De l'influence de Machiavel sur le théâtre de Christopher Marlowe

Zeender Marie-Noëlle

Pour citer cet article
Zeender Marie-Noëlle, « De l'influence de Machiavel sur le théâtre de Christopher Marlowe », *Cycnos*, vol. 12.1 (Instants de théâtre), 1995, mis en ligne en juillet 2008.
http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/398

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/398
Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/398.pdf

Cycnos, études anglophones
revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice
ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL
Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

De l'influence de Machiavel sur le théâtre de Christopher Marlowe

Marie-Noelle Zeender

Université de Nice-Sophia Antipolis

> MACHEVILL: "Albeit the world think Machevill is dead,
> Yet was his soul but flown beyond the Alps..."[1]

Ces vers d'introduction tirés du prologue de *The Jew of Malta* donnent le ton d'une des oeuvres les plus sombres qui fut jamais écrite sur la méchanceté humaine. Ils pourraient aussi bien qualifier la plupart des oeuvres de Christopher Marlowe. On sait plus ou moins bien l'impact qu'eut *Le Prince* sur les intellectuels élisabéthains, ou du moins les extraits traduits à partir de la version française de Gentillet qui circulaient alors sous le manteau.[2] L'œuvre du Florentin ébranla non seulement leurs conceptions sur le plan éthique mais aussi les croyances religieuses et la pensée politique de l'époque, en tout cas celles de Marlowe. Ainsi, si le personnage de Barabas incarne à l'évidence le mal à l'état pur, une nature corrompue jusqu'à la moelle, on retrouve de puissants échos de ces traits caractéristiques dans les dernières pièces du poète dramaturge, *Edward II* et *The Massacre at Paris* qui furent ses seules incursions personnelles dans le domaine historique.

Edward II en effet fut directement inspirée par les chroniques de Raphaël Holinshed et de John Stow, et a pour cadre l'Angleterre du début du quatorzième siècle, l'action de *The Massacre at Paris* en revanche, se déroule en France et couvre la période qui va du massacre de la Saint Barthélémy, c'est-à-dire en 1572, jusqu'à l'accession au trône de Navarre. Malgré ce décalage aussi bien géographique que chronologique, il s'avère que les deux tragédies nous présentent des personnages qui se comportent la plupart du temps de manière ignoble, ou en tout cas indigne, des souverains faibles et incompétents comme Charles IX ou avides de plaisirs et prêts à tout pour satisfaire leur hédonisme. Ainsi, la figure du roi Edward II se résume à celle d'un être efféminé, entiché de ses mignons au point d'en oublier son royaume, ce qui rend la tâche plus aisée aux ambitieux aux dents longues comme Mortimer par exemple. Dans ce monde impitoyable où règne la loi du plus fort, au sens physique aussi bien que figuré du terme, l'autorité royale est bafouée jusqu'au grotesque et le pouvoir s'acquiert à grand renfort d'hypocrisie et d'intrigues mais également au moyen d'actes plus odieux les uns que les autres. A ce point de vue, les oeuvres de Marlowe illustrent à merveille le célèbre principe machiavélien selon lequel : «... on n'a que ce choix : caresser les hommes, ou bien les occire... »[3] Il va sans dire que les

---

[1] Christopher Marlowe, *The Complete Plays, (The Jew of Malta),* Penguin Books, 1977, p.347. Les citations de *The Massacre at Paris* se réfèrent à cette édition, celles d'*Edward II* à *Edward II*, Ed. by W. Moelwyn Merchant, New Mermaids, Reprinted 1990.

[2] Voir à ce propos la thèse non publiée d' Emile Gasquet, *Le Courant Machiavélien dans la Pensée et la Littérature Anglaise du XVIème Siècle*, Paris, 1971

[3] Machiavel, *Le Prince* , Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1983, p.11

personnages féminins excellent tout particulièrement dans ce domaine. En effet, que ce soit Isabella, l'épouse d'Edward ou encore Catherine de Médicis, toutes deux surpassent en cruauté le comportement des hommes les plus aguerris.

Selon l'un des postulats de Machiavel exposé dans le chapitre XVIII du *Prince* — le plus connu et le plus controversé à l'époque de Marlowe — il faut que celui qui gouverne possède à la fois les qualités du renard et celles du lion :

> Tu seras renard pour connaître les pièges , et lion pour effrayer les loups. Ceux qui se bornent à vouloir être lions n'y entendent rien.[4]

Chez Marlowe, le personnage d'Edward II incarne en tous points le manque de discernement de celui qui s'obstine à vouloir n' être qu' un simulacre de lion. Les images léonines qui le caractérisent dans la pièce ne sont pas de simples représentations de sa souveraineté, ce sont bien d'ironiques allusions à son incapacité à gouverner. L'ironie est d'autant plus mordante que c'est Edward lui-même qui se compare à l'emblème léonin dans les moments de crise où il se donne alors des allures de Matamore, révélant par là-même sa totale incapacité à se contrôler. Ainsi, après s'être fait insulter par ses barons pour son engouement puéril à l'égard de Gaveston et par la même occasion ridiculiser par Mortimer du fait de sa couardise, Edward resté seul avec Kent s'exclame :

> Yet shall the crowing of these cockerels
> Affright a lion? Edward, unfold thy paws
> And let their lives' blood slake thy fury's hunger;
> If I be cruel and grow tyrannous,
> Now let them thank themselves and rue too late.
> (II, ii, 203-7)

Malgré les apparences, de semblables paroles ne reflètent aucune autorité réelle, et d'ailleurs peu après, le roi n'hésite pas une seconde à affirmer qu'il n'ose pas faire exécuter le séditieux Mortimer, sous prétexte que le peuple aime bien ce dernier. Le lion que prétend être Edward est loin d'être effrayant, ce n'est en fait qu'une image poétique conventionnelle à laquelle il a recours quand il veut se décrire en présence d'un tiers. Il y revient de façon pathétique dans la scène de la déposition, lorsqu'il recule devant l'idée d'abdiquer et tarde à remettre sa couronne à l'évêque de Winchester. Le lyrisme de son soliloque ne parvient pas en réalité à masquer la véritable personnalité du roi qui transparaît dans l' étrange association qu'il établit entre le symbole royal et ses propres pulsions autodestructrices :

> But when the imperial lion's flesh is gored
> He rends and tears it with his wrathful paw
> And highly scorning that the lowly earth
> Should drink his blood, mounts up into the air...
> (V, i, 11-14)

L'aspiration d'Edward à mépriser la terre avide du sang royal et à s'élever dans les airs traduit en fait son désir de s'évader dans un monde éthéré où il puisse

---

[4] *Ibid.*, p. 92

échapper enfin à ses responsabilités de souverain. Il incarne donc en tous points le mauvais prince incapable de mener les affaires du royaume. Son unique souci est de jouir des plaisirs de la vie en compagnie de son mignon Gaveston. Esthète égaré dans un monde qu'il rejette pour ses réalités bassement terre à terre, il se perd dans un univers poétique fait de faux-semblants. Les masques homoérotiques organisés par son mignon mettent en scène toute une galerie de valets et de pages travestis qui flattent sa perversité et son voyeurisme. Il conduit ainsi son royaume à la ruine en dilapidant les fonds du trésor pour satisfaire ces plaisirs raffinés et en couvrant Gaveston d'or et de pierreries comme une vulgaire catin. Il va même jusqu'à déclencher une guerre civile après l'exécution sommaire de ce dernier, et ceci dans l'unique but de venger sa mort. En fait, comme il l'affirme au vers 28 du soliloque dit de la déposition : "I bear the name of king", or il s'avère que le nom de roi ne lui confère aucune compétence particulière. La couronne qu'il porte encore n'est pas un objet magique, mais un ornement auquel il se raccroche désespérément parce qu'il se rend alors compte que sans elle, il n'est plus rien, en ce sens qu'il n'a même plus *l'apparence* d'un roi.

Dans *Edward II* l'emblème est totalement désacralisé, tout indique que ce n'est pas la couronne qui fait le roi, mais l'homme capable de gouverner comme il se doit. En d'autres termes, il s'avère que l'exercice du pouvoir n'est ni une question de dynastie ni une affaire de droit divin, ce qui permet de se livrer à bien des conjectures à propos des intentions de Marlowe. Quoi qu'il en soit, dans *The Massacre at Paris* c'est la démoniaque reine mère qui fait clairement la distinction entre le pouvoir et la couronne lorsqu'elle affirme à propos de ses fils :

> For I'll rule France, but they shall wear the crown...
> (II, ii, 47)

En faisant si peu de cas du diadème royal, elle ramène l'objet au rang d'un simple hochet. Dévorée d'ambition, Catherine sait mieux que quiconque manipuler les êtres faibles qui l'entourent et s'associer avec les plus forts, en l'occurrence Guise, pour lequel elle éprouve une passion tout aussi dévorante, afin de gouverner la France. Le massacre de la saint Barthélémy dont elle est l'instigatrice a des fins purement politiques dont la plus évidente est d'écarter Navarre du pouvoir. Mais en même temps, c'est pour elle et Guise un moyen de satisfaire leur bonheur dans le crime en quelque sorte. Les flots de sang des huguenots massacrés semblent sceller leur association tout comme le sang de Gaveston — et celui d'Edward par la suite — célèbre la scandaleuse union entre Isabella et Mortimer dans *Edward II* .

Indéniablement, les personnages féminins des dernières pièces de Marlowe ont peu de choses en commun avec les femmes martyres du type de Zenocrate, la femme de Tamburlaine, ou Abigail, la fille de Barabas par exemple. Catherine de Médicis possède même toutes les qualités réputées viriles qui font défaut à ses fils Charles IX et Henry III. Si elle parvient à l'occasion à dissimuler ses sentiments en présence de ses ennemis, ses paroles deviennent beaucoup plus révélatrice de ses objectifs lorsqu'elle se confie au Cardinal de Lorraine

notamment. Elle s'exprime alors sans ambages à propos du sort qu'elle réserve à son propre fils Charles IX qui a fait le serment de venger la mort des huguenots après l'horrible massacre :

> For Catherine must have her will in France.
> As I do live so surely shall he die,
> And Henry then shall wear the diadem ;
> And, if he grudge or cross his mother's will,
> I'll disinherit him and all the rest ;
> (II, ii, 41-6)

Toutefois, si ses propres fils ne lui inspirent que mépris et haine — elle va même jusqu'à maudire Henry III après l'assassinat de Guise et à regretter de ne pas l'avoir tué à sa naissance — elle est capable en revanche de caresser ses ennemis dans le sens du poil quand la situation l'exige. Isabella aussi se montre caressante dans ses propos et dans ses actes. L'exemple le plus frappant en est sans doute la bague qu'elle confie à Matrevis afin qu'il fasse parvenir un gage d'affection au malheureux Edward alors même qu' elle vient de régler son sort en accord avec Mortimer . Mais, en ce qui la concerne, et contrairement à Catherine, elle ne fait jamais montre d'un comportement brutal, ses paroles ne sont que miel et douceur, si bien que sa devise pourrait être : caresser les hommes pour mieux les occire. A ce point de vue, la métamorphose qui s'opère chez Isabella au cours du premier acte, est véritablement exemplaire. En effet, après s'être lamentée sur son sort durant les trois premières scènes, elle se rend soudain compte qu'il est vain de rivaliser avec le mignon qui usurpe sa place auprès du roi et adopte une stratégie plus subtile que les lamentations dignes d'une Griselda éplorée, afin d'assouvir son désir de vengeance et son aspiration au pouvoir. Elle parvient ainsi à se réconcilier avec Edward après avoir réussi la prouesse de persuader les barons d'autoriser le retour de Gaveston, contre lequel elle a tramé un complot en vue de l'éliminer. Elle gagne par là même sans peine le coeur de Mortimer, mais elle initie de surcroît celui-ci à l'art de la dissimulation et du double langage. Après sa mystérieuse entrevue avec Isabella, Mortimer révèle en effet toutes les qualités requises pour gouverner selon les principes chers à Machiavel : il possède la violence et la force du lion, mais il apprend vite à avoir aussi recours à la ruse du renard pour parvenir à ses fins. Ainsi, lui qui au tout début de la pièce se conduisait comme un balourd agressif, se livrant à toutes sortes de maladresses et n'hésitant pas à dégainer son épée en présence du roi, se métamorphose par la suite en le plus fin des stratèges qu'une ambition démesurée mène à devenir Lord Protecteur du royaume.

L'acte V nous met en effet en présence d'un Mortimer sûr de lui et de son pouvoir absolu, fondé sur la crainte qu'il inspire. "Feared am I more than loved, let me be feared," (V, iv, 51) affirme-t-il avec force avant de confier qu'il sait aussi obtenir tout ce qu'il désire en feignant d'être "a bashful Puritan"(58) . Il semble avoir désormais parfaitement assimilé le principe développé dans le chapitre XVII du *Prince* , à savoir qu' «... il est beaucoup plus sûr de se faire craindre qu'aimer, quand on doit renoncer à l'un des deux.»[5] Toutefois,

[5] *Op. cit.,* p.87

l'important en l'occurrence, c'est de ne point se faire haïr. A ce point de vue, Guise apparaît comme un Machiavel beaucoup moins subtil quand il déclare :

> As Caesar to his soldiers, so say I :
> Those that hate me will I learn to loathe.
> (I, ii, 98-9)

Il se targue pourtant de savoir feindre et de manipuler son entourage avec art. Mais contrairement à Mortimer, qui a la prudence de faire exécuter les tâches ingrates par des subalternes dont il se débarrasse ensuite, Guise met la main à la pâte et se lance à corps perdu dans le massacre de la Saint Barthélémy au cri de "Tue, tue, tue!" Mortimer pour sa part sait faire montre de plus de recul. La lettre à double sens — rédigée par un ami — qu'il fait expédier aux geôliers d'Edward II possède toute la finesse d'un grand politique :

> 'Edwardum occidere nolite timere bonum est'
> 'Fear not to kill the king, 'tis good he die.'
> But read it thus, and that's another sense :
> 'Edwardum occidere nolite timere bonum est ' :
> 'Kill not the king, 'tis good to fear the worst'.
> Unpointed as it is, thus shall it go,
> That being dead, if it chance to be found,
> Matrevis and the rest may bear the blame,
> And we be quit that caused it to be done ;
> (V, iv, 8-16)

La rhétorique de l'ambiguïté et l'art de se servir des autres sans se compromettre sont caractéristiques de tous les personnages machiavéliques du théâtre élisabéthain. Ainsi, pour prendre un exemple frappant, Richard III ne raisonne pas différemment quand il déclare :

> The secret mischief that I set abroach,
> I lay unto the grievous charge of others...[6]

En d'autres termes, la fin justifiant tous les moyens pour l'ambitieux résolu à usurper le pouvoir officiel, les hommes en sont réduits à n'être que des instruments plus ou moins utiles, dont on se sert comme de vulgaires objets et que l'on jette après s'en être servi. Le démoniaque Lightborn, tueur professionnel versé dans l'art de commettre des crimes parfaits n'échappe pas à cette règle. Il va de soi qu'aucune préoccupation d'ordre éthique ne vient perturber les plans de semblables personnages qui ont en outre — et c'est là l'erreur tragique qu'ils commettent tous — une confiance aveugle en leur destinée. Au «*Major sum quam sui possit fortuna nocere* » (V, iv, 68) de Mortimer, correspond l'inébranlable conviction de Guise qu'il possède tous les atouts en main pour accéder au pouvoir suprême :

> Then, Guise,
> Since thou hast all the cards within thy hands,
> To shuffle or cut, take this as surest thing,
> That, right or wrong, thou deal thyself a king.
> (I, ii, 88-91)

Pour Machiavel, le monde est certes gouverné par la fortune et par Dieu, toutefois cela n'exclut pas le libre arbitre, si bien que le sage ne doit pas s'abandonner aveuglément à son sort mais agir en prenant les dispositions

---

[6] W.Shakespeare, *Richard III*, I, III, 324-5

nécessaires et s'adapter aux circonstances. Le comportement de Mortimer est conforme à celui du prince qui «... s'appuie totalement sur la fortune et ... tombe quand elle tourne.»[7] C'est d'ailleurs avec un certain panache qu'il constate son erreur lorsque le jeune roi Edward III le démasque avant de le faire exécuter :

> Base fortune, now I see, that in thy wheel
> There is a point to which when men aspire
> They tumble headlong down ; that point I touched
> And seeing there was no place to mount up higher
> Why should I grieve at my declining fall?
> (V, vi, 59-63)

On retrouve dans ces vers l'obsession commune aux grands héros de Marlowe. Que ce soit Tamburlaine, Faustus, Mortimer ou Guise, il existe en eux un désir impérieux de dépasser leur condition humaine et d'aller au-delà des limites imposées par la société, un comportement que Harry Levin a désigné sous le terme révélateur de "Overreacher"[8]. Nul mieux que Guise peut-être, n'exprime avec autant d'exaltation ce désir sans limite :

> That like I best that flies beyond my reach.
> Set me to scale the high Pyramides,
> And thereon set the diadem of France ;
> I'll either rend it with my nails to naught,
> Or mount the top with my aspiring wings,
> Although my downfall be the deepest hell.
> (I, ii, 42-7)

Même les personnages secondaires, roturiers de leur état, révèlent ce syndrome de dépassement de l'individu, notamment en n'acceptant pas de respecter l'ordre social établi par la naissance. Dans *Edward II*, Spencer Junior par exemple, expose en termes précis la méthode qu'il faut suivre afin de gagner les faveurs des grands de ce monde. "You must be proud, bold, pleasant, resolute, / And now and then stab as occasion serves" (II, i, 42-44) , conseille-t-il à Baldock qu'il trouve trop austère. Cela sous-entend que l'arrogance et l'audace ne sont pas le seul apanage de la noblesse. En outre, les hommes de leur trempe ont conscience d'appartenir à une élite intellectuelle qui leur donnerait certains droits. Baldock exprime clairement une idée que l'on peut concevoir comme révolutionnaire quand il déclare au roi :

> My name is Baldock and my gentry
> I fetched from Oxford, not from heraldry.
> (II, ii, 242-3)

En faisant tenir de semblables propos à ce personnage, il ne fait aucun doute que Marlowe songe à lui-même ainsi qu'aux autres "University wits". Mais par la même occasion, il semble remettre en question les structures profondes de la société féodale. A cet égard, la tragédie d'Edward II nous révèle un

---

[7] *Op. cit.*, p. 130

[8] Levin, Harry, *The Overreacher: A study of Christopher Marlowe*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1952, rpt., London: Faber 1 Faber, 1954; Boston: Beacon Press, 1964

souverain qui bafoue lui-même l'ordre établi en imposant tout d'abord à sa cour un conseiller censé être de basse extraction en la personne de Gaveston, et en s'attaquant par la suite aux biens de l'Evêque de Coventry avec la plus grande inconscience. Par de semblables agissements, Edward se comporte en iconoclaste et commet donc une grave erreur politique, car il s'aliène non seulement les pairs du royaume, mais aussi l'Eglise, c'est-à-dire les fondements de l'autorité royale. En ce sens, il est trop direct — pour ne pas dire naïf — et contrairement à ses adversaires, il ne sait pas suffisamment feindre pour obtenir ce qu'il désire. Cela équivaut à dire qu'il n'a rien compris à l'exercice du pouvoir, car «… il est bon ... d'être parfait simulateur et dissimulateur. Et les hommes ont tant de simplesse, ils se plient si servilement aux nécessités du moment que le trompeur trouvera toujours quelqu'un qui se laisse tromper»[9].

Dans *Edward II* aussi bien que dans *The Massacre at Paris* , les trompeurs finissent eux-mêmes par être trompés, parce qu'en fait ils ne récoltent que ce qu'ils ont semé. Dans les deux cas, Marlowe nous décrit un monde de dupes dans lequel les êtres s'entre-dévorent afin de conserver ou d'acquérir un pouvoir illusoire. La morale qui se dégage de telles oeuvres n'est pas aussi nauséabonde que certains pourraient le croire. Paradoxalement, c'est peut-être dans *Doctor Faustus* que Mephostophilis exprime la philosophie humaniste de Marlowe de manière limpide lorsqu'il répond à Faustus qui l'interroge sur l'enfer. Celui-ci en effet lui déclare :

> Hell hath no limits, nor is circumscribed
> In one self place. But where we are is hell,
> And where hell is there must we ever be.
> (I, v, 124-6)

En d'autres termes, l'enfer c'est nous-mêmes ainsi que le monde dans lequel nous vivons. On est loin de l'idéal élisabéthain décrit dans la plupart des pièces de Shakespeare . Foin de la providence et de l'intervention divine, n'hésite pas à dire Marlowe. Ce qui transparaît, tout particulièrement dans ses pièces historiques, c'est une représentation cynique et désabusée des grands qui nous gouvernent ; ils se révèlent tous sans exception comme « de tristes sires »[10] au sens où l'entend Machiavel. Sans doute faut-il voir dans une telle conception une allusion à peine voilée à l'atmosphère d'intrigue et de courtisanerie qui régnait à la cour d'Elizabeth I. La vision politique qui se dégage des dernières oeuvres du dramaturge ne reflète que le dégoût d'un homme revenu de tout, qui a non seulement perdu la foi en Dieu mais aussi en l'homme. Ses activités d'agent — peut-être double? — au service du Privy Council ne sont certainement pas étrangères à ce profond pessimisme. Toutefois, il serait erroné de croire que Marlowe fut le seul à avoir eu des idées aussi subversives à l'époque. Il y a en effet de bonnes raisons de croire qu'il fut à sa manière le porte-parole d'intellectuels qui sentaient le soufre,

---

[9] *Le Prince,* pp. 92-3
[10] *Op. cit.,* p. 92

comme Sir Walter Raleigh par exemple, favori de la reine pourtant, et avec lequel Marlowe entretenait des liens d'amitié.

Quoi qu'il en soit, il y a tout lieu de penser qu'il paya de sa vie des idées que la société de ce temps n'était pas prête à accepter. Ainsi dans *A Groatsworth of Wit* , publié en 1592, Robert Greene condamna sans appel le poète pour son athéisme qu'il attribuait à l'influence néfaste de Machiavel. L'assassinat de Marlowe par Ingram Frizer dans une taverne de Deptford eut lieu un an plus tard. Fut-il commandité ou fut-ce une sordide querelle à propos d'une addition, et dont l'issue fut fatale? Sur ce point, l'encre n' a certainement pas fini de couler. Dans son ultime roman, *A Dead Man in Deptford*, Anthony Burgess nous laisse à penser que ce fut un acte volontaire, en vue d'éliminer un personnage embarrassant. En guise de conclusion, il fait tenir au narrateur — l'acteur élisabéthain Iacke ou Jack Wilson en personne, clin d'oeil de Burgess à son propre patronyme — les propos suivants :

> I would say finally that, as the earth turns... so the bulky ball of history revolves, and what a man dies for may become the thing that dies for him. The England that killed Kit Marlowe or Marley or Merlin will define itself in one of its facets by what he wrote before he died swearing.[11]

La peinture qui ressort de la seule pièce historique de Marlowe consacrée à un roi d'Angleterre n'est guère reluisante. *Edward II* en effet nous présente une humanité corrompue qui donne la nausée, et cela même si le jeune Edward III parvient à rétablir l'ordre à la fin de la tragédie. On aurait du mal à croire que le choix de décrire ce règne peu glorieux ait été un pur hasard. Même si Marlowe reste fidèle aux chroniqueurs pour ses sources, il n'en demeure pas moins qu'il décrit un monarque incompétent et homosexuel qui est assassiné de la façon la plus cruelle, mais aussi la plus grotesque possible — une fatale parodie de sodomie — au fond d'une geôle immonde. Dans *The Massacre at Paris* en revanche, c'est Henry III, dont les mœurs uraniennes restent gravées dans la mémoire populaire, qui rétablit l'ordre dans le royaume de France. Dans un premier temps, il fait assassiner Guise afin d'asseoir son autorité de souverain, et par la suite, avant de mourir à son tour assassiné par un moine fanatique, il transmet le pouvoir à Navarre. La noblesse de son attitude, l'hommage qu'il rend à deux reprises à la reine d'Angleterre peuvent paraître admirables. Néanmoins, ses dernières paroles adressées à Epernoun indiquent clairement que seul le massacre des catholiques pourra venger sa mort :

> Henry... bids thee whet thy sword on Sixtus' bones,
> That it may keenly slice the Catholics...
> Fire Paris, where these treacherous rebels lurk.
> (V, v, 99-102, 104)

La pièce s'achève donc sur un carnage annoncé, une version catholique de la saint Barthélémy en quelque sorte, comme si toute l'absurdité meurtrière décrite dans les actes précédents devait recommencer, à l'infini.

Les pièces historiques de Marlowe nous mettent en présence de personnages illustres dont le comportement est guidé par une soif inextinguible de pouvoir

---

[11] Burgess, Anthony, *A Dead Man in Deptford*, London, Hutchinson, 1993, p. 269

ou par un fanatisme aveugle. Dans les deux cas, cela les mène à s'entretuer au nom du sacrosaint royaume ou de la religion. Sur le plan éthique, ils sont condamnables sans exception, au même titre que le cupide Barabas ou l'orgueilleux Faustus, car ils pèchent tous en fait par excès d'ignorance, autrement dit par bêtise. En tout cas, c'est la morale qui se dégage des pièces historiques de Marlowe, dont Machevill semble être le porte-parole quand il affirme sans détour: :

> I count religion but a childish toy,
> And hold there is no sin but ignorance...
> Many will talk of title to a crown :
> What right had Caesar to the empery?
> Might first made kings, and laws were then most sure
> When, like the Draco's, they were writ in blood.[12]

[12] Op. cit., p.347.