

Faculté de philosophie, arts et lettres

Elisabeth I sur grand écran: pour une analyse de représentations cinématographiques de la Reine Vierge (1912-2007)

Auteur : Victoria Seleck
Promotrice : Silvia Mostaccio
Co-promotrice : Anne Roekens
Année académique 2018-2019
Master en Histoire et finalité communication de l'Histoire

Elisabeth I sur grand écran: pour une analyse de représentations cinématographiques de la Reine Vierge (1912-2007)

Auteur : Victoria Seleck

Promotrice : Silvia Mostaccio

Co-promotrice : Anne Roekens

Année académique 2018-2019

Master en Histoire et finalité communication de l'Histoire

ANNÉE ACADÉMIQUE : 2018-2019

SESSION : Janvier 2019

NOM : Seleck

PRÉNOM : Victoria

TITRE DU MÉMOIRE : « Elisabeth I sur grand écran: pour une analyse de représentations cinématographiques de la Reine Vierge (1912-2007) »

PROMOTEUR : Mme Silvia Mostaccio

Résumé du mémoire en 12 lignes :

Elisabeth I d'Angleterre a été maintes fois représentée sur le grand écran. Dans ce mémoire, nous avons analysé cinq de ces films : *Les Amours de la reine Elisabeth* (1912), *The Virgin Queen* (1955), *Marie, reine d'Ecosse* (1971), *Elizabeth I* (1998) et *Elizabeth : the Golden Age* (2007). Notre but était de découvrir ce qu'ils nous transmettaient sur les sociétés qui les avaient produits. Au préalable, afin que le lecteur puisse comprendre l'entièreté du travail, nous avons rappelé les enjeux historiques principaux qui ont été mobilisés par les réalisateurs durant le 20^e et le début du 21^e siècle. À savoir, les éléments marquants du règne d'Elisabeth tels que les réformes religieuses, sa rivalité avec Marie Stuart ou encore le conflit avec l'Espagne. Au terme de ces analyses, nous avons pu déceler un thème majeur que toutes les représentations étudiées reflétaient : la position des femmes dans la sphère publique contemporaine et les controverses qui en ont découlées. Le large espace temporel que couvrent ces films nous a permis d'établir l'évolution, ou non, de cette thématique et de pouvoir comparer les différentes époques.

Il est demandé aux étudiants qui déposeront leur mémoire **en trois exemplaires** pour la prochaine session d'examens de bien vouloir rédiger un résumé (12 lignes maximum), à relier au début de chaque exemplaire.

Ce résumé doit faire état de la problématique, des sources utilisées et des principaux résultats obtenus.

Remerciements

Je remercie ma promotrice, Silvia Mostaccio pour son suivi soutenu, ses précieux conseils et sa patience.

Je remercie également ma co-promotrice, Anne Roekens, pour sa grande disponibilité, ses conseils et, surtout, ses nombreux encouragements qui m'ont été très précieux.

Aussi, j'adresse un grand merci à Valériane Frippiat pour ses nombreuses relectures et le soutien qu'elle m'a apporté.

Je tiens à remercier ma famille et, plus particulièrement ma maman pour la relecture intégrale de mon mémoire, son soutien inconditionnel tout au long de ces deux années, sa patience et ses encouragements.

Un grand merci, également, à tous mes amis qui m'ont soutenue continuellement tout au long de la rédaction de ce mémoire.

INTRODUCTION

L'introduction de ce travail présentera plusieurs éléments. D'abord, nous ferons le point sur la discipline « histoire et cinéma » dans laquelle nous nous plongerons tout au long de l'étude. Nous parcourrons son avènement, sa progression et nous expliquerons comment notre problématique entre dans le cadre de ce champ de recherche. Ensuite, nous passerons en revue un panorama des différentes méthodes utilisées par les chercheurs avant d'expliquer quelle sera la nôtre. Enfin, nous expliquerons, présenterons et justifierons le corpus de films retenus pour cette étude.

1. Le cinéma : un miroir de la société ?

Au début du 20^e siècle, le cinéma ne faisait pas partie de la typologie des sources utilisées par les historiens¹. Les érudits de cette époque considéraient le septième art comme « une machine d'abêtissement et de dissolution » ou encore comme une « sorte d'attraction foraine »² et, par conséquent, indigne de la recherche scientifique³.

Bien que des ouvrages préliminaires aient été publiés dès la fin du 19^e siècle⁴, l'un des véritables pionniers de l'utilisation du film comme source historique est Marc Ferro⁵. L'un de ses articles publié dans la revue *Annales, Economies, Sociétés et Civilisations*⁷ en 1968 rend compte des premiers pas de cette nouvelle méthodologie. Selon Ferro, les historiens ont bâti leur démarche autour du document écrit et sont restés cantonnés à cela. Par peur ou déni, ils passaient à côté d'une nouvelle façon d'aborder l'histoire contemporaine⁸. C'est pourquoi Ferro, dans cette publication, tente d'expliquer l'intérêt de cette source ainsi que la méthode qu'il faut adopter pour l'aborder. Pour lui, le cinéma est le reflet de la société qui le produit, révélant « *ce qui la scandalise, ce qui l'émeut, ce qui la passionne (...) ses valeurs, qu'elle assume ou qu'elle ignore* »⁹. Antoine De Baecque le rejoint : selon lui, le cinéma « *met en forme*

¹ DELAGE C. ET GUIGUENO V., *L'historien et le film*, Paris, Gallimard, 2004, p. 9.

² FERRO M., *Le film, une contre-analyse de la société* dans *Annales, Economies, Société, Civilisations*, n°1, 1973, p. 111.

³ *Ibidem*.

⁴ BOLESZAW M., *Une nouvelle source de l'histoire : création d'un dépôt de cinématographie historique*, Paris, Getty, 1898, p. 56.

⁵ Marc Ferro « était historien et fut l'un des pionniers de l'analyse filmique en histoire », dans *Marc Ferro*, encyclopaedia universalis, <https://www.universalis.fr/encyclopedia/marc-ferro/> (consulté le 28/11/2018).

⁶ PITHON R., *Cinéma et histoire : bilan historiographique*, dans *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n°46, 1995, p. 5.

⁷ FERRO M., *Société du XXe siècle et histoire cinématographique* dans *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, n°23, 1968, p. 581-585.

