HAL
open science

D'Edith à Catherine Howard, la construction d'un espace imaginaire

Anne-Marie Callet-Bianco

To cite this version:

Anne-Marie Callet-Bianco. D'Edith à Catherine Howard, la construction d'un espace imaginaire. Le théâtre (co)signé Dumas : questions spatiales et génériques, May 2015, Uppsala, Suède. pp.199-214. hal-02616413

HAL Id: hal-02616413

https://univ-angers.hal.science/hal-02616413

Submitted on 24 May 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

D'*Édith* à *Catherine Howard* : la construction d'un espace imaginaire

Une pièce peut en cacher une autre. *Catherine Howard*[1], créée le 2 juin 1834 à la Porte-Saint-Martin, est la réécriture d'*Édith*[2], une tragédie refusée et/ou interdite successivement par le Théâtre-Français, l'Odéon et la Porte-Saint-Martin en raison de son ambiguïté générique[3]. Or, loin d'y remédier, le dramaturge persiste dans cette voie, comme en témoigne la réaction de Jules Janin dans son feuilleton critique : « Ceci n'est pas une histoire, ceci n'est pas un conte, ceci n'est pas une tragédie, ce n'est pas non plus une comédie, ce n'est pas non plus un mélodrame ; c'est moins que cela et peut-être plus que tout cela[4].» Le remaniement donne à Dumas l'occasion de se dégager des codes et contraintes de la tragédie pour adopter ceux du drame romantique, mais il n'abandonne pas pour autant l'inspiration mélodramatique et son esthétique, qui sont d'ailleurs proches ; les deux genres dans les années 1830, co-existent en se tournant le dos ouvertement tout en se contaminant largement. Sur le plan de la matière première, la porosité est d'ailleurs générale : le mélange fiction-histoire se retrouve aussi bien dans le mélodrame historique que dans la tragédie, comme le montre la production théâtrale de l'époque consacrées aux reines anglaises et écossaises du XVIe : les plus célèbres, Anne Boleyn et Marie Stuart, sont des héroïnes de tragédies (*Henri VIII* de Chénier, *Marie Stuart* de Schiller, traduite par Pierre Lebrun en 1816) mais aussi de mélodrames (*Anne de Boulen*, de Dupetit-Méré et Ballisson de Rougemont, *Marie Stuart* de Jean-Toussaint Merle, *Le château de Loch Leven* de Pixerécourt), d'opéras (*Anna Bolena*, *Maria Stuarda* de Felice Romani[5], librettiste de Donizetti). Catherine Howard, bien moins connue, apparaît dans *Les Trois Catherine* (1830), que son auteur, Paul Duport qualifie de scènes historiques, mais qu'il dit avoir été obligé de traiter comme un opéra-comique[6].

Ce travail se propose d'étudier l'éclairage que peut apporter le traitement de l'espace sur la question générique. D'une pièce à l'autre, l'organisation de l'espace scénique se transforme, la codification des rapports espaces/personnages se renforce ; enfin, dans *Catherine Howard*, un espace imaginaire se construit sur le mode fantasmatique et onirique, qui concurrence et enrichit la scène réelle.

Le renouvellement de l'espace scénique.

Édith traite de la rivalité amoureuse d'un roi et de son favori, Ethelwood, tous deux amoureux d'une belle vassale, épousée en secret par Ethelwood, qui la fait passer pour morte et utilise le même stratagème pour échapper à la colère du souverain. Mais l'ambitieuse Édith, une fois « ressuscitée » séduit le roi et l'épouse, abandonnant à la dernière scène Ethelwood enfermé dans son caveau. Dans la nouvelle pièce, l'action est transposée au XVIe siècle et prolongée : le roi est Henri VIII,

1 Alexandre Dumas, *Théâtre complet*, Paris, Michel Lévy Frères, 1863-74. *Catherine Howard* figure dans le volume 3.
2 *Édith*, cinq actes en vers, non publiée. Le manuscrit (copie déposée à la censure, 10 septembre 1829) est aux Archives nationales (F18.893)
3 Voir le rapport des censeurs Sauvo et Brifaut (A. N., F 21 975) pointant un mélage interdit de tragédie et de mélodrame.
4 *Journal des Débats*, 5 juin 1834.
5 Toutes ces références sont accessibles sur Gallica.
6 Paul Duport, *LesTrois Catherine*, préface, disponible sur Gallica.

l'héroïne Catherine Howard, sa cinquième femme, dont le triomphe est suivi par la chute.

L'évolution du traitement de l'espace traduit le renouvellement de la mise en scène et l'abandon des règles classiques. *Édith* s'apparente grosso modo à une tragédie qui ne serait même pas romantique, genre dont Stendhal proposait la définition suivante : « une tragédie romantique est écrite en prose, la succession des événements qu'elle présente dure plusieurs mois et ils se passent en des lieux différents[1]». *Édith* est en vers, l'action, très resserrée, se passe dans un périmètre restreint. Sans respecter strictement l'unité de lieu, la pièce en préserve l'esprit et adopte un certain dépouillement, n'exploitant guère les espaces scéniques, qui sont peu nombreux, peu caractérisés, et donc sans grande influence sur l'action. Conformément à la dramaturgie classique qui se contente d'un personnel restreint, ils sont également peu remplis, enregistrant ponctuellement quelques apparitions de figurants, dont la brève occupation de la scène n'est pas vraiment orchestrée. Pas de groupes, ni d'effets spectaculaires : en cela également, *Édith* se rapproche de l'esthétique tragique. Mais elle utilise également des lieux de la fiction, typiques du mélodrame et du roman gothique[2] : château, chaumière, caveau.... Au carrefour de plusieurs genres, la pièce reproduit un processus et illustre la tension entre un héritage tragique encore prégnant et une nouvelle matière qui peine à trouver sa traduction sur scène.

Catherine Howard, malgré la réutilisation d'une large partie d'*Édith*, et en particulier des mêmes espaces, illustre l'adoption d'une nouvelle dramaturgie qui se traduit tout d'abord par l'utilisation plus accentuée de la couleur locale. Le changement du cadre de références entraîne une caractérisation historique du lieu et de l'espace scénique : après l'Angleterre saxonne d'*Édith*, peu connue et identifiable, l'action se situe dans l' Angleterre de 1542, à White-Hall, puis à la salle du parlement, enfin à la tour de Londres, qui sont des lieux emblématiques. Or, le XVIe siècle anglais suscite un horizon d'attente très précis chez le public, qui le connaît par le biais du théâtre, mais aussi de la peinture, notamment la peinture historique et « troubadour », ce qui conditionne son regard sur le décor et rend nécessaire l'adoption d'une perspective mimétique, privilégiant une reconstitution pseudo-réaliste : il s'agit moins de coller à la vérité historique du lieu qu'à l'image que s'en fait le spectateur. Toujours dans cette logique, cet espace scénique renouvelé, même fermé, s'ouvre partiellement sur l'extérieur de manière visuelle ou auditive, en cultivant la fiction d'un prolongement extra-scénique, alors qu'*Édith* était un huis-clos tragique.

Cet espace caractérisé doit être animé et peuplé dans la logique du précepte hugolien : « il y aura foule dans le drame[3] ». *Catherine Howard* mobilise une large distribution (une quinzaine de personnages sans compter les figurants) beaucoup plus importante qu'*Édith*, qui se limitait à cinq personnages. Cette multiplication se fait sentir dès le lever de rideau de l'acte I sur une grande scène de cour, qui illustre d'entrée de jeu un positionnement esthétique. Les personnages sont renforcés par le collectif : la princesse Marguerite et ses dames d'honneurs sont remplacées à leur sortie par John Scott et sa suite, ce qui accentue le caractère public de ces trois premières scènes. L'animation sonore est exploitée : la salle de réception est envahie par le son des cornemuses d'Écosse et des trompettes anglaises, qui reflète par ce moyen inédit l'affrontement entre les deux nations. Le dialogue (toujours limité à deux voix dans *Édith*) se complexifie et se joue à trois, quatre ou cinq voix, notamment dans la scène 2 de ce premier tableau, qui fait parler Cranmer, Norfolk, Sussex, Marguerite, Ethelwood, ce qui est une réussite, étant donné la difficulté communément admise de faire parler plus de deux personnes.

Cette occupation de l'espace est renforcée aussi par le cérémonial, qui orchestre les déplacements des acteurs et des figurants, en reproduisant un protocole chargé de sens. Ces scènes propres à la dramaturgie romantique ont été ajoutées dans *Catherine Howard*, alors qu'elles ne se trouvaient pas dans *Édith*. Loin d'être uniquement gratuit et esthétique, le cérémonial se met au service de la reconstitution pour donner au spectateur l'impression de toucher une épaisseur historique et sociale, comme le montrent les exemples qui suivent.

L'épisode de la mort et/ou des funérailles d'Édith/Catherine enregistre à cet égard des

1 *Racine et Shakespeare (1825)* « Réponse à la lettre I», Paris, Kimè, 1994.

2 Le roman roman gothique et le mélodrame entretiennent des liens étroits, le premier ayant souvent servi de matière au second.

3 Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, in *Œuvres complètes. Critique*. Paris, Robert Laffont, 1985, coll. « Bouquins ».

modifications très intéressantes. Voici ce qui se passe dans *Édith*, après la fausse mort de l'héroïne à la fin de l'acte II :

La nourrice paraît, voit Édith morte, jette un cri, toutes les jeunes filles accourent, le rideau tombe pendant qu'elles entourent Édith. (II,2)

Cette présence collective mais fugitive, qui donne lieu à un tableau final muet et fixe, n'est pas reprise
à la fin de l'acte I de *Catherine Howard* (Kennedy est toute seule toute seule devant le corps de Catherine), mais au début de l'acte II. Le lever de rideau, moment éminement stratégique, s'ouvre sur un tableau très proche de celui d'*Édith*, mais transposé dans le tombeau et animé : c'est une cérémonie rassemblant Kennedy, Ethelwood, un prêtre et et des jeunes filles, qui tour à tour jettent de l'eau bénite sur le cercueil[1]. De manière mimétique, la scène reproduit « les derniers rites d'un enterrement catholique » pratiquement en temps réel. Sans grande utilité dramatique, elle se justifie par d'autres considérations : Catherine n'est pas un personnage sorti de nulle part, mais une jeune fille issue d'une communauté villageoise brièvement esquissée. Ce cérémonial est une façon de l'ancrer dans un contexte social défini ; on peut en dire autant de celui qui suit les funérailles d'Ethelwood[2] au 5e tableau.

Le procès de Catherine dans la salle du parlement (acte IV , 7e tableau) est un autre exemple très significatif. Replaçant les faits dans leurs lieux, l'épisode souligne la portée politique de la pièce. Ce n'était pas l'objectif majeur de Felice Romani, qui, en situant l'action d'*Anna Bolena* dans une antichambre, privilégiait la dimension humaine et sentimentale du drame. Ce n'était pas non plus celui de Paul Duport, qui concentre l'action de sa seconde journée (le destin de Catherine) dans une allée du parc de Westminster, utilisant de manière peu cohérente le même lieu pour des scènes de marivaudage et un arrêt de mort. Mais chez Dumas, la question essentielle porte sur le pouvoir, plus précisément sur les rapports entre l'absolutisme et les corps constitués, et doit donc se poser dans l'espace particulier qui leur est dévolu. La question est de savoir ce qui s'y joue exactement, s'il s'agit d'un lieu de décision ou d'asservissement. À cela, le découpage du plateau donne une première réponse : au centre, et debout, c'est à dire dominant l'assistance, le roi ; autour de lui, les pairs ; à la place de l'accusée, Catherine Howard. Reléguée dans un autre espace, matérialisée par une barrière, se trouve l'assemblée populaire. En fait, le lieu qui devrait symboliser l'indépendance des pairs est le témoin de leur obéissance passive. Le véritable pouvoir est celui d'Henri VIII ; tout en occupant la fonction précise de témoin à charge, il préside à la place du président, sort et rentre à volonté par la porte du fond ; même absent, il pèse sur les délibérations comme il a pesé sur l'interrogatoire. Tout le cérémonial, loin d'être le garant de la régularité d'une procédure, s'avère un leurre que dénonce le comte de Sussex, qui se désolidarise de l' institution en changeant physiquement d'espace, ce qui est marqué par une didascalie significative :

Il dépose son manteau, quitte son siège et va s'appuyer sur la balustrade qui contient les assistants. (IV, 7e tableau, sc. 2)

Ce tableau a le grand intérêt de réunir avec une certaine vraisemblance des représentants de la totalité sociale sur scène (le roi, la reine, les pairs, le peuple), et de donner la parole, pendant le bref instant des délibérations, à la *vox populi* qui se fait entendre et transmet la mémoire collective d'un épisode proche, la mort d'Anne Boleyn. Il montre également le caractère spectaculaire de la justice et du pouvoir. Adoptant la séparation fondamentale de l'espace théâtral, la cérémonie du procès reproduit la classique opposition entre regardants et regardés : l'assistance populaire regarde les pairs, le roi et l'accusée, mais en revanche, personne ne la regarde (à part les spectateurs réels), puisque pendant la brève scène III qui donne la parole à trois personnages obscurs, les pairs « se réuniss[e]nt en petits groupes pour délibérer » : la voix des anonymes ne rencontre pas l'attention

1 Acte II, 3e tableau, sc.1. Cette cérémonie ne figure pas dans *Édith* ; le second acte se joue entre Ethelwood, Édith et le roi.
2 Acte III, scène 2. Cette scène n'a pas d'équivalent dans *Édith*, où la mort d'Ethelwood est simplement annoncée au roi par Marguerite.

des puissants. En cela, elle met en lumière un rapport de forces proprement politique.

Le cérémonial n'est pas toujours montrable, comme en témoigne, à la fin, l'exécution de Catherine, tableau impossible précisément parce qu'il est animé, alors qu'en peinture, les scènes capitales sont très en vogue[1] ; la fixité permet de saisir l'instant ultime sans enchaîner sur le déroulement de l'irreprésentable. C'est pourtant cela qu'attend le spectateur, qui, après l'évocation de la mort d'Anne Boleyn, aimerait passer du récit, cette vieille ruse de la bienséance, au tableau dans toute sa crudité. Le problème qui se pose n'est pas celui de la mort sur scène (le poignard et le poison permettent à l'acteur de donner libre cours à son talent dans la *mimèsis* du trépas), mais celui de la décapitation, avec laquelle il est difficile de tricher. Dumas tourne la difficulté grâce à l'exploitation de l'espace invisible : divisant le plateau en deux, il sépare la scène et l'arrière-scène par un rideau noir voilant une large porte-fenêtre. Ce n'est pas la coulisse du théâtre classique, qui n'est jamais montrée, mais une scène-*bis* alternativement fermée et livrée au regards. Cette scène-*bis* (l'échafaud), remplie par un public-*bis* de figurants (le peuple de Londres), reçoit les deux protagonistes dans leur dernier rôle. Pour la faire exister tout en la laissant cachée, le dramaturge mobilise de nombreux éléments sonores (cloches, cris, lecture du greffier) qui s'imposent directement au spectateur[2]. Cet espace lui est d'ailleurs brièvement montré quand les rideaux d'arrière-scène s'ouvrent et laissent voir « l'échafaud autour duquel sont rangés des soldats portant des torches[3] », avant d'être de nouveau soustrait à sa vue dès que la victime y a pénétré. Le dramaturge recule alors devant le défi de la scène vide, et maintient la présence des deux dames d'honneur, chargées de relayer les émotions des spectateurs. A cette réserve près, il choisit d'aller le plus loin possible en montrant le résultat, à défaut du processus : à la toute fin, les rideaux s'ouvrent et montrent le corps de Catherine recouvert d'un drap noir, opérant la jonction des deux scènes, la scène permise et la scène interdite, qui devient alors visible.

Marquant une rupture forte avec l'esthétique tragique d'*Édith,* ces choix dramaturgiques extrêmement spectaculaires sont propres au drame romantique, mais aussi au mélodrame, dont les lieux emblématiques (tombeau, chaumière, prison) sont mis en scène et concurrencent les espaces historiques. Ceux-ci n'échappent d'ailleurs pas à la contamination des genres qui se fait sentir aussi dans leur traitement : White-Hall, par exemple, est envisagé de deux manières différentes ; c'est un espace politique où se joue l'histoire, mais aussi un espace de roman gothique ou de mélodrame, avec des passages secrets, le cabinet du magicien, les portes dérobées, les tapisseries.... Le dramaturge exploite largement ces possibilités, comme en témoignent, aux actes III et IV, les brusques apparitions d'Ethelwood, utilisant un corridor communiquant entre la chambre de la Reine et celui de la princesse Marguerite, avec parfois un effet comique involontaire. Alors que le roi déclare à Ethelwood :

J'avais à te parler de choses instantes et secrètes ; et les murs ont là-bas tant d'oreilles ouvertes autour de ma bouche que j'ai préféré venir te les dire ici, devant ces vieilles tapisseries (II, 4e tableau, sc. 2)

la didascalie précise : *Catherine soulève la portière et écoute*. L'histoire, le mélodrame (et le vaudeville....) sont plus proches qu'on ne pourrait le croire.

Un autre point illustre cette porosité des frontières : le goût romantique pour la couleur locale et la reconstitution historique, dont témoignent les décors et des costumes de *Catherine Howard*, rejoint l'esthétique mélodramatique, ce que montrent, entre autres, les documents iconographiques concernant *Les Trois Catherine*. Mais il ne fait pas bon concurrencer le mélodrame sur ce terrain : la louange vire alors à la critique, pointant le goût populaire pour le spectaculaire ainsi que la concurrence portée à l'action et à ses enjeux. Une mise en scène chargée risque aussi d'être soupçonnée de gratuité, et c'est d'ailleurs ce qui s'est produit pour le premier tableau de *Catherine Howard,* qui lance le spectateur sur une fausse piste, à savoir l'affrontement entre l'Écosse et l'Angleterre. La réaction du critique du *Figaro*, affirmant que « l'exposition de ce drame est inutile.

1 On pense notamment au fameux tableau de Paul Delaroche, *L'exécution de Jane Grey*, exposé précisément en 1834.
2 Comme fait Hugo dans *Marie Tudor* (Journée III, Partie II, scène 2).
3 Acte V, 8e tableau, sc. 5.

Il faut abattre la scène des envoyés d'Écosse tout entière[1] » est à cet égard très significative.

Cela dit, *Catherine Howard*, loin de sacrifier au décor pour le décor, instaure un rapport étroit entre les différents espaces, les protagonistes et l'action ; conformément à la dramaturgie romantique, l'espace se charge de sens et devient une force agissante du drame.

Espaces et personnages : un réseau de significations

Je m'attacherai ici à définir la codification de l'espace, en partant de l'idée d'Anne Ubersfeld selon laquelle « la structure des récits dramatiques... peut se lire comme un conflit d'espaces ou comme la conquête ou l'abandon d'un certain espace[2] » par le ou les personnages principaux, ce qu'illustrent ses analyses sur le drame romantique hugolien, qu'on peut étendre à Dumas.

Rappelons brièvement la distinction bien connue[3] entre l'espace A, représentant le pouvoir, la richesse, concrétisé par des lieux et des personnages *ad hoc* (palais, rois, ministres), et l'espace B représentant la marginalité (lieux non clos, rue, chaumière, personnages obscurs). Le passage d'un espace à à l'autre s'apparente à une transgression et est donc sanctionné : « toute entrée par effraction de B en A se solde par un échec[4] » , qui se traduit par la mort ou l'exil. En revanche, un personnage de l'espace A peut en sortir et passer en B, mais ne peut plus ensuite revenir en A. Cette opposition fondatrice conditionne le mouvement dramatique : la narration se lit alors à travers le passage du ou des héros d'un espace à un autre, de l'exposition au dénouement. On appliquera cette grille de lecture à *Édith* comme à *Catherine Howard*.

On y retrouve en effet l'opposition entre plusieurs espaces socialement marqués, comme la chaumière, lieu populaire (B) *vs* le palais, lieu de la puissance royale (A). Le château, espace dévolu à l'aristocratie, a un statut intermédiaire, dont on reparlera plus loin. Quant au tombeau, un peu à part, c'est ici l'espace, non pas de la mort, mais de la transmutation, qui permet aux personnages, contre les déterminismes sociaux, de changer d'espace (de B en A, mais aussi d'A en B). D'une pièce à l'autre, la signification de leurs déplacements s'enrichit et se renforce.

Histoire d'un crime impuni, *Edith* se présente comme la moitié d'un mélodrame, car le mélodrame se termine pratiquement toujours sur le châtiment du traître. Elle met donc à mal l'argument de la moralité au théâtre, ce qui explique le refus des comédiens du Théâtre-Français, jugeant qu' « il n'y avait là qu'une moitié de pièce[5]». En utilisant la grille de lecture du drame, plus politique, on y retrouve la première trajectoire définie par A.Ubersfeld, à savoir l'intrusion du héros dans la sphère du pouvoir, sans la seconde, qui se traduirait par son expulsion[6]. Mais cette trame n'est pas représentée de façon cohérente par l'itinéraire d'Édith dans les différents espaces : si, de sa chambre, elle passe (*via* le caveau, espace de la transmutation) au château d'Ethelwood, en suivant une logique ascendante, l'acte V la ramène à la case départ, sa chambre, où elle retrouve fortuitement le roi. Certes, cette chambre a changé : le roi l'a fait tendre « comme un palais[7] ». La transformation de l'espace, remplaçant le déplacement du personnage, veut matérialiser l'accession au pouvoir dans un lieu qui ne lui est pas destiné, mais ce procédé peu convaincant peine à transformer un espace B en espace A. Le parcours conquérant d'Édith ne se concrétise pas par son entrée dans le lieu correspondant, le palais[8], mais se traduit de manière indirecte ou métonymique, comme le montre l'analyse de la dernière scène. Tout se joue au moment où l'héroïne faiblit (« Oh, ce ne sera pas, non, Ethelwood, pardonne ») et tente de partir. Mais la vue de la couronne royale, apportée par le sénéchal, précipite sa décision :

---

1 *Le Figaro*, 4 juin 1834.
2 Anne Ubersfelf, *Lire le théâtre*, Belin, 1996, I, ch. IV.
3 Voir *Le Roi et le Bouffon*, José Corti 2001, deuxième partie, I, B "Deux espaces dramaturgiques", dont s'inspire cette analyse.
4 *Le Roi et le Bouffon*, II, I, B.
5 Alexandre Dumas, *Mes mémoires,* ch. CCXXXII, éd. de Claude Schopp, Paris, 1989, Robert Laffont, coll. «Bouquins».
6 La parenté entre les deux genres est notamment soulignée par les analyses de J. Przybos (*L'entreprise mélodramatique,* José Corti, 1987), qui montrent comment le traître du mélodrame et le héros du drame romantique suivent la même trajectoire, s'appropriant d'abord un espace dont ils sont chassés à la fin.
7 Acte V, sc.3
8 Le sens de la pièce change d'ailleurs nettement : Édith n'est pas allée conquérir le pouvoir, c'est le pouvoir qui est venu la prendre.

J'ai déjà trop tardé. Que vois-je ? Une couronne ! (acte V, sc 3.)

C'est alors l'accessoire, plus que l'espace qui joue le rôle de force agissante. A la fin, Édith « prend la couronne des mains du roi, qui tombe à ses pieds ainsi que toute la cour » et la pose sur sa tête.

On peut juger cependant que cette trajectoire en boucle (de la chambre à la chambre, de B à B) manque de logique. Il est alors intéressant de savoir que Dumas, dans une première version[1], avait envisagé une localisation différente du dénouement : au dernier acte, Édith se rend au palais, se fait reconnaître par le roi et reçoit la couronne, ce qui introduit une correspondance étroite entre la succession des espaces et la trame narrative. Cette idée est reprise dans *Catherine Howard* qui, en dotant la pièce-source de la seconde moitié qui lui manquait, change du tout au tout son sens **:** la dynamique d'ascension (chaumière, château, palais) est suivie par une logique descendante (palais, parlement, prison), conformément à l'architecture mélodramatique qui se caractérise par la punition et l'expulsion du traître au dénouement. La grille de lecture du drame fonctionne également : l'héroïne Catherine refuse son espace B et veut accéder à l'espace A par la fraude et le crime, ce qui lui vaut d'être reléguée à la marge et mise à mort. La progression de l'action se lit de façon très cohérente à travers les déplacements des deux protagonistes. Plus logiquement que dans *Édith*, le triomphe de Catherine (acte III) se passe à White-Hall. Son intrusion est le résultat d'un plan ; elle se concrétise moins par par son entrée dans la salle d'audience, destinée à recevoir le public, que par son contact avec le trône, qui n'a plus la même fonction qu'au 1er tableau, où il faisait l'objet d'un usage « normal » de siège du souverain. Ici, il matérialise l'ascension et la transgression de Catherine :

Voilà bien le palais, voilà le trône. J'ai le pied sur la première marche, j'y monte, je m'y assieds ! (III, 5e tableau, sc. 5)

Au lieu d'une banale didascalie externe, c'est le personnage qui verbalise son action, comme pour souligner ce qu'elle a d'inconcevable et se persuader de sa réalité. Dans ce moment décisif qui marque le basculement de l'héroïne vers le crime, l'espace et l'accessoire deviennent acteurs de l'histoire à part entière. Puis vient le temps du reflux (actes IV et V), qui voit Catherine refoulée d'A en B ; de la chambre royale, elle passe à la salle du parlement en position d'accusée, puis à la prison, la relégation suprême intervenant au tout dernier instant avec son exécution.

Entre le palais et la chaumière se trouve un palier intermédiaire, dévolu à l'aristocratie, qui se concrétise par le château d'Ethelwood, et, sur le plan politique, par la salle du parlement. Cet espace qu'on pourrait nommer A' est tantôt en conflit avec A (le château), tantôt dans un rapport de soumission (le parlement). Ayant rejeté le château au profit du palais, Catherine est logiquement sanctionnée non seulement par le roi, mais aussi par ce corps intermédiaire, qui la condamne dans l'acte IV. Cela dit, cette condamnation est aussi le résultat de la manipulation de la chambre haute par Henri VIII. Un seul membre résiste et oppose le code d'honneur aristocratique au pouvoir royal : le comte de Sussex, incarnation du héros courtois, de la vieille Angleterre médiévale d'avant l'absolutisme des Tudors.

Les déplacements d'Ethelwood peuvent également se lire avec cette grille. Ethelwood, proche du pouvoir (A), veut par amour pour Catherine quitter cette sphère pour l'espace intermédiaire (A') dans lequel il la ferait « monter ». Le crime de Catherine, en faisant de lui un mort social, l'éjecte officiellement de ces deux sphères. Officiellement seulement, parce qu'il jouit d'une quasi-ubiquité, apparaissant à la fois dans le palais, la chambre de la reine, la salle du parlement, la prison... Mais cette présence est clandestine et sous couvert de masque. En se faisant à la fin l'auxiliaire de la justice royale, ou plutôt de son arbitraire, Ethelwood entreprend le retour interdit vers la sphère A. Ce faisant, il se condamne à subir lui aussi la violence du pouvoir.

Quel sens ces trajectoires donnent-elles à la pièce ? En refusant le palier intermédiaire, l'ascension « raisonnable », Catherine s'est rendue coupable d'*hybris* et sera donc sanctionnée. Doit-on voir là un message politique globalement conservateur (assez proche de l'idéologie orléaniste),

1 Cette variante de l'acte V (scènes 1 à 3) se trouve dans le manuscrit d'Auckland, dont le fonds Bassan présente une photocopie.

admettant l'ambition sociale mesurée mais condamnant les aspirations disproportionnées et la violence populaire, prête à sacrifier l'élément aristocratique pour assouvir son appétit ? Le sens de la pièce n'est pas si clair : la fin, qui voit le châtiment de la criminelle, ne marque pas pour autant l'adhésion à la restauration d'un ordre, ce qui se produit dans le mélodrame, mais plutôt un pessimisme général, propre au drame romantique, illustrant l'idée que le trône est fondé sur le crime, légal ou non.

Cette lecture politique n'est d'ailleurs pas très convaincante parce qu'elle est portée par des personnages qui ne s'intègrent pas dans ce schéma. Guidée moins par la soif du pouvoir que par l'envie d'être au centre de l'admiration générale, Catherine, qui n'est pas vraiment une version féminine de Richard Darlington, peine à incarner une classe sociale en quête d'ascension. Plutôt qu'à passer du camp des humbles à celui des puissants, son désir la pousse à quitter l'ombre pour la lumière. C'est ce qui explique son rejet du château de Dierham, où elle est censée rester cachée, ce qu'elle considère comme un simple changement de tombe[1]. La mésentente avec Ethelwood semble donc inévitable, puique ce dernier opte pour un parcours exactement inverse, comme l'illustre sa méditation dans le caveau :

> Oh ! Catherine, Catherine, ne vaudrait-il pas mieux que je me couchasse près de toi dans ce tombeau, que j'en fisse sceller le couvercle au dessus de nos têtes et que nous dormissions ainsi dans les bras l'un de l'autre ? (II, 3e tableau, sc.2)

Revenant ensuite sur ce choix radical, Ethelwood n'en garde pas moins une nette préférence pour l'isolement et l'obscurité sociale, qui s'accorde avec sa volonté de soustraire sa femme aux yeux du roi et de la cour. L'ironie de l'histoire tient au renversement qui s'opère à partir de l'acte IV : dans la salle du parlement comme sur l'échafaud, Catherine se retrouve enfin au centre des regards, pour son plus grand malheur. La logique dramatique et symbolique de la pièce entraîne sa condamnation.

La création d'un espace fantasmatique

Ce qui distingue *Catherine Howard* de la production mélodramatique tient aussi à son texte, et cela apparaît avec évidence quand on passe de la scène concrète à la scène imaginaire en prenant en compte l'espace dramatique, c'est à dire ce qui habite la conscience des personnages, s'extériorise par le biais de leurs paroles, et suscite un écho dans l'esprit du public. Beaucoup plus riche que dans *Édith,* il sollicite largement le lecteur/spectateur. Entre le mélodrame, qui montre beaucoup mais suggère peu, et la tragédie, qui montre peu mais suggère beaucoup, la pièce montre beaucoup et suggère tout autant, en construisant, parallèlement à l'espace scénique, un véritable espace imaginaire.

Cette construction de l'espace dramatique touche directement un des matériaux de la pièce, à savoir l'histoire. Définie par son auteur comme « extra-historique », prenant de grandes libertés avec l'histoire, *Catherine Howard* est aussi un drame où l'histoire se joue de façon extra-scénique. Les discours des personnages consacrent l'éclatement de l' espace-temps en convoquant des épisodes et des figures qui entraînent le spectateur/ lecteur loin de 1542. Au delà du cadre historique, le caractère immémorial de la fable est souligné et s'inscrit dans un temps mythique et cyclique. C'est ce que montre la ballade du deuxième tableau (scène 3), reprise d'*Édith*, qui reproduit l'histoire de Catherine, l'ascension de « la belle Elfride » préfigurant la sienne. L'intérêt de cette scène tient au lien qu'elle souligne entre l'Angleterre saxonne et l'Angleterre moderne, et à l'effet de mise en abyme qu'elle met en place. Mais le plus intéressant se situe dans sa réexploitation au VIe tableau, mal perçue par la critique qui n'y a vu qu'une facilité, alors que ce n'est pas une simple répétition, mais une reprise chargée de sens. C'est Ethelwood cette fois-ci qui s'empare de la ballade et l'enrichit d'une suite qu'il calque sur le présent, évoquant notamment « une loi qui condamnait à mort toute jeune fille, qui, après une pareille liaison, épouserait le roi sans l'en prévenir ». Sous couvert de raconter le passé, il devient le commentateur de l'action, suscitant un

1 Acte II, 3ème tableau, sc.5

fatal téléscopage :

(On entend les trompettes qui annoncent que le roi rentre)
Ethelwood
....tandis que la reine et son amant étaient enfermés ensemble, le roi revint du conseil.
Catherine
Milord, milord, ces trompettes annoncent que le roi rentre ; oh ! Fuyez, fuyez !
Ethelwood, *immobile*
Et, comme il ne voulut pas fuir....
Catherine
Mais c'est infernal !
Ethelwood
Que le roi vint à la porte de la chambre de la reine *(on entend les pas de Henri),* qu'il la trouva fermée...
Henri, *du dehors*
C'est moi, Catherine, ouvrez !
Catherine, *suppliante*
Milord, milord ! ...
Ethelwood, *haussant la voix*
Et qu'il entendit deux voix qui parlaient ensemble....
Henri
Catherine, vous n'êtes pas seule ; ouvrez ! (IV, VI, 3)

Reprenant des éléments classiques (le mari, la femme, l'amant)de la comédie ou du drame, cette scène, dont l'action *hic et nunc* est doublonnée par l'évocation d'une action imaginaire, se voit ainsi dotée d'un arrière-plan poétique et légendaire.

Un dernier exemple illustre encore mieux ce processus. Une figure fantomatique (et fantasmatique) parcourt la pièce, celle d'Anne Boleyn, dont le destin tragique, plusieurs fois raconté, annonce celui de l'héroïne. Catherine, qui évolue davantage dans un monde parallèle que dans la réalité, s' identifie fortement à cette figure, et en fait une sorte d'avatar avec lequel elle met en scène ses désirs et ses angoisses. L'évocation se fait sur le mode onirique, oscillant entre les visions de rêve et de cauchemar. S'abandonnant à un rêve éveillé, Catherine se complaît avec extase sur le tableau du triomphe de la future reine lors de sa remontée de la Tamise :

Elle remonta, dit-on, la Tamise dans une barque aux armes d'Angleterre, suivie de cent autres bateaux... Dis-moi, est-il vrai que lorsqu'elle mit le pied sur la rive, on lui jeta sur les épaules un manteau de reine, et qu'elle monta dans une litière de satin blanc ouverte de tous côtés afin que le peuple pût contempler à son aise celle qui allait régner sur lui ? C'est Kennedy qui m'a raconté tout cela . [...] [...] N'est-ce pas vêtue de ce magnifique costume et de cette suite splendide qu'Anne Boleyn arriva à la porte du palais de White Hall, où l'attendait le roi ? (II, IV, 1)

Cette image de rêve est aussitôt détruite par Ethelwood, qui lui substitue une vision funèbre :

Et trois ans après, elle sortit par la même porte, vêtue de noir et accompagnée d'un seul prêtre, pour se rendre à la tour de Londres, où l'attendait le bourreau. (II, IV, 1)

Opération réussie : à partir de ce moment, c'est cette deuxième image qui règne sous forme d'hallucination dans l'esprit de Catherine. Réfugiée dans son inconscient, elle transforme le rêve en cauchemar, hante le sommeil de la reine et s'extériorise sous forme de cris dépourvus de construction syntaxique qui traduisent l'abdication de l'auto-contrôle et la domination de la conscience par une image insupportable et impossible à refouler :

La couronne, la couronne, des cheveux blancs, un billot, le billot d'Anne Boleyn, grâce ! Grâce ! (IV, IV, 1)

.

Quand Anne Boleyn est évoquée par des personnages plus extérieurs, comme les gens du peuple au VIIe tableau, le mode privilégié n'est pas le rêve ou le cauchemar, mais la fidélité à l'horrible réalité. Un témoin oculaire, Jackson, relate sa mort en citant en style direct ses dernières

paroles, insistant ainsi sur la véracité historique de son témoignage. Par ailleurs, décomposant toutes les micro-séquences de l'événement avec une certaine complaisance, il fait revivre une scène impossible à représenter :

> Et puis elle a porté sa tête sur le billot et a dit : "je recommande mon âme à Jésus-Christ". C'était le signal convenu avec l'exécuteur. ; aussi, elle n'avait pas achevé, que c'était déjà fait. [...] D'un seul coup, vlan! (IV, VII, 3).

Ce faisceau d'évocations donne un relief particulier à l'épisode traité sur scène, qu'il inscrit comme maillon d'une longue chaîne à plusieurs strates et à plusieurs figures : à celles d' Elfride et d' Anne Boleyn s'ajoute celle de Marie Stuart, suscitée par le nom de Kennedy[1] ; pour le public de 1834 enfin, la mention des cheveux blanchis par la couronne évoque irrésistiblement Marie-Antoinette. Ces histoires *bis*, *ter* ou *quater*, n'ont pas tant une fonction d'annonce, d'explicitation, ou d'analyse historique, qu' un rôle d'enrichissement de l'action en accords harmoniques. Elles illustrent aussi l'intention du dramaturge de doter son personnage d'une dimension mythique en faisant d'elle un concentré d'histoire anglaise pour lui permettre de rivaliser avec ses héroïnes les plus fameuses[2]. L'histoire représentée est donc largement concurrencée par une histoire invoquée et évoquée, relevant du mythe, de la légende, du récit collectif, qui s'exprime sur un mode plus poétique que proprement théâtral. On peut d'ailleurs s'interroger sur les conséquences de cette concurrence entre la scène réelle et la scène imaginaire ; si, à la lecture, l'enrichissement est certain, il semblerait, en ce qui concerne la représentation, que le trop-plein ait plutôt dérouté et perturbé la réception de la pièce, et que la scène ait en quelque sorte tué le texte.

Catherine Howard apparaît donc comme un objet dramatique inclassable, à mi-chemin entre le mélodrame et le drame romantique, marquée par une tension entre une mise en scène historicisante et un texte qui s'en échappe constamment. Est-ce pour aurtant un « sentier nouveau », comme l'affirmait son auteur dans la préface ? Ce mélange des genres est propre aux débuts du drame romantique, et on pourrait faire les mêmes remarques au sujet de *Marie Tudor* ou de *La Tour de Nesle*. La particularité de la pièce est sans doute ailleurs : mise en récit et en scène des rêves et des cauchemars d'une héroïne problématique, *Catherine Howard* est en fait un drame fantasmatique qui explore les méandres d'une personnalité perturbée. La dramaturgie romantique n'était peut-être pas la plus indiquée pour une telle matière, ce qui peut expliquer la froideur de la réception. On peut risquer l'hypothèse que dans une mise en scène moderne, exempte de décorativisme et d'historicisme, le texte et le propos de *Catherine Howard* pourraient faire l'objet d'un accueil plus favorable.

Anne-Marie CALLET-BIANCO
Ceriec, Université d'Angers

1 Anna Kennedy est le nom de la nourrice de Marie Stuart. Ce personnage joue une rôle important chez Schiller. On rappellera que Marie Stuart est née en 1542, l'année de la mort de Catherine Howard.

2 Il faut reconnaître que cet objectif n'a pas été atteint.