

## Franck LAURENT

### *Marie Tudor: l'empire avance masqué ou Le sixième acte d'Hernani*

Dès la scène d'exposition du drame, situé à Londres, la capitale de « Marie la sanglante » apparaît non seulement opprimée par un pouvoir à la fois tyrannique et faible, traversée d'anciennes haines civiles et religieuses mal éteintes, mais encore sillonnée et comme saturée de nationalités étrangères, voire étranges.

Le rideau de ce drame « anglais » se lève sur un groupe de personnages composé principalement de lords, dont les noms fleurent bon leur *merry old England* (Bridges, Chandos, Clinton, Brown). Mais le premier nom porté sur la liste des personnages de la scène est celui, bien peu britannique, de Simon Renard. Cette présence étrangère est à la fois redoublée et déplacée dès la première réplique : « Vous avez raison, mylord. Il faut que ce damné Italien ait ensorcelé la reine. ». D'emblée, l'étranger est ainsi placé au cœur du pouvoir : il règne dans le cœur de la reine.

Puis Lord Clinton tempête contre les divertissements *à l'italienne* introduits auprès de la reine *d'Angleterre* par le favori Fabiani :

*Oh! leur guitare italienne est trop accompagnée du bruit des chaînes! Madame la reine! vous faites venir tous les jours des chanteurs de la chapelle d'Avignon, vous avez tous les jours dans votre palais des comédies, des théâtres, des estrades pleines de musiciens. Pardieu, madame, moins de joie chez vous s'il vous plaît, et moins de deuil chez nous.*

Cette polarisation anglo-italienne est néanmoins trompeuse, dans sa simplicité : d'autres bientôt s'y ajoutent.

Ainsi, discrète mais significative, cette référence à l'Irlande, parente pauvre de la Couronne anglaise, colonie exploitée et méprisée depuis des siècles, même sous Marie la Catholique. On apprend de Simon Renard que le bourreau de la tour de Londres « est un Irlandais nommé Marc Dermoti » (II, 5), comme est irlandais le favori que Simon Renard voudrait substituer à Fabiani (III, I, 4).

Petits détails, certes, à peine perceptibles, mais qui font système : la nationalité du bourreau est, dans le contexte anglais, cohérente avec l'infamie attachée à sa fonction, comme avec la proximité, la solidarité intense qui toujours chez Hugo s'établit entre le pouvoir royal et l'exécuteur des hautes œuvres<sup>[1]</sup>. Et que le futur favori soit de la même nationalité que le bourreau est cohérent avec l'infamie qui s'attache de même à cette autre fonction : « la nation anglaise n'aime pas les favoris » (III, I, 4). Enfin, ce rapprochement, *via* leur nationalité, du bourreau et du (futur) favori, redit indirectement ce que l'ensemble du drame déploie, et qu'une note de Hugo, plus tardive, résumera en ces termes : « J'ai dans ma chambre un portrait de Marie Tudor, la sanglante Marie. C'était une jalouse reine, une vraie fille d'Henri VIII, et dont l'alcôve, comme celle de son père, s'ouvrait de plain-pied sur l'échafaud » <sup>[2]</sup>.

---

[1]

[2]

Mais c'est surtout par le biais de l'Espagne, que l'espace de *Marie Tudor* acquiert son caractère de troublante internationalité. Dans la genèse du drame, l'Espagne semble un double-fond de l'Angleterre<sup>[3]</sup>. Et dans le texte de *Marie Tudor* l'Espagne apparaît moins comme une *autre* nation, que comme le lieu, ou le nom, par lequel toute identité nationale se fait confuse.

Dès la première scène, Fabiani, à peine référé à l'Italie, se voit en quelque sorte « dénationalisé » par l'adjonction imprévue de l'Espagne à son identité « nationale » :

*Lord Clinton :*

*Les Espagnols sont habiles aux poisons qui font mourir, les Italiens aux poisons qui font aimer.*

*Lord Chandos :*

*Le Fabiani est alors tout à la fois Espagnol et Italien. La reine est amoureuse et malade. Il lui a fait boire des deux.*

*Lord Montagu :*

*Ah çà, en réalité, est-il Espagnol ou Italien ?*

*Lord Chandos :*

*Il paraît certain qu'il est né en Italie, dans la Capitanate, et qu'il a été élevé en Espagne. Il se prétend allié à une grande famille espagnole. Lord Clinton sait cela sur le bout du doigt.*

*Lord Clinton :*

*Un aventurier, ni Espagnol, ni Italien ; encore moins Anglais, Dieu merci !*

*(I, 1)<sup>[4]</sup>*

Cette « étrangeté » nationale est, quelques scènes plus loin, rappelée au spectateur, et à Fabiani, lui-même par ce mystérieux passant couvert du bonnet jaune des Juifs, et que le texte désigne par ce simple mot, *l'homme* :

*Je sais votre nom. A Naples on vous appelait signor Fabiani ; à Madrid, don Faviano ; à Londres on vous appelle lord Fabiano Fabiani, comte de Clanbrassil.*

*(I, 6)*

C'est donc à Londres (et non à Naples ou à Madrid) que se réalise vraiment la confusion nationale de Fabiani, par cette chimère onomastique que constitue l'entassement d'un prénom (presque) espagnol, d'un nom italien, et d'un titre anglais. Et il est cohérent que ce trouble de l'identité nationale qui affecte le personnage du favori soit pleinement exprimé par un autre représentant « babélique », étranger non seulement à l'Angleterre mais à toute nation clairement, géographiquement, et politiquement déterminée : *l'homme* – dont le drame dit par ailleurs qu'il s'agit de l'« un des principaux argentiers juifs de [...] Bruxelles ».

Bruxelles, ville des Pays-Bas espagnols...

Mais c'est Simon Renard, envoyé auprès de la reine Marie pour négocier son mariage avec le futur Philippe II, qui introduit le plus directement l'Espagne dans l'intrigue du drame. Or, relativement à l'identité nationale, Simon Renard est aussi aberrant que Fabiani. Son nom n'a rien d'espagnol, et sonne plutôt français. Car il est francomtois : il relève de cette Bourgogne, héritière vague d'une Lotharingie tout aussi vague, et qui, malgré les efforts de Charles le Téméraire, demeura toujours peu adéquate à toute constitution clairement nationale.

Dans la première scène, Simon Renard est présenté au spectateur par lord Clinton, en des termes qui accumulent sur lui, comme sur Fabiani, au moins trois déterminations territoriales : « Vous êtes bailli d'Amont en Franche-Comté, sujet de l'empereur et son légat à Londres. Vous représentez ici le prince d'Espagne, futur mari de la reine. »

On comprend bien pourquoi l'Espagne est ainsi utilisée par Hugo comme agent majeur de complication et de confusion des identités nationales : l'Espagne de 1553 n'est pas une nation, mais un empire. L'Espagne n'est pas seulement la Castille du prince Philippe ; c'est tout autant la Naples de Fabiani, la Bruxelles du Juif, la Franche-Comté de Simon Renard...

Ainsi placée sous influence « espagnole », Londres dans *Marie Tudor* confine à Babel. Mais elle est aussi le lieu d'affirmations nationales particulièrement fortes, qui s'expriment surtout par la désignation violente de l'étranger comme fauteur de trouble.

Car le mal qui ronge l'Angleterre semble clairement identifié : il se nomme Fabiani, et avant tout parce que Fabiani n'est pas anglais. Au demeurant, ce personnage n'est en rien positif : c'est un fort triste sire, un arriviste sans scrupule, un séducteur ignoble, le rival et l'opposé du brave ouvrier Gilbert, héros un peu falot du drame. Mais ce qui nous importe ici, c'est l'insistance avec laquelle la noirceur du favori est référée à son statut d'étranger.

Ce discours est d'abord celui des lords, dès la scène d'exposition. La déploration de lord Clinton en fournit un bon exemple :

*Mylords ! mylords ! c'est une honte et c'est une impiété que toutes ces bonnes têtes anglaises tombent ainsi pour le plaisir d'on ne sait quel misérable aventurier qui n'est même pas de ce pays !*

Ce discours est repris par la reine elle-même, quand, folle de jalousie, elle tend un guet-apens à son amant infidèle et l'accuse de tentative d'assassinat sur sa royale personne. Fabiani n'est pas seulement alors opposé aux vrais nobles, mais tout autant aux vrais Anglais :

*Fabiano ! [...] je t'ai fait comte de Clanbrassil [...]. Eh bien ! c'est que j'étais folle ! Je vous demande pardon de vous avoir fait coudoyer par cet homme-là, mylords. Toi, chevalier ! toi, gentilhomme ! toi, seigneur ! mais compare-toi un peu à ceux qui sont cela, misérable ! mais regarde, en voilà autour de toi, des gentilshommes ! [...] Voilà les Clinton, qui sont barons depuis douze cent quatre-vingt-dix-huit ! Est-ce que tu t'imagines que tu ressembles à ces gens-là, toi ! tu te dis allié à la famille espagnole de Penalver, mais ce n'est pas vrai, tu n'es qu'un mauvais Italien, rien ! moins que rien ! fils d'un chaussetier du village de Larino. [...] ce laquais napolitain, que j'ai fait chevalier doré et comte libre d'Angleterre ! Ah ! je devais m'attendre à ce qui arrive ! [...] Italien, cela veut dire fourbe ! Napolitain, cela veut dire lâche ! toutes les fois que mon père s'est servi d'un italien, il s'en est repenti. (II, 7)*

Au vrai, malgré cette définition particulièrement peu affable de la reine<sup>[5]</sup>, la plus grande tare de Fabiani n'est pas d'être Italien, mais plus radicalement de n'avoir pas, ou plus, de nationalité : d'incarner ce danger suprême qu'est l'apatride, l'étranger absolu. C'est en tout cas la leçon que tire lord Chandos, dans la première scène, de l'identité confuse de Fabiani :

*Un aventurier, ni Espagnol, ni Italien ; encore moins Anglais, Dieu merci ! Ces hommes qui ne sont d'aucun pays n'ont point de pitié pour les pays quand ils sont puissants.*

Aux yeux des lords, le crime du favori est sans doute moins, au fond, un crime de lèse-majesté, qu'un crime de lèse-nation. Et c'est pourquoi la reine, revenue de sa fureur de femme jalouse, ne pourra rien pour le sauver :

*La reine*

*[...] Sur ma tête, sur ma couronne, sur mon Dieu, sur l'âme de ma mère, il est innocent du crime ! [...] lord Clinton. Défendez-le. [...] Je vous jure qu'il est faux que Fabiano ait voulu assassiner la reine.*

*Lord Clinton*

---

*Il y a une autre reine qu'il a voulu assassiner, c'est l'Angleterre.  
(III, I, 9)*

Le peuple d'Angleterre ne pense pas autrement. Ce peuple que Simon Renard, dans la Troisième Journée, soulève contre Fabiani, et dont il dit connaître la haine qu'il lui porte. Haine du favori, bien sûr (« la nation anglaise n'aime pas les favoris ») ; mais surtout, en dernière instance, haine inexpiable de l'étranger :

*La reine*

*Le balcon ! ouvrez le balcon ! Je veux prouver moi-même au peuple qu'il n'est pas coupable !*

*Simon Renard*

*Prouvez au peuple qu'il n'est pas Italien. (III, I, 9)*

Ainsi, la fable politique de *Marie Tudor* semble dire la victoire sanglante de la nation sur Babel, par la mort expiatoire des représentants de l'étranger, de la non-nation : exécution de l'aventurier cosmopolite Fabiani, mais aussi, dès avant, comme un effet d'annonce chargé d'ironie tragique, exécution du Juif de Bruxelles, assassiné de la main de son *alter ego*, de son frère en étrangeté, Fabiani. Les derniers mots du drame, « J'ai sauvé la reine et l'Angleterre », mots de l'État et de sa raison, disent clairement ce qui devait être sauvé et l'a été, *in extremis* : le couple reine-Angleterre, le monarque et la nation qu'il incarne, l'État royal-national, précurseur de l'État-nation moderne.

Pour l'homme d'État qu'est Simon Renard, il *faut* sauver *cela* - fût-ce au prix d'un mensonge, d'une injustice et d'un assassinat. Encore faut-il préciser que dans ce drame c'est la nation, plus encore que le monarque, qui veut du sang.

Mais tout cela n'est peut-être que leurre, voile, rideau de fumée. Cette victoire de la nation sur Babel est peut-être moins la vérité de la fable que ce qu'il importe de faire croire - au peuple, aux lords, à la reine, à la nation.

« J'ai sauvé la reine et l'Angleterre », tel est bien le dernier mot de la pièce - mais c'est Simon Renard qui le prononce. Or Simon Renard n'est pas un représentant de l'État royal-national. Simon Renard n'est pas anglais, ni royaliste, ni même national ; lui aussi est un « babélien », mais un babélien étatique, un représentant actif de l'État impérial.

Trois « actants » représentent et soutiennent, dans *Marie Tudor*, la nation et son État : la reine, les lords, et le peuple (ou pour mieux dire peut-être, la foule anonyme qui, « travaillée » par Simon Renard, se presse en armes sous les murs de la tour de Londres et réclame la tête du favori, voire la déposition de la reine ; quant à Gilbert, le protagoniste populaire du drame, il n'entre pas dans ce mouvement, et demeure un pion dont le destin individuel est aux mains des puissants).

Certes, ces trois actants s'opposent, mais pas forcément sur l'essentiel.

La reine tente finalement de sauver Fabiani de la revendication nationale qui veut sa tête - mais elle est reine d'Angleterre, et a d'abord agi comme telle en condamnant le favori étranger. Le peuple s'oppose à la reine, mais il est peuple du royaume d'Angleterre, et ne demande pas autre chose que la tête d'un étranger et, au plus, la substitution d'une fille d'Henry VIII à une autre, Elisabeth à la place de Marie. Quant aux lords, ils naviguent au plus près, mais toujours au nom de l'Angleterre.

Or ces « actants », représentants et composants de l'État royal-national, s'avèrent incapables d'agir sur lui.

Deux d'entre eux le reconnaissent d'ailleurs explicitement. Les lords expriment dès la première scène, sans réticence aucune, leur impuissance, leur soumission à un autre étranger, l'ambassadeur du roi d'Espagne : « Nous nous sommes mis entre vos mains, monsieur le bailli, disposez de nous. Que faut-il faire ? ». La reine elle-même reconnaît que le pouvoir n'est pas dans ses mains, mais dans celles de Simon Renard : « Mon Dieu ! mon Dieu ! ce

Simon Renard est plus roi que je ne suis reine » (III, I, 4). Au moment crucial, quand pour la troisième fois Simon Renard aura demandé impitoyablement « Que veut la reine? », elle répondra « accablée » : « Ce que vous voudrez ! Faites ce que vous voudrez ! » (III, I, 9).

Quant au peuple, il n'a pas la même conscience de son aliénation, tout simplement parce qu'il ne connaît sans doute pas même l'existence, ou à tout le moins la puissance, de cet obscur bourgeois de Franche-Comté – à l'instar de Gilbert, qui demande : « Qu'est-ce que maître Simon Renard ? » (I, 2).

L'opposition entre la reine et le bailli francomtois reprend donc à sa manière le thème, fréquent dans le drame hugolien, du pouvoir divisé, entre un pôle légitime, brillant, mais impuissant, et un pôle à la légitimité douteuse, obscur, mais détenteur de la puissance véritable. Le plus souvent, dans le théâtre de Hugo, ces deux pôles sont ceux du monarque et du ministre. Mais Simon Renard n'est pas ministre, il est ambassadeur. Cette division mine donc le fondement même de l'État royal-national : le principe du roi empereur en son royaume, principe qui s'accommode d'une réalité politique où le pouvoir réel est assumé par un ministre, mais au nom du monarque. Mais dans *Marie Tudor*, le détenteur du pouvoir réel tire sa puissance d'un autre lieu : la source du pouvoir est située ailleurs, quelque part au-delà des limites de la nation.

Où, exactement ? En Espagne, semble-t-il d'abord. Simon Renard est le plus souvent désigné comme le représentant du prince d'Espagne, futur Philippe II. À Fabiani qui s'étonne que ce bourgeois étranger soit plus puissant que la reine dans son propre royaume, Marie répond : « Vous savez bien que je n'y peux rien, mylord. Il est ici le légat du prince d'Espagne, mon futur mari » (II, 1).

Simon Renard serait donc l'agent de la mainmise d'une nation sur une autre nation.

Tel n'est pas tout à fait le cas, et l'Espagne et Philippe semblent plutôt des paravents. D'ailleurs, la reine Marie le sait peut-être, puisqu'elle lance à l'envoyé officiel de son futur mari : « Et ne me parlez pas du prince d'Espagne. Vous vous en moquez bien » (III, I, 4).

Déclaration étonnante, mais qui s'explique par ce démasquage final, et impuissant : au légat qui justifie la mort inévitable de Fabiani par son statut d'étranger (« Prouvez au peuple qu'il n'est pas Italien »), Marie répond : « Quand je pense que c'est Simon Renard, une créature du cardinal de Granvelle, qui ose me parler ainsi ! » (III, I, 9).

Ce n'est donc pas le prince d'Espagne qui est derrière Simon Renard, mais le cardinal de Granvelle. Et derrière celui-ci, plus loin encore, dans l'innommé et le non localisé, il y a *l'empereur* : Charles Quint<sup>[6]</sup>.

Joshua, guichetier de la tour de Londres, décidément l'homme qui, après le bourreau, « connaît le mieux la politique », l'avait bien dit : Simon Renard, « C'est le bras droit de l'empereur à Londres » (I, 2). Légat du prince d'Espagne certes, telle est sa fonction officielle, brillante, accessoire. Mais homme de l'empereur surtout, et telle est sa fonction officieuse, obscure, essentielle.

« Bras droit de l'empereur à Londres ». Le complément circonstanciel laisse entendre que l'empereur a plus d'un « bras droit », à la limite qu'il en a un dans chaque lieu. Cette ubiquité du pouvoir de l'empereur doit beaucoup à sa non localisation, qui le rend infiniment supérieur aux autres souverains. Philippe ou Marie sont prince d'Espagne et reine d'Angleterre, mais l'Empereur est dans *Marie Tudor* l'empereur tout court, sans détermination. On ne sait pas, dans ce drame, où est Charles Quint, parce que l'empereur est partout à force de n'être nulle part, et de ne s'actualiser que sous la forme de son « bras droit à Londres » - qui vaut pour tous les autres, ailleurs.

L'ubiquité de ce pouvoir est complétée par son anonymat : Charles Quint n'est tout simplement pas nommé dans le drame, on ne parle que de l'« empereur », sans nom comme

---

[6]

sans lieu. Son nom est, si l'on y tient, Simon Renard, ou Cardinal de Granvelle. Son nom, c'est l'État, l'État impérial et universel. Ainsi, l'empire est devenu tellement impersonnel qu'il ne peut acquérir cette personnalité minimale, sans laquelle toute représentation théâtrale est impossible, qu'en empruntant le corps et le nom d'un bourgeois obscur, mais qui tire toutes les ficelles, qui « creuse toujours deux ou trois étages de galeries souterraines sous tous les événements » (I, 2).

Un homme d'État enfin, et dont la principale fonction dans le drame sera de guider la main du bourreau.

Hugo, écrivant *Hernani*, songeait à une suite, qui aurait montré l'apothéose de Charles Quint. Cette suite, il l'a écrite, et c'est *Marie Tudor*. C'est sous les traits de Simon Renard que reparaît ce Charles Quint d'*Hernani*, disparu après le coup d'éclat de sa clémence surprise. Bien avant *Ruy Blas*, ce drame dit la chute, inévitable, de l'empire de Charles de Gand. Chute non pas dans la décadence et le pourrissement, mais dans l'État, dans le formidable appareil d'un État supra-national et surpuissant, auprès duquel rois et reines deviendraient presque sympathiques.

Ce n'est donc pas la victoire de la nation sur Babel que dit la fable politique de *Marie Tudor*. C'est au contraire la surpuissance de l'État impérial supra-national sur l'État royal-national. Mais cet État impérial ne rêve guère la fin des nations et des nationalismes. Tout au contraire il les exalte, parce qu'ils le servent.

Simon Renard est bien l'homme par qui l'indépendance nationale de l'Angleterre s'avère limitée, voire bafouée. Mais il est celui qui utilise et met en mouvement, pour parvenir à ses fins, les énergies aveugles du nationalisme.

Oui, Simon Renard a bien sauvé la reine et l'Angleterre - parce qu'elles sont toutes deux utiles au pouvoir non royal et non national qu'il représente.

Victoire aveuglée et sanglante de la nation sur Babel, par les soins et pour le plus grand profit d'un pouvoir supra-national : telle est peut-être la fable politique de *Marie Tudor*.

Libre à nous d'en subodorer l'hypothétique actualité.

---

[1] Proximité que ce drame illustre avec éclat : le face à face de la reine et du bourreau, à la scène 5 de la deuxième journée, a fait scandale (voir Anne Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon*, p. 215 et suivantes).

[2] Cité par Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 195.

[3] L'étude de la documentation historique utilisée pour *Marie Tudor*, telle qu'elle a été faite par Anne Ubersfeld, montre que l'essentiel des notes portant sur l'Angleterre du XVIème siècle sont liées à d'autres, portant, elles, sur l'Espagne de la même période. Et l'ensemble remonte aux années 1828-1830, c'est-à-dire à un moment où Hugo songeait à un drame sur Philippe II, et/ou à une « suite » d'*Hernani*. Bref, comme l'écrit Anne Ubersfeld, en 1833 cela fait déjà plusieurs années que « Hugo s'intéresse [...] aux liens que tissent entre l'Espagne et l'Angleterre le mariage de Philippe II avec Marie Tudor. [...] il subsiste dans cette pièce bien des traits relevant de ces rapports anglo-espagnols » (*op. cit.*, p. 195).

[4] Dans la première version du premier acte Fabiani n'était pas doté de cette « double nationalité » : « C'est un nommé Fabiano Carascosa, qui se donne pour un cadet de la grande famille de Penalver. La vérité est qu'il est né au village de Penalver et qu'il est fils d'un chaussetier. » L'ambiguïté sociale du personnage ne se doublait pas encore d'ambiguïté nationale ; la rédaction définitive va bien dans le sens d'une complication des identités et des rapports nationaux.

[5] Et qui valut à Hugo des protestations indignées de la part des patriotes italiens émigrés à Paris ; il y répond dans une note (voir vol. *Théâtre I*, p. 1184).

[6] Le cardinal de Granvelle était l'un des conseillers les plus anciens, et les plus actifs, de Charles de Gand, devenu Charles premier d'Espagne, devenu l'empereur Charles Quint.

---