⁸ *Ibid.*, p. 531

⁹ *Ibid.*, p. 561-562

notre temps », comme la littérature l'a fait pour le 19^e siècle, et permet de révéler les tensions et les enjeux d'une époque donnée dans une société donnée¹⁰.

Ferro, mais aussi d'autres intellectuels comme Pierre Sorlin, ont ainsi construit un nouveau champ de recherches qu'ils appelaient « Cinéma et Histoire ». Le « et » de cet intitulé permettait d'installer une distance entre cette branche de la science historique ainsi que la perception d'« *objet-film* » des cinéphiles et des polémiques qui en découlaient¹¹.

Ce nouveau type d'étude doit consister, selon Ferro, à interpréter ces images cinématographiques de manière historique afin d'étudier la société dont elles sont le miroir¹². Il préconise de considérer « *les images telles quelles, quitte à faire appel à d'autres savoirs pour saisir ce reflet* »¹³. En effet, les films, au même titre que des objets archéologiques ou documents écrits, sont un moyen de déceler la « *structure mentale dominante* » d'une société à une certaine époque¹⁴. Michèle Lagny explique que, dans cette approche historio-socio-anthropologique, le cinéma est considéré comme « *une pratique sociale* » à travers laquelle il est possible d'envisager « *comment une société s' imagine et se met en scène* »¹⁵.

En travaillant de cette manière, l'historien, selon lui, doit au préalable se poser la question : « *Quels sont les rapports entre une réalisation ou une série de réalisations et l'époque où elles ont été produites ?* »¹⁶. Cette question est la base de notre travail.

Le fil rouge de ce travail requerra le recours à d'autres branches de l'Histoire telles que l'histoire sociale et des représentations. En effet, à travers les analyses, nous tenterons d'étudier « *les relations, les actions et les représentations sociales par lesquelles se constituent les sociétés qui produisent ces sources* »¹⁷.

Dans ce travail, les sources utilisées pour déterminer ces « *attitudes collectives* » seront des films. Pour sélectionner notre corpus nous avons choisi un personnage central : Elisabeth Ire d'Angleterre. C'est à travers la représentation de ce personnage, et de ceux qui l'entourent, sur base d'une filmographie du 20^e et 21^e siècles, que nous allons tenter de déterminer : qu'est-

¹⁰ DE BAECQUE A., *L'histoire caméra*, Paris, Gallimard, 2008, p. 41.

¹¹ *Ibid.*, p. 27.

¹² *Ibid.*, p. 25.

¹³ *Ibid.*, p. 26.

¹⁴ LAGNY M., *De l'histoire du cinéma, méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Collin, 1992, p. 183.

¹⁵ *Ibid.*, p. 196.

¹⁶ *Ibid.*, p. 199.

¹⁷ UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL, DÉPARTEMENT DE SOCIOLOGIE, *Qu'est-ce que la sociologie ?*, <https://socio.umontreal.ca/departement/quest-ce-que-la-sociologie/> (consulté le 16/08/2018).

ce que cela nous transmet sur les sociétés contemporaines ? En quoi ces sources sont le miroir de la société qui les a produites ?

De plus, ces productions sont des œuvres historiques et donc une construction de la mémoire au fil des 20^e et 21^e siècles. Ce sont des canaux de représentation de la mémoire collective et, par conséquent, une mine d'informations diverses sur les sociétés qui les produisent.

À présent, nous allons expliquer les différentes méthodes : celles employées et sollicitées par les différents spécialistes et celles que nous avons utilisées. Ensuite, nous présenterons le corpus et la justification de celui-ci.

2. Une méthode multiforme

En 1995, Rémy Pithon fit le point sur le développement de l'analyse historique du cinéma et de ses méthodes. Il constata une bibliographie riche et variée sur ce sujet. En réalité, comme le prouvent les différentes approches énoncées par Pithon, il n'existe pas de démarche universelle d'analyse filmique. Elle doit, tout de même, reposer sur des principes scientifiques, un discours fondé et rigoureux. Cependant, elle ne s'appuie pas pour autant sur des méthodes expérimentales. En effet, comme le soulignent Jacques Aumont et Michel Marie, « la sémiologie et l'analyse ne seront jamais des sciences expérimentales, parce qu'elles n'ont pas affaire à du répétable, mais à de l'infiniment singulier »¹⁸.

Pithon admit que tenter de réaliser une « *catégorisation des méthodes ne peut que nier des nuances importantes* » tant les chercheurs et auteurs énoncent des approches différentes. Malgré ce risque, l'auteur a présenté trois démarches principales. La première consiste à analyser le « *contenu explicite* » que propose une source filmique¹⁹. Cependant, les partisans de cette approche se restreignent aux documentaires ou aux films engagés et donc à la fonction référentielle du cinéma. Et s'ils s'attardent sur des sources fictionnelles, elles font, généralement, partie du corpus de propagande des différents régimes totalitaires ayant affecté l'Europe durant le 20^e siècle²⁰.

La deuxième approche, répertoriée par Pithon, est sémiologique²¹. À l'inverse de la précédente, elle ne s'envisage pas en fonction du contexte historique. Les chercheurs qui adoptent cette démarche s'apparentent à l'approche cinéphile, envisageant les sources comme « *objet-film* », n'étudiant parfois qu'un seul cas, de manière à en tirer des conclusions générales²². C'est la forme audiovisuelle qui est au cœur de cette approche.

La troisième, dans la même ligne que Marc Ferro, consiste à déceler, au moyen de démarches historiques, des « *représentations sous-jacentes, mais significatives, des problèmes et des préoccupations d'une époque* »²³. Il ne s'agit pas d'utiliser le film pour la part de réel qu'il donne à voir, d'analyser la forme cinématographique pour elle-même mais de considérer le cinéma comme un produit culturel caractéristique de son époque.

¹⁸ AUMONT J. ET MARIE M., *L'analyse des films*, Paris, Fernand Nathan, 1997, p. 29.

¹⁹ PITHON R., *Cinéma et histoire*, op. cit., p. 7.

²⁰ *Ibid.*, p. 8.

²¹ « *Science des systèmes de signes (intentionnels ou non) et des systèmes de communication* ». dans CENTRE CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, *Sémiologie*, Nancy, 2012, <http://www.cnrtl.fr/definition/semiologie> (consulté le 07/08/2018).

²² PITHON R., *Cinéma et histoire*, op. cit., p. 9.

²³ *Ibidem*.

Sorlin s'inscrit dans cette troisième approche et met en œuvre, lui, une approche pragmatique qui permettra de définir théoriquement la « *rencontre entre les intentions qui président à la réalisation et les dispositions du public* ». Suite à cette étape conceptuelle, il préconise de prendre en compte les « *propriétés sociologiques du milieu où le film a été produit et ceux du milieu où il est présenté, c'est-à-dire les caractères propres à chaque époque et à chaque contexte culturel* »²⁴.

Dans le travail présent, nous allons analyser nos cinq films dans ce but précis. Ils seront envisagés comme des « *produits, des images-objets, dont les significations ne sont pas seulement cinématographiques* ». Ces productions seront examinées et rattachées à un contexte plus large afin de mettre en évidence les informations qu'elles nous livrent sur leur époque de production²⁵.

Pour ce faire, plusieurs aspects doivent être pris en compte. Avant toute chose, il faut considérer le contexte de production²⁶. Un film ne pourrait pas être réalisé et obtenir tel ou tel résultat sans les acteurs et les réalisateurs qui l'ont mis en place. C'est d'abord à travers eux, leur nationalité, leur caractère personnel, et leurs opinions, qu'un film devient ce qu'il est.

Ensuite, nous allons nous concentrer sur la matière audiovisuelle. L'un des éléments primordiaux de cet aspect est le montage. Celui-ci n'est jamais laissé au hasard, il construit non seulement la narration, mais établit également des liens implicites entre les personnages et amène le spectateur à voir ce qu'il doit découvrir et comprendre.

Outre le montage des images et des séquences²⁷, le son est également important. Comme le précise pertinemment Michel Chion, il ne peut être envisagé pour lui-même²⁸. Il doit être étudié en rapport avec l'image qu'il ponctue. La nature du son doit également être déterminée : une chanson, avec des paroles, n'a pas la même signification qu'un accompagnement musical. Si la première permet de véhiculer un message relativement explicite, le deuxième permet de transmettre un sentiment, une ambiance, aux spectateurs.

Les paroles, hors fonds musicaux, sont également primordiales. L'étude d'un personnage ne peut être envisagée sans l'examen des dialogues qu'il entretient avec les autres

²⁴ SORLIN P., *Introduction à une sociologie du cinéma*, Paris, Klincksieck, 2015, p. 84.

²⁵ FERRO M., *Analyse de film, analyse de société*, Paris, Classique Hachette, 1975, p. 10.

²⁶ MARIETTE A., *Pour une analyse des films de leur production à leur réception. Du « cinéma social » au cinéma comme lieu de mobilisations collectives*, dans *Politix*, n°1, 2011, p. 3.

²⁷ « *Suite de plans, unités narratives et spatio-temporelles* » dans AUMONT J. ET MARIE M., *L'analyse, op. cit.*, p.37.

²⁸ AUMONT J. ET MARIE M., *L'analyse, op. cit.*, p. 150.

protagonistes. De plus, elles jouent « *un rôle structurant dans l'organisation même du récit* »²⁹. Si elles permettent de construire le personnage et son caractère, il faut y ajouter le comportement physique du protagoniste. En effet, l'attitude que l'acteur donne à son personnage est tout aussi importante dans l'élaboration de la personnalité. Ces gestes et ces comportements sont une réserve précieuse d'informations implicites qui échappent aux réalisateurs, qui sont inconscientes. Comme le souligne Marc Ferro, « *un film est toujours débordé par son contenu* »³⁰.

²⁹ AUMONT J. ET MARIE M., *L'analyse, op. cit.*, p. 155.

³⁰ FERRO M., *Analyse de film, op. cit.*, p. 13.

3. Elisabeth Ire au cinéma : quels films ? Quelles littératures ?

Un corpus de sources filmiques doit présenter des « *marqueurs particuliers qui permettent de les comparer* »³¹. Dans le cas présent, tous les films de ce corpus mettent en scène le même personnage principal : Elisabeth Ire d'Angleterre. Le règne de cette monarque du 16^e siècle a inspiré plus d'une dizaine de réalisateurs et de scénaristes. Elle est une figure importante qui a traversé les siècles. Sa vie a également inspiré un grand nombre de chercheurs et de biographes et les études répétées sur ses capacités et sur sa psychologie sont une preuve de l'intérêt qu'elle attise encore³². Pourquoi ?

La société des Temps Modernes était, en grande partie, dirigée par des hommes. La reine a donc dû établir un processus de vie, d'images et de représentations afin de s'imposer dans le monde dans lequel elle vivait³³. Ce procédé et ses difficultés ont été mis en scène et interprétés de manières différentes à travers la filmographie du 20^e et du 21^e siècle.

Plusieurs auteurs et chercheurs se sont penchés sur cette problématique. C'est notamment le cas de Bethany Latham qui a consacré un ouvrage à ce sujet. Diplômée en histoire et en études des documents et ressources électroniques, elle est l'auteur de l'ouvrage *Elizabeth I in film and television*³⁴. Cette publication est la plus importante de toute notre bibliographie, car ce travail porte exactement sur le même sujet de départ. C'est pourquoi il convient d'en rappeler la démarche.

Latham traite à la fois les productions du grand écran, mais aussi celles destinées à la télévision comme les miniséries. Elle se base donc sur un corpus plus large reprenant une quinzaine de films. Afin de s'imprégner réellement du temps auquel a vécu Élisabeth, elle a étendu ses recherches à toute la période des Tudors. Elle n'analyse néanmoins que les films portant sur le personnage de la Reine Vierge. Elle s'attarde majoritairement sur la véracité historique des productions en abordant presque tous les aspects d'un film que nous allons traiter dans le cadre de notre recherche : les critiques que le film a reçues, la véracité historique, les acteurs, les réalisateurs, les costumes, mais aussi l'ambiance du film, les couleurs, la musique,

³¹ LAGNY M., *De l'histoire du cinéma, op. cit.*, p. 199.

³² BASSNETT S., *Elizabeth I, a feminist perspective*, Oxford, Berg, 1989, p. 120.

³³ DERVILLE G. ET PIONCHON S., *La femme invisible. Sur l'imaginaire du pouvoir politique*, dans *Mots. Les langages du politique*, n°78, 2005, p. 58.

³⁴ BETHANY LATHAM, *Elizabeth I in film and television. A study of major portrayals*. Jefferson, MacFarland, 2010.

etc. Cependant, comme elle le dit elle-même³⁵, la matière est tellement dense que l'envisager de manière précise nécessiterait plusieurs volumes.

Les analyses de Latham, qu'elle effectue en trois temps pour chacune de ses sources (première impression, scène par scène, vision avec recul), nous permettront d'effectuer une comparaison avec nos résultats, ensuite de vérifier ou non certaines analyses et d'en tirer certaines hypothèses et conclusions. Cependant nos manières de procéder sont différentes. Si Latham présente une analyse d'un large panel de film, nous avons décidé de nous concentrer sur un corpus plus restreint, ce qui nous a permis d'analyser chaque production plus en profondeur de manière à répondre précisément à notre question de recherche qu'est la compréhension de la société contemporaine aux 20^e et 21^e siècles à travers la représentation cinématographique d'Elisabeth I.

En ce qui concerne cette thématique, nous pouvons également citer *The Tudors*³⁶ *in film and television*. Cependant, le corpus de cet ouvrage est bien plus large puisque, comme son titre l'indique, il ne se focalise pas exclusivement sur Elisabeth. Il reprend autant les films pour le grand écran que ceux « *faits pour la télévision* »³⁷, les miniséries, les séries, les productions destinées aux enfants, les programmes télé et même la science-fiction. Ce panorama audiovisuel va permettre d'évoquer non seulement la famille Tudor, mais aussi tout ce qui touche à son époque. L'ouvrage présente tous ces échantillons sous forme de notice où il expose « *la production, les participants, la trame, l'esthétique, l'historicité et la signification culturelle* »³⁸. C'est donc une approche assez générale qui dégage une « *compréhension filmographique* » et une « *analyse historique* »³⁹. À juste titre, les auteurs ne considèrent pas leur travail comme l'aboutissement de l'étude en la matière, mais plutôt comme les premiers pas d'une longue recherche à ce sujet.

L'une des rubriques de l'ouvrage *Royal Portraits in Hollywood : Filming the lives of queens* » : Elizabeth Ford et Deborah Mitchell, est également consacrée à l'analyse de certains films ayant mis en scène la Reine Vierge. Les auteurs tentent de comprendre l'évolution, au cours du 20^e siècle, des représentations des grandes souveraines qui ont marqué l'Histoire. Leur démarche consiste à comparer la littérature et le cinéma. Après avoir expliqué à quel point la

³⁵ « *Representations of Elizabeth I in film and television are so numerous that it would take several volumes to include each one and provide sufficient coverage for it* » dans LATHAM B., *Elizabeth I in film op. cit.*, p. 2.

³⁶ Famille monarchique anglaise dont Elisabeth fait partie et qui comprend Henri VII, Henri VIII, Edward VI, Marie I et elle-même.

³⁷ PARILL S. ET ROBISON W., *The Tudors in film and télévision*, Jefferson, MacFarland, 2013, p.1.

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Ibidem.*

dynastie des Tudors est restée dans les esprits, elles abordent en quelques lignes la biographie d'Élisabeth. Ensuite, elles introduisent le sujet de la filmographie de la Reine Vierge en illustrant leur propos par l'énumération et la présentation des actrices qui l'ont incarnée et les récompenses remportées à cette occasion. À la fin de l'introduction, elles présentent leur corpus de films qui ne porte que sur les productions racontant l'histoire d'Élisabeth.

Dans le travail ci-présent, le corpus est composé de cinq films. Le premier, *Les Amours de la reine Elisabeth* est une production française, réalisée en 1912 par Henri Desfontaines et Louis Mercanton⁴⁰. Ce dernier est né en Suisse et naturalisé français mais a passé la plus grande partie de sa vie en Angleterre. Si nous prenons le contexte social dans lequel il vit, la mise en scène d'un tel personnage féminin ne peut être anodine. En effet, à cette époque, les femmes françaises sont des citoyens « sous tutelle masculine »⁴¹. À l'inverse, l'Angleterre a déjà pris des mesures, depuis 1870, comme l'octroi du droit des femmes à jouir de leur salaire en toute liberté⁴². Mercanton est donc lié à deux visions différentes, l'une progressiste contre une France qui se révèle plus conservatrice. La représentation d'Élisabeth à travers son film pourrait, comme nous le verrons dans le chapitre qui lui sera consacré, révéler une opinion du réalisateur sur la question.

La deuxième production qui sera analysée est *Le Seigneur de l'aventure*. Elle fut réalisée en 1955 par Henry Koster. Ce réalisateur d'origine allemande s'est exilé aux États-Unis durant le régime Nazi⁴³. Durant les années, le monde se reconstruit mais le pays natal de Koster est toujours déchiré entre, d'une part, les Alliés (composés des États-Unis, de la France et de l'Angleterre) et d'autre part l'URSS. Le choix de représenter un grand monarque, ayant marqué l'histoire de l'Angleterre, n'est, de nouveau, pas innocent. Trois ans après l'avènement d'une nouvelle reine anglaise, Elisabeth II, Koster pourrait vouloir rappeler l'importance et la pérennité d'un pays qu'il soutient dans le conflit qui déchire sa patrie.

Vingt ans plus tard, Elizabeth I revient sur le grand écran dans le film *Marie, reine d'Ecosse*, réalisé par Charles Jarrott. Avant de commencer sa carrière dans le cinéma, cet anglais a servi dans la Royal Navy lors de la Seconde Guerre mondiale. Plusieurs années plus tard, en 1971, après avoir effectué un début de carrière en tant qu'acteur, Jarrot décide de mettre

⁴⁰ TULARD J., *Louis Mercanton* dans TULARD J., *Dictionnaire du cinéma. I. Les réalisateurs*, Paris, Laffont, 2005, p. 644.

⁴¹ DUBY G., PERROT M. ET THÉBAUD F., *Histoire des femmes en Occident. 5, le XXe siècle*, Paris, Plon, 1992, p. 108.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ TULARD J., *Henry Koster*, dans TULARD J., *Dictionnaire du cinéma, op. cit.* 2004, p. 524.

en scène deux reines : Marie Stuart et Elisabeth I⁴⁴. Comme nous l'expliquerons dans le chapitre qui concerne ce film, cette production arrive à un moment opportun dans un contexte social féministe agité.

Enfin, nous analyserons *Elisabeth I* et *Elisabeth I : The Golden Age*, tous deux réalisés par l'indien Shekhar Kapur⁴⁵. La mise en scène qu'il fait d'Elisabeth dans le premier volet est totalement novatrice et met l'accent sur de nouveaux aspects comme la politique ou la religion. Le but de Kapur était de construire une interprétation des stratégies et des procédés qui ont fait d'Elisabeth, la Reine Vierge⁴⁶. Le deuxième film nuance le personnage de la reine et les conclusions que présentait le premier, pour conclure sur une Elisabeth totalement accomplie. Ces deux productions datent respectivement de 1998 et de 2007. Elles représentent donc la charnière du 20^e et 21^e siècle.

En conclusion, notre corpus nous permet, de retracer l'évolution de la représentation d'Elisabeth à travers le 20^e siècle. Chaque analyse permettra de révéler, à travers les impacts des contextes sociaux des périodes, la mentalité et les opinions bien enracinées de la société dans laquelle chaque film a été produit.

⁴⁴ LENTZ H.M., *Obituaries in the Performing Arts, 2011*, Jefferson, MacFarland, 2012, p. 170.

⁴⁵ CHAUHAN Y., GREGERSEN E. ET SINHA S., *Shekhar Kapur, indian director* dans *Encyclopaedia Britannica*, 2015, www.britannica.com (consulté le 14/11/2018).

⁴⁶ *Making of Elisabeth I*, 00 01' 06''.

CHAPITRE I. ELISABETH ET LE CINEMA DU 20^E SIECLE : LES EVENEMENTS MAJEURS ;

1. Introduction

Chaque film présenté mobilise des personnages et des enjeux historiques qui ont fait partie du règne d'Elisabeth I, pour véhiculer un message contemporain. Afin que les lecteurs puissent le comprendre, il faut, au préalable, brosser un panorama des faits historiques qu'ils ont employés. En effet, outre la figure même de la reine, ils exploitent tout son entourage, tant public que privé, mais également les événements marquants de sa vie.

L'un des enjeux majeurs exploités dans la filmographie étudiée fut la religion et la politique qui en a découlé durant le règne d'Elisabeth. Son père Henri VIII rompit avec Rome et son frère, Edward VI, poursuivit les réformes, influencé par le protestantisme de son oncle et régent, Edward Seymour. Lorsque le jeune roi décéda prématurément, Marie I, première fille d'Henri VIII, accéda au trône. Cette dernière rétablit le catholicisme et l'allégeance au pape. Elisabeth, qui lui succéda, hérita d'un pays divisé entre les protestants et les catholiques. Sa politique religieuse n'eut pour but que d'établir un compromis, un équilibre qui permettait à tous ses sujets de se retrouver sur une base commune.

Au cours de ce processus, elle dût faire face à plusieurs opposants, tant internes qu'externes. D'une part, il y avait les adversaires au sein même de l'Angleterre tels que les puritains, protestants radicaux, et les catholiques qui n'avaient jamais renié leurs croyances initiales. D'autre part, il y avait les rivaux catholiques étrangers tels que Philippe II, roi d'Espagne et Marie Stuart, reine de France et d'Ecosse.

Afin de présenter ces faits et personnages historiques, nous allons, d'abord, résumer les différentes étapes de la réforme qui ont précédé l'époque élisabéthaine. Ensuite, nous allons expliquer les multiples stratégies qu'Elisabeth appliqua pour contrer ces oppositions et mettre en place sa politique religieuse de compromis. Nous présenterons, également, la présentation de plusieurs personnages, ayant fait partie de la vie privée de la reine, et, par conséquent, récurrents dans la filmographie étudiée.

2. La rupture avec Rome, l'affirmation d'une religion protestante et un retour radical au catholicisme

A. Henri VIII

Un pays indépendant de Rome

L'Angleterre, d'avant Henri VIII, possédait certaines prédispositions aux changements qui affectèrent son Eglise au 16^e siècle. Elle se distinguait des autres pays catholiques, et ce depuis le 15^e siècle. Déjà à cette époque, la papauté n'y avait que peu d'emprise sur les décisions religieuses. Par exemple, les évêques n'étaient pas nommés par le pape mais bien par le roi. Les tribunaux ecclésiastiques, quant à eux, n'avaient aucun pouvoir⁴⁷. L'autorité du pape était contrôlée par le monarque, et non l'inverse. Quant au peuple, Rome n'était plus, à ses yeux, « que la représentation d'un pouvoir désormais très restreint »⁴⁸.

Cependant, bien que la suprématie de la couronne sur la papauté fût reconnue, les sujets anglais ne manifestaient aucune hostilité envers Rome, puisqu'ils pouvaient contourner son autorité de manière pacifique. De plus, l'attachement à la religion catholique s'exprimait explicitement à travers leurs croyances et leurs pratiques⁴⁹. L'Angleterre, bien qu'indifférente au pouvoir papal, n'était sans doute pas prête à renoncer brusquement à une confession qu'elle pratiquait avec rigueur. Ceci expliquerait les complications et les remaniements que connaîtra cette réforme qui durera des décennies⁵⁰.

Le schisme

Le 16^e siècle fut une époque de réformes pour l'Europe. Le protestantisme gagnait du terrain. Cependant, les changements religieux qui bouleversèrent l'Angleterre n'eurent pas pour raison la volonté d'une nouvelle affectation confessionnelle. Au contraire, Henri VIII, originellement fervent catholique, fut l'un des grands adversaires de Luther⁵¹ et de ses idéaux religieux.

En effet, les motivations d'Henri VIII étaient toutes autres. Le prétexte officiel fut le refus papal d'annuler son mariage avec Catherine d'Aragon. Celle-ci n'avait enfanté qu'une fille sur dix grossesses et n'avait pas fourni d'héritier mâle à la couronne. Trop âgée pour procréer de nouveau, elle devenait inutile pour le roi, obsédé par l'envie d'un fils. Outre l'âge de Catherine, le roi avait fait la rencontre d'Anne Boleyn, une dame d'honneur de la reine. La

⁴⁷ BARRIE-CURIEN V., *L'Angleterre*, dans BARRIE-CURRIEN V., MAYEUR J.-M., ET VENARD M., *Histoire du christianisme des origines à nos jours. De la réforme à la réformation*, Paris, Desclée De Brouwer, 1994, p. 368.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 369.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 376.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ QUANTIN J.-L., *La difficile alchimie entre Eglise et Etat ou le laboratoire anglais (XVI^e-XVII^e)*, dans ARMOGATHE J.-R., *Histoire générale du christianisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 100.

jeune fille se refusant à lui tant qu'elle n'était pas son épouse⁵², Henri était prêt à tout pour satisfaire les désirs d'une femme qui pourrait, un jour, procurer un héritier à son royaume⁵³.

Subitement, alors même qu'il courtisait Anne, une culpabilité sembla commencer à préoccuper le roi. En effet, ce dernier avait épousé Catherine d'Aragon alors qu'elle était la veuve de son défunt frère aîné, Arthur. Trente ans plus tard, Henri VIII revint sur cette union qui lui paraissait, maintenant, contre-nature. Pour argumenter son opinion, il avança un argument tiré du *Lévitique* selon lequel un homme ne peut épouser la femme de son frère, sous peine que l'union soit stérile. Bien que le mariage avait été autorisé par une bulle papale, le roi affirmait que la malédiction s'était abattue sur leur couple: il n'avait pas d'enfant mâle⁵⁴. Il espérait, avec ce raisonnement à l'appui, obtenir l'annulation de son mariage par le pape, ce qui n'arriva jamais.

De janvier à mars de l'année 1534, se tint une nouvelle session du Parlement. La rupture avec l'Eglise y fut consommée. Le pape devint « *l'évêque de Rome* », les dépenses dues à Rome furent abolies par le « *Dispensations Act* », l'« *Act for the Submission of the Clergy* », qui contraignait les évêques à soumettre l'ensemble de leur décision au roi, fut confirmé. Enfin, en novembre 1534, le « *Supremacy Act* » fut établi, proclamant le roi « Chef Suprême de l'Eglise d'Angleterre »⁵⁵. Deux ans auparavant, en 1532, il avait épousé Anne. De cette union, naquit, en 1534, Elisabeth⁵⁶.

Si le roi obtint finalement son divorce, cet événement ne fut pas la cause réelle de ce schisme avec Rome. Celui-ci n'était, en fait, que l'opportunité, pour Henri VIII, de se séparer de l'autorité romaine. Comme nous l'avons expliqué, Rome n'avait jamais détenu le plein pouvoir en Angleterre. Cette situation reflétait la dualité existante entre l'Etat, représenté par le roi, et l'Eglise, incarnée par le pape. L'Angleterre n'est qu'un exemple avangardiste d'une victoire de l'Etat sur l'Eglise, ses biens et son pouvoir⁵⁷. Cette suprématie du temporel sur le spirituel, fut matérialisée en 1536, lors de la dissolution des monastères, chapeautée par Thomas Cromwell⁵⁸.

⁵² LOADES D., *Henry VIII*, Gloucestershire : Amberley Publishing, 2009, p. 192.

⁵³ DUCHEIN M., *Elizabeth Ire d'Angleterre*, Paris, Fayard, 1992, p. 17.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 19-20.

⁵⁵ LOADES D., *Henry VIII*, *op. cit.*, p. 236.

⁵⁶ WAGNER J.A. ET SCHMID S.W., *Encyclopedia of Tudor England*, Vol. 1., Santa Barbara, ABC-clio, 2011, p. 321.

⁵⁷ COTTRET B., *Henri VIII, le pouvoir par la force*, Paris, Fayot et Rivages, 2015, p. 154.

⁵⁸ Thomas Cromwell fut le premier ministre d'Henri VIII de 1532 à 1540 après avoir été au service du Cardinal Wolsey. WAGNER J.A. ET SCHMID S.W., *Encyclopedia of Tudor*, *op. cit.*, p. 321.

Ce dernier, suite à plusieurs échecs du cardinal Wolsey, initialement chargé de l'affaire, prit le contrôle de la Grande Affaire du roi. Il fut l'un des grands partisans et édificateurs de la réforme et encouragea fortement la séparation définitive avec Rome. En janvier 1535, il enjoignit le Chancelier Audley⁵⁹ d'organiser un recensement des biens monastiques anglais. Six mois plus tard, le résultat de l'enquête révéla que l'Eglise, en Angleterre, gagnait plus du double de ce que la monarchie tirait de ses territoires⁶⁰. L'Eglise n'avait peut-être pas exercé un pouvoir sans faille sur l'Angleterre, mais elle possédait une grande partie des terres. Le schisme avec Rome devait impliquer, par conséquent, non seulement, une séparation religieuse, mais également foncière.

Certains historiens qualifient cette dissolution comme un acte de cupidité et de vandalisme de la part du roi. Georges W. Bernard⁶¹ nuance ces imputations. Pour lui, elle ne concerne pas que le domaine matériel⁶². Henri VIII a agi logiquement par rapport à son nouveau statut à savoir Chef Suprême de l'Eglise. De plus, il balaya les symboles d'une confession religieuse soumise au pape, ce qu'il ne pouvait plus tolérer⁶³. Toujours est-il que, peu importe les réels motivations d'Henri VIII, religieuses ou matérielles, il est évident que l'enjeu foncier fut l'une des causes réelles de la séparation entre Londres et Rome.

Ce schisme et les premiers pas de cette réforme posèrent la première pierre d'une nouvelle Eglise d'Angleterre. La suite du chemin fut tracée par les enfants d'Henri. Il y eut d'abord son fils Edward VI, dont le règne fut marqué par des réformes protestantes plus radicales.

B. Edward VI

Lorsqu'Edward VI monta sur le trône, il n'était âgé que de neuf ans. Henri VIII avait chargé le frère de sa troisième épouse, Edward Seymour, d'assurer la régence⁶⁴. Celui-ci était un protestant qui, profitant de son pouvoir, a fait du règne d'Edward VI « la première marche

⁵⁹ Thomas Audley fit partie de la Chambre des Communes, durant la période de la réforme et devint Lord Chancelier en 1533, après la démission de Thomas More. WAGNER J.A. ET SCHMID S.W., *Encyclopedia of Tudor*, op. cit., p.67.

⁶⁰ COTTRET B., *Henri VIII*, op. cit., 2015, p. 255.

⁶¹ George W. Bernard est professeur d' « *Early Modern History* » à l'Université de Southampton et a été, de 2001 à 2011, le rédacteur de l' « *English historical review* ». BERNARD G. W., *Professor G.W. Bernard*, www.southampton.ac.uk (consulté le 27/11/2018).

⁶² BERNARD G.W., *The Dissolution of the Monasteries*, dans *History, the Journal of the Historical Association*, 2011, vol. 96, p. 391.

⁶³ BERNARD G.W., *The Dissolution of the Monasteries*, dans *History*, op. cit., p. 393.

⁶⁴ MORILL S. J., *Edward VI*, dans *Encyclopaedia Britannica*, 2018, <https://www.britannica.com> (consulté le 09/07/2018).

de la Réforme Protestante en Angleterre »⁶⁵. Elle était à la fois influencée par les Luthériens, mais aussi par les Zwigliens et les Calvinistes, les deux tendances réformistes suisses⁶⁶.

L'*Edwardian Prayer Book*, livre liturgique qui servirait de base à la nouvelle religion, écrit en 1549, était majoritairement d'influence luthérienne. Cependant, le livre était une sorte de mélange entre le protestantisme et le catholicisme. S'il a mécontenté les catholiques, il n'a pas pour autant comblé les protestants qui l'estimaient confus, contenant exagérément de compromis⁶⁷. L'une des modifications principales qu'il instaurait était la suppression totale du latin pour laisser place à l'anglais, un aboutissement de l'une des réformes instituées par Henri VIII⁶⁸. Le but poursuivi était la vulgarisation du culte. La traduction, en anglais, permettait à toutes les strates de la société de pratiquer la religion elles-mêmes.

La révision du *Prayer Book*, validée par le Parlement en 1552, fut beaucoup moins nuancée. Il supprima radicalement les prières du Canon et ne reconnut plus la transsubstantiation⁶⁹. Bien que, durant cette période de régence, une grande partie de la population se soit convertie au protestantisme, une majorité resta fidèle à ses croyances catholiques⁷⁰.

Si le règne d'Edward promut une réforme littéralement protestante, l'Angleterre connut un nouveau changement radical lorsque Marie, la fille aînée d'Henri VIII, monta sur le trône.

C. Marie I

Deuxième dans l'ordre de succession, Mary Ière Tudor succéda à son frère, Edward VI, en 1553. La question de son mariage fut, à cette époque, l'objet de controverses. Dès son avènement, Charles Quint, son cousin, lui envoya ses ambassadeurs pour la conseiller dans cette entreprise, mais surtout pour préserver l'héritage anglais des initiatives françaises. Ils suggérèrent à Marie, dans un premier temps, d'épouser un Anglais, sa position étant relativement instable, afin d'assurer sa sécurité. En effet, ses sujets n'adhéraient pas à l'idée d'avoir un étranger assis sur le trône d'Angleterre. Cependant, Charles Quint n'avait nullement l'intention de soutenir ce projet de mariage anglais jusqu'au bout et, dès le 30 juin

⁶⁵ DORAN S., *Elizabeth I and religion*, 1558-1603, London, Routledge, 1994, p. 2.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 3.

⁶⁷ CAVENDISH R., *The First Book of Common Prayer*, dans *History Today*, vol. 49, 1999, <https://www.historytoday.com/richard-cavendish/first-book-common-prayer> (consulté le 09/07/2018).

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ BERTTRAND M., MOREAU J-P., *L'anglicanisme : ses origines, ses conflits. Du schisme d'Henri VIII à la bataille de la Boyne*, dans *IESR - Institut Européen en Sciences des Religions*, 2010, p. 257.

⁷⁰ DORAN S., *Elizabeth I*, op. cit., p. 4.

1553, il proposa son fils, Philippe II comme prétendant pour la reine⁷¹. Marie, qui considérait l'empereur « comme un père », accordait beaucoup d'importance à son avis et son approbation⁷². De plus, elle savait pertinemment qu'avec son âge et son inexpérience, il lui fallait un allié stable et solide à ses côtés. Outre le fait qu'il était le fils de Charles Quint, Philippe exerçait la régence d'Espagne depuis 1551 et il y était « aimé et respecté »⁷³. Ce qui faisait de lui, aux yeux de Marie, un candidat qui répondait à ses attentes.

En juillet 1554, elle épousa donc Philippe II d'Espagne. Par cette union, elle établit une alliance avec un puissant empire catholique. En effet, à l'époque moderne, les mariages royaux étaient des piliers fondamentaux du paysage politique et permettaient de mettre en place des contrats entre les différentes puissances⁷⁴. Dans le cas présent, elle trouva, non seulement, un soutien pour la restauration de la religion catholique en Angleterre mais aussi un allié qui appuyait sa légitimité. Elle espérait également fournir un héritier catholique à la couronne, de manière à évincer sa sœur, Elisabeth, de l'ordre de succession⁷⁵.

Elle entreprit également de restaurer la religion catholique dans l'entière du royaume. Pour ce faire, elle libéra des prisonniers politiques, enfermés pendant le règne de son frère, et les plaça à des fonctions essentielles. C'est notamment le cas de Stephen Gardiner, qu'elle nomma Lord Chancelier, le chargeant de mener cette mission de reconversion. Reginald Pole fut rappelé d'exil et nommé archevêque de Canterbury, évinçant Thomas Cranmer, acteur principal de la réforme protestante des deux règnes précédents, qui fut exécuté le 21 mars 1556⁷⁶.

Cranmer fut l'une des nombreuses victimes du règne de Marie. Durant cette période, plus de « trois cents hommes, femmes et enfants, furent brûlés sur le bûcher à travers toute l'Angleterre » conformément aux nouvelles lois sur l'hérésie, instaurées par la reine⁷⁷. Cette chasse aux hérétiques lui valut d'être surnommée par ses détracteurs, de « *Bloody Mary* »,

⁷¹ LOADES D., *The reign of Mary Tudor, politics, government and religion in England, 1553-1558*, London, Benn, 1979, p. 109.

⁷² *Ibid.*, p. 111

⁷³ *Ibid.*, p. 112

⁷⁴ POUTRIN I. ET SCHAUB M-K., *Femmes et pouvoir politique, les princesses d'Europe XVe-XVIIIe siècle*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2007, p. 71.

⁷⁵ *Life of the week : Queen Mary I*, dans *History Extra, the official website for BBC History Magazine and BBC World Histories Magazine*, <https://www.historyextra.com/period/tudor/life-of-the-week-queen-mary-i/> (consulté le 09/07/2018).

⁷⁶ FERNANDES F., *Marie Tudor, la souffrance du pouvoir*, Paris, Tallendier, 2012, p. 339.

⁷⁷ *Life of the week : Queen Mary I*, op. cit., <https://www.historyextra.com/period/tudor/life-of-the-week-queen-mary-i/> (consulté le 09/07/2018).

bien que la répression élisabéthaine n'ait pas fait moins de victimes⁷⁸. Son règne s'acheva en 1558, lorsque Marie décéda sans enfant, laissant la place à sa demi-sœur, Elisabeth.

⁷⁸ Expression utilisée pour la première fois en 1658 et couramment employée au 18^e siècle. FERNANDES F., *Marie Tudor, op. cit.*, p. 283.

3. L'héritage complexe d'Elisabeth

Au cours des vingt années qui ont précédé l'avènement d'Elisabeth, la population anglaise vit un schisme avec Rome, une réforme protestante radicale pour finir par un retour au catholicisme. Ces changements antagoniques divisèrent le peuple. La politique religieuse élisabéthaine devait donc s'imposer un but : pacifier le pays.

Elisabeth fut souvent considérée comme une hypocrite qui n'employait le protestantisme que par intérêt. Cependant, ces accusations s'avèrent être fausses. En effet, elle suivait les traces de son père appliquant sérieusement le culte, priant tous les jours, assistant aux offices le dimanche, suivant scrupuleusement la doctrine du Payer Book et croyant au « bien-fondé de la suprématie royale »⁷⁹. Il est évident, cependant, qu'Elisabeth, tout comme son frère, Edward VI, n'avait objectivement pas le choix de rejeter le catholicisme. Rome, ayant refusé l'annulation du premier mariage d'Henri VIII, ne reconnaissait pas les deux suivants et, par conséquent, considérait Elisabeth comme illégitime⁸⁰.

Toujours est-il que, même si ses convictions personnelles ont été sujettes à débat, le résultat final des mesures religieuses mises en place par Elisabeth fut souvent « désigné comme un compromis »⁸¹. Elisabeth était opposée à toutes les sortes d'abus religieux, qu'ils soient protestants ou catholiques. Le but de cette *via media* fut effectivement de trouver un équilibre⁸² entre l'ambition exacerbée des évêques et l'extrémisme puritain

A. Différentes étapes de réforme

C'est dans cette optique qu'elle réunit le Parlement, en 1559. Elisabeth révisa son entourage, triant les membres du Parlement selon leurs visions religieuses et politiques. Elle donna congé aux conseillers qui servaient Marie et nomma William Cecil⁸³, comme Lord Chancelier⁸⁴.

Lors de cette session, le Parlement promulgua deux actes, l'Acte de Suprématie et l'Acte d'Uniformité. L'Acte de Suprématie mua le titre de « Chef Suprême de l'Eglise

⁷⁹ BARRIE-CURIEN V., *La réforme anglicane*, dans BARRIE-CURIEN V., MAYEUR J.-M. ET VENARD M., *Histoire du christianisme*, op. cit., p. 211.

⁸⁰ MITCHELL M., dir., *The Cambridge history of christianity, Reform and expansion (1500-1660)*, vol. 6., Cambridge, Cambridge University press, 2006, p. 139.

⁸¹ BARRIE-CURIEN V., *La réforme anglicane*, dans BARRIE-CURIEN V., MAYEUR J.-M. ET VENARD M., *Histoire du christianisme*, op. cit., p. 201.

⁸² MUHLSTEIN A., *Elisabeth d'Angleterre et Marie Stuart, ou les périls du mariage*, Paris, Albin Michel, 2004, p.50.

⁸³ William Cecil occupait, durant le plus grande partie du règne d'Elisabeth, la fonction de Secrétaire d'Etat. ALFORD S., *The Early Elizabethan polity, William Cecil and the British succession crisis, 1558-1569*, Cambridge, Cambridge University press, 2007, p. 9.

⁸⁴ TOLÉDANO A., *Histoire de l'Angleterre chrétienne*, Paris, Laffont, 1955, p. 98.

d'Angleterre », instauré par Henri VIII, en « Suprême gouverneur de l'Eglise d'Angleterre »⁸⁵. Cet intitulé permit de contenter non seulement les catholiques mais aussi une partie des protestants qui considéraient que le chef de l'Eglise n'était autre que le Christ et en aucun cas une femme⁸⁶. Cependant, cette dénomination officielle ne change pas la domination effective d'Elisabeth sur l'Eglise. En témoigne le remplacement des crucifix des églises paroissiales, sur lesquels étaient gravées les images de la Vierge et de St John, par les armoiries royales⁸⁷.

L'Acte d'Uniformité, quant à lui, prévoyait l'imposition définitive du *Prayer Book* comme guide liturgique⁸⁸. Dans ce livre, certaines modifications furent introduites, notamment en ce qui concerne le sacrifice de l'eucharistie et des phrases qui l'accompagnent. Elles exprimaient la possibilité que le pain et le vin ne représenteraient pas seulement le corps et le sang du Christ, mais se transformeraient véritablement en de ceux-ci. Cette interprétation permettait, effectivement, de mettre les différentes confessions d'accord : les catholiques et les luthériens accordaient beaucoup d'importance à la reconnaissance de la présence du Christ dans l'Ostie, tandis que les Calvinistes portent un grand intérêt à l'aspect commémoratif de la Communion⁸⁹. Bien que cet *Act* tente de satisfaire les différentes confessions, nous verrons qu'Elisabeth rencontra de vives oppositions de la part des radicaux, des deux bords.

Afin d'établir définitivement le dogme anglican, les XXXIX Articles furent promulgués en 1563. Ceux-ci prévoyaient le rejet « du purgatoire, des indulgences, du culte des saints, des images et des reliques ». Sous l'influence calviniste, ils n'autorisaient que deux sacrements : le baptême et la cène. D'un autre côté, pour satisfaire les Anglais de confession catholique, la transsubstantiation n'était pas niée mais seulement « non démontrée » et l'institution épiscopale conservait ses droits administratifs et judiciaires. Ces trente-neuf articles étaient, dès lors, les fondements définis de la religion anglicane instaurée par Elisabeth Ