés: l'on a dans la pièce de Regnault un mouvement continu qui s'approfondit. La chute des justes entraîne un chaos au plus haut degré du royaume, qui se traduit conjointement par la mort du traître et la folie de la reine, tout cela se produisant selon un rapport de consécution logique. Dans *Richard III*, le mouvement esquissé est bien plus paradoxal. De fait, l'irrésistible ascension de Richard ne dure qu'un temps: les renversements de fortune de ceux qui l'entourent s'accumulent jusqu'à la fin de la pièce, sans discontinuer, mais dans le même temps se tisse un mouvement de renversement pour Richard, qui accède progressivement aux plus hautes fonctions pendant trois actes, pour chuter tout aussi progressivement dans les deux derniers. De manière sous-jacente, la perte des justes est travaillée par un mouvement d'ensemble inverse, la chute du tyran. Le mouvement de la pièce peut donc se lire à double sens: le mouvement vers le chaos constitue un retour à la paix. Ainsi, non seulement la pièce de Shakespeare est-elle agitée de soubresauts permanents qui constituent autant d'accidents de l'Histoire, mais à travers ces violents mouvements se dessine une surprenante négation de ce progrès vers le chaos.

Pour autant, la représentation de l'Histoire dans les deux pièces ne s'en tient pas à cette opposition entre esthétique de la ligne et de la boucle, entre progrès linéaire (s'agissant de la pièce française) et contradiction du mouvement par le mouvement (pour la pièce anglaise). Cette opposition est réelle, et elle témoigne d'une vraie différence esthétique entre la simplicité linéaire et le trompe-l'œil, ce dernier renvoyant clairement à un univers baroque puisqu'en anamorphose des événements négatifs se dresse un mouvement positif de l'histoire. Mais si l'on s'intéresse à présent à l'Histoire racontée,

commentée, interprétée par les personnages, le temps s'épaissit, parce qu'il se double d'un discours second, qui tend à insérer l'événement historique dans un mouvement de plus vaste ampleur. L'action n'est alors plus que l'ombre, l'indice ou la préfiguration d'une temporalité qui déborde le cadre des événements représentés, voire de la pièce.

Cet effet est d'abord véhiculé par les prophéties qui anticipent en permanence la suite de la pièce. Dans *Marie Stuard*, celles-ci sont formulées par Marie elle-même, dès la première scène lorsqu'elle s'adresse à Nolfoc: "Et je vois un funeste & prochain accident / Qui vos jours & les miens plonge en leur occident"¹⁵. Nolfoc éprouve lui-même un pressentiment à l'approche d'Elizabeth: "Un secret mouvement me donne de l'effroy"¹⁶. Et il lit rétrospectivement les paroles de Marie comme des oracles, lorsqu'il est condamné par Elizabeth, à la fin du deuxième acte: "Presages trop certains! & trop mal reconnus! / Oracles de mon sort! que ne vous ay-je crus?"¹⁷. Le même processus se met en marche lorsque Nolfoc à son tour prédit au traître Murray sa perte:

Inique jugement! qui vous sera funeste
Si Dieu preside encor sur le trosne celeste.
Ecoutez cependant quel sera votre sort!
Ma perte vous perdra, vous mourrez par ma mort;
Cent testes renaistront d'une teste couppée
La vostre tombera la mienne estant frappée:
Et le glaive du Ciel, juste effroy des meschans
Fera passer vos jours par les mesmes tranchans.
Voilà vostre destin que j'ose vous predire.¹⁸

Murray à son tour ressentira le fatal pressentiment avant de mourir sous les coups de la foule: "De la terre & du Ciel j'attire le courroux / [...] Mon cœur espouventé par un sinistre augure / Me prédit par sa mort ma ruine future"¹⁹. Nolfoc reçoit également le présage de la ruine d'Elizabeth dès la troisième scène du deuxième acte: "Bientost

¹⁵ Charles Regnault, *Marie Stuard, reine d'Ecosse*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1641, *Etudes Epistème*, Numéro spécial, 8, 2005, éd. Anne Teulade, p. 61.

¹⁶ *Ibid.*, p. 68.

¹⁷ *Ibid.*, p. 83.

¹⁸ *Ibid.*, p. 88. Cette prédiction est relayée par le juste vicomte de Herrin dans la même scène: "Cette execution est un peu tyrannique, / Et je prevoy de là quelque accident tragique: / Et ce coup qu'à vos mains malgré moy je permets, / Dessus nos successeurs doit saigner à jamais" (*Ibid.*, p. 90).

¹⁹ *Ibid.*, p. 93.

" Sur deux esthétiques baroques: le mouvement de l'Histoire"

Elizabeth sera sans Diademe / Le sort qui l'éleva la fera trebucher²⁰. Cette ruine commence avec la folie d'Elizabeth à la fin de la pièce, et sera amené à se réaliser lorsque le fils de Marie prendra le pouvoir après la mort d'Elizabeth. On retrouve donc toujours la même structure: présage, pressentiment et réalisation effective ou suggérée. Dans tous les cas, oracles et pressentiments sont perçus comme l'expression d'un avertissement divin, d'une lecture possible des événements à un niveau supérieur, qui dépasse l'instant dans une durée dotée d'une logique amenée à s'actualiser sans que l'on perçoive encore ses enjeux²¹. À partir du moment où les condamnations injustes sont formulées, la ruine des méchants est perçue comme une forme de vengeance divine: on note cependant que cette ruine est effective pour Murray, mais simplement virtuelle s'agissant d'Elizabeth. Ainsi, bien que la pièce soit lente et relativement statique dans son ensemble, on repère un tremblement permanent des événements vers un avenir tout prêt d'éclorre, chaque personnage étant amené à se projeter et à projeter l'action dans un déroulement dont il perçoit les signes sans en mesurer nécessairement l'ampleur et la portée. Ce déportement de l'action présente vers un futur en cours d'élaboration fait naître le mouvement, au cœur même d'une action bloquée dans une structure d'opposition entre tyran et martyrs. Par ce décalage introduit entre l'action présente et sa projection dans un avenir proche, Regnault déjoue le danger d'une esthétique purement statique: il montre le déséquilibre, le vacillement en cours, et il laisse à imaginer, sans vraiment le montrer, un monde possible traversé par le chaos, qui aura à être récupéré par une perspective providentielle.

L'importance de la prophétie dans *Richard III* est évidente. La vision de l'avenir est formulée par la vieille reine Margaret dans le premier acte, qui invoque la providence divine – "O God that seest it, do no suffer it; / And it was won with blood, lost be it so"²² – et prédit la ruine de tous: Edouard, fils d'Elizabeth, Rivers, Gray et Dorset, Buckingham, Lord Hastings, et enfin Richard. Elle finit par maudire ceux qui croient Richard:

²⁰ *Ibid.*, p. 76.

²¹ Ainsi, même Elizabeth interprète la mort de Murray comme une injonction divine de ne pas tuer Marie: "Sa mort assurément produisant ma ruine / Armeroit contre moi la vengeance divine, / Et je reçois du Ciel par ce dernier trépas / Un avertissement de ne la perdre pas" (*Ibid.*, p. 99).

²² William Shakespeare, *Histoires*, t. 2, éd. M. Grivelet et G. Monsarrat, Robert Laffont, Collection Bouquins, p. 638.

O but remember this another day,
 When he shall split thy very heart with sorrow,
 And say "Poor Margaret was a prophetess"
 Live each of you the subjects of his hate,
 And he to yours, and all of you to God's²³.

Chacun, lorsqu'il sera trahi par Richard, relira effectivement ces malédictions inaugurales comme des prophéties : dans le troisième acte, lorsque à Pomfret, Rivers et Gray sont menés à la mort, ce dernier reconnaît "Now Margaret's curse is fall'n upon our heads"²⁴, plus loin Hastings s'exclame de même "O Margaret, Margaret! Now thy heavy curse / Is lighted on poor Hasting's wretched head"²⁵, et Buckingham au début du cinquième acte: "Thus Margaret's curse falls heavy on my neck"²⁶. La prophétie s'inscrit dans une perspective plus nettement providentielle encore lorsque les spectres viennent annoncer à Richmond la victoire et à Richard la défaite, avant la bataille finale.

La différence avec la pièce de Regnault tient dans les modalités de la réalisation des oracles. Chez Shakespeare, elle s'inscrit dans la structure en forme de renversement de la pièce, ce qui comporte un double effet: la prophétie n'est pas disséminée tout au long de la pièce pour ouvrir en permanence sur un avenir en voie d'actualisation, elle est posée au début pour se voir réalisée progressivement tout au long de la pièce. Son intérêt n'est donc pas tant de créer un effet de vacillement que de montrer la stricte application d'une justice divine, d'un ordre providentiel en marche, et donc de mettre au jour le double plan sur lequel se situent les événements historiques. Ce qui n'est que suggéré comme un possible dans la pièce française est démontré point par point dans la pièce anglaise. À travers ces prophéties, le mouvement de l'histoire est donc abordé sur un mode réellement distinct dans les deux pièces.

Chez Regnault, nous sommes dans une structure de tragédie de conspiration, doublée d'une tragédie de martyr pathétique (en 1638, lorsque la pièce est représentée, ce genre est en vogue)²⁷. À partir de cette base qui ne constitue pas vraiment un socle efficace

²³ *Ibid.*, p. 640.

²⁴ *Ibid.*, p. 690.

²⁵ *Ibid.*, p. 696.

²⁶ *Ibid.*, p. 752.

²⁷ Sur ce point voir l' "Introduction" à *Marie Stuard*, éd. cit., pp. 22-30.

pour la représentation du mouvement de l'histoire, Regnault parvient à un effet de brouillage, à l'ouverture vers un dépassement des intrigues de palais grâce à la création verbale d'une autre vision des choses. Se superposant à un enchaînement d'injustices qui s'insèrent dans le cadre limité d'un complot pour le pouvoir (Mourray et Kemt fabriquent de fausses lettres de trahison signée de Marie et de Nolfoc), émerge une interprétation possible de ces événements, du point de vue de l'ordre providentiel. Mais cette vision n'est donnée que comme une piste, une ouverture, une amplification possible d'un cours limité d'événements. C'est ainsi que l'on peut lire le dénouement pour le moins ambigu de la pièce: Elisabeth sombre dans la folie, et on ne peut dire si c'est une impulsion vers le chaos ou vers la restauration de l'ordre. Le mouvement de l'histoire est encore en germe, indécidable dans cette fin et l'on ne peut y voir que des potentialités pour l'Histoire. L'intrigue de palais, qui constitue le carcan de la pièce, est achevée, mais le drame historique est en suspens. L'on assiste donc à un travestissement du genre tragique, déformé pour les besoins d'un sujet singulier, grâce à la prophétie qui ouvre vers une temporalité à venir, une action en devenir. Le processus est différent dans la pièce de Shakespeare : la temporalité de la prophétie est intégrée au déroulement de l'action, elle n'est pas suggérée comme un ailleurs mais récupérée par l'intrigue. La prophétie ne sert pas ici la déconstruction d'un genre tragique clos sur lui-même, mais elle informe une intrigue à épisodes en deux temps, ascension et chute du tyran, la chute étant montrée. Le mouvement de l'Histoire n'est donc pas seulement esquissé par le verbe monologué, il est montré par l'action menée à son terme: le retour à l'ordre par la réconciliation des Plantagenêt, York et Lancaster.

L'Histoire comme temporalité cyclique

Par-delà cette importance de la prophétie dans les deux pièces, l'on perçoit un autre processus qui vise encore l'extension de la temporalité. Les épisodes représentés sur la scène sont sans cesse reliés par les personnages à une Histoire conçue comme un ensemble plus vaste, dans lequel l'action vient s'inscrire en tant que symptôme signifiant. La pièce est envisagée comme une partie renvoyant à un tout absent, un cycle qu'elle ne fait qu'esquisser mais qui lui donne du sens.

Dans le cas de la pièce française, ceci est perceptible dès la première scène, lorsque Marie effectue le récit de ses malheurs passés, dont la pièce ne semble constituer que le prolongement. Elle rappelle son exil dû à "l'horrible feu des flambeaux de la guerre"²⁸, son retour en sa terre "Toute sanglante encor d'une intestine guerre"²⁹, "les Querelles Civiles"³⁰ qui la menèrent dans le château où elle est emprisonnée au début de la pièce: tout son destin est évoqué à la lumière du chaos qui traverse le pays, et qui se double dans son discours d'une guerre cosmique, touchant tous les éléments de l'univers. Du point de vue d'Elizabeth, de même, le conflit présent s'inscrit dans une temporalité longue:

La Maison de Henry, la race d'Edouard,
S'opposent des longs temps à celle de Stuard,
C'est l'ancienne erreur d'une immortelle hayne,
Qui nous tourne en nature avec si peu de peyne [...]
Tellement que de là proviennent en partie
Cette dissension & cette antipatie.³¹

Le conflit présent reflète une lutte civile qui jalonne l'histoire du pays et se répète de génération en génération, comme le souligne également Marie lorsqu'elle affirme "Cette cruelle fille est digne de son père / Et des maux qu'il a faits d'où provient ma misere, / Elle suit ses chemins comme il les a tracez"³². Cette représentation d'une histoire qui se répète se retrouve à la fin du quatrième acte, dans un long monologue de Marie s'adressant au portrait de son fils, où elle souligne que ce dernier se retrouve dans la même situation qu'elle recevant des conseils de sa mère:

Helas! mon cher enfant je crains bien que ta vie
Ne soit d'un mauvais sort sans cesse poursuivie,
C'est la mesme parole et le mesme discours
De la Reyne ma mère, ornement de nos jours.³³

L'épisode représenté s'inscrit donc dans un immuable processus de répétition, qui le précède, l'englobe et le prolonge, puisque l'ambassadeur d'Ecosse ayant appris la mort de Marie menace ainsi

²⁸ Regnault, *op. cit.*, p. 57.

²⁹ *Ibid.*, p. 58.

³⁰ *Ibid.*, p. 58.

³¹ *Ibid.*, pp. 69-70.

³² *Ibid.*, p. 105.

³³ *Ibid.*, p. 107.

" Sur deux esthétiques baroques: le mouvement de l'Histoire"

Elizabeth: "Mais sçachez que ce sang rejaillira sur vous. / Les François se joindront au bandes Escossoises, / Pour combattre l'effort de vos troupes Angloises"³⁴. Le conflit entre les deux cousines n'est ainsi qu'un moment dans une guerre fratricide le dépassant, dont l'ombre pèse sur la pièce, et par rapport à laquelle il fait sens. Cette articulation entre temporalité courte et temporalité longue est donc de l'ordre du reflet ou du symptôme. À cet égard, on peut comprendre la structure de la pièce de Regnault, à laquelle on pourrait reprocher d'être répétitive puisqu'elle montre selon un développement similaire la mort de Nolfolc et celle de Marie. En fait, loin d'être une simple faiblesse de construction, cette répétition est une mise en abyme du mouvement de l'Histoire qui procède précisément de la reproduction du même. Notons par ailleurs qu'entre ces deux morts est insérée celle de Murray, qui est du côté d'Elizabeth: l'enchaînement des trois morts peut être lu comme une reproduction en miniature de l'affrontement de deux camps, avec des pertes de chaque côté. La pièce apparaît comme la mise en abyme symptomatique d'un mouvement de l'Histoire où prédominent le chaos et la mort, à cause d'un exercice injuste du pouvoir.

Chez Shakespeare, on décèle un même ancrage des faits représentés dans une Histoire qui les dépasse, dès le début de la pièce qui s'ouvre sur la mort passée d'Henri VI. Son corps présent sur la scène renvoie à une histoire en cours. Le raccord est fait avec un crime tout juste passé, déjà dû à l'action de Richard. Les crimes contre-nature de Richard se tissent donc dans une temporalité qui déborde celle de la pièce. Cette perception de l'action présente comme s'inscrivant dans un désordre qui la dépasse est relayée par les paroles de la duchesse d'York, qui relie dans le deuxième acte cette victoire monstrueuse de la tyrannie sur l'innocence aux luttes fratricides qui traversent la famille royale:

Accursèd and unquiet wrangling days,
How many of you have mine eyes beheld?
My husband lost his life to get the crown,
And often up and down my sons were tossed,
For me to joy and weep their gain and loss.
And being seated, and domestic broils
Clean overblown, themselves the conquerors
Make war upon themselves, brother to brother,

³⁴ *Ibid.*, p. 112.

Blood to blood, self against self [...] ³⁵.

Cette modalité répétitive de l'histoire est encore perçue lorsque Rivers mené à la mort rappelle que sa prison est celle où Richard II fut assassiné: "Within the guilty closure or thy walls, / Richard the Second here was hacked to death" ³⁶. Le même processus est décrit lorsque, dans le quatrième acte, Margaret dit à Elisabeth qu'elle est l'ombre de sa propre fortune "The presentation of but what I was, / The flattering index of a direful pageant" ³⁷: tout n'est donc que préfiguration, imitation, et réécriture. Mais la différence avec la pièce de Regnault est la clôture de ce mouvement cyclique: dans la répétition va se jouer une résolution des conflits, les spectres d'Henry VI, du jeune prince Edouard, du duc de Clarence, descendants des deux branches d'York et de Lancastre, s'unissant derrière le juste Richmond pour assurer le retour à la paix, et à la réconciliation finale. L'élimination de la figure monstrueuse de Richard, polarisant le chaos qui a traversé la famille royale, va permettre un retour à l'ordre. Nous pouvons noter que les deux pièces insèrent le tragique dans l'Histoire, mais sur un mode différent: chez Shakespeare, le sens de l'histoire est finalement providentiel, mais le tragique est du côté du personnage de Richard, dont la tentative est écrasée par la justice divine. Chez Regnault, l'on décèle du tragique sur les deux plans: un tragique pathétique dans la mort des amants innocents, tout à fait conforme au nouveau modèle tragique, et un tragique plus médiéval, celui du mouvement du monde vers le chaos, qui n'est que partiellement contrebalancé par une providence seulement esquissée.

Dans *Richard III*, avec l'élimination du tyran, le dénouement de la pièce de Shakespeare est une vraie fin, mais une fin qui ne peut se comprendre que par rapport à une histoire débordant le cadre de la pièce, dans laquelle se joue le prolongement de dissensions lointaines. Le discours de clôture de Richmond devenu Henry VII insiste sur cette inscription du sens du dénouement dans la longue durée: "England hath long been mad, and scarred herself; / [...] / O now let Richmond and Elizabeth, / The true successors of each royal house, / By God's fair ordinance conjoin together" ³⁸.

³⁵ Shakespeare, *op. cit.*, p. 674.

³⁶ *Ibid.*, p. 690.

³⁷ *Ibid.*, p. 732.

³⁸ *Ibid.*, p. 776.

Fresque et tableau: déborder le cadre

Ainsi donc le mouvement de l'action est-il relié à une Histoire longue, sur le mode de la mise en abyme chez Regnault, sur le mode du ravaudage ou du tissage chez Shakespeare. Dans *Richard III* en effet, la pièce propose elle-même une fresque, qui demande à être reliée à une vision plus large de l'histoire, à être réinscrite dans une continuité à laquelle elle apporte un point d'orgue. Elle constitue un élément d'un tout qu'elle prolonge, dont elle fait partie en tant que morceau. Et on ne peut bien sûr par oublier que cette pièce constitue la quatrième de la première tétralogie shakespearienne, après les trois *Henri VI*. Ce drame historique relève donc bien de l'art de la fresque, par sa composition interne comme par son insertion dans un ensemble plus vaste. Pour la pièce de Regnault, c'est différent: dans les replis d'un conflit simple se donne à voir, de manière concentrée et virtuelle une temporalité longue, invoquée en permanence, mais qui ne sera jamais déployée pour elle-même. À ce titre, l'on se trouve davantage dans une esthétique du tableau, à travers cette miniaturisation d'un épisode symptomatique et exemplaire. Cette notion d'image qui fait sens pour l'Histoire est invoquée à plusieurs reprises par les personnages. Ainsi, Nolfoc dit à Elizabeth qui s'apprête à commettre une injustice contre lui: "Les Rois qu'un monde entier de subjects idolatre, / Sont regardés du thrône ainsi que d'un Theatre"³⁹. Et Elizabeth qui a pris conscience de son erreur après la mort de Marie demande au messager Melvin: "Et toy qui fus present à sa fin deplorable, / Fay nous de ce spectacle un tableau memorable"⁴⁰. L'épisode historique est donc présenté comme un tableau symptomatique pour les générations futures, ici un tableau de la vertu et de l'innocence confrontée à la tyrannie, qui doit acquérir une valeur exemplaire. L'événement représenté est donc encore serti dans une perspective historique, mais à titre de tableau concentrant et superposant les enjeux d'une période troublée, dépliés mais repliés dans le cadre contraignant d'un conflit tragique.

On voit comment les deux pièces proposent un modèle esthétique différent: comme l'a montré Gisèle Venet, *Richard III* en tant que drame historique préfigure la tragédie baroque de l'homme

³⁹ Regnault, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 114.

confronté au déterminisme de la Providence⁴¹, *Marie Stuard* s'inscrit au contraire dans une forme tragique pour la déformer, l'ouvrir et y inscrire une certaine vision de l'histoire. L'adoption par le théâtre d'une Histoire récente, qui se prolonge dans les deux cas par une vision du monde en marche (l'avènement des Tudor défendu par Shakespeare, la critique d'un royaume anglais qui a sacrifié une reine écossaise et française pour Regnault) constitue une tentative pour englober dans l'œuvre théâtrale une temporalité en devenir, sur fond de crise des représentations. Nous voyons comment se trouvent étroitement imbriquées dans ces expérimentations la saisie d'une instabilité du monde et l'invention de formes ouvertes, mixtes et irrégulières. Ces œuvres rejoignent la définition par Deleuze du baroque: selon lui, dans cette esthétique, "la matière a [...] tendance à sortir du cadre, comme souvent dans le trompe-l'œil, et à s'étirer horizontalement"⁴². Ce mouvement peut s'effectuer selon deux modes. On pourrait rapprocher la pièce de Regnault de la monade leibnizienne, "unité en tant qu'elle enveloppe une multiplicité [...] à la façon d'une série"⁴³, celle de Shakespeare de ces "*images de base* [...]" qui tendent à briser tout cadre, à former une fresque continue pour entrer dans des cycles élargis⁴⁴: dans les plis de l'action représentée s'enveloppe une matière historique qui déforme, déborde et génère l'élaboration d'œuvres hybrides.

⁴¹ Gisèle Venet, *Temps et vision tragique. Shakespeare et ses contemporains*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002 [1985], pp. 130-131: "Le temps individuel de Richard peut [...] apparaître comme nécessairement inscrit dans le temps à la fois providentiel et circonscrit d'une vérité historique, celle d'une "tétralogie"; pourtant, par l'autonomie dans le mal qui accompagne une volonté affirmée de transgression, la tragédie de Richard paraît se séparer des pièces antérieures et annoncer au contraire une perception plus individualisée, plus tragique de la liberté face au déterminisme de la providence, et donc une nouvelle conscience du temps".

⁴² Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Editions de Minuit, 1988, p. 166.

⁴³ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 171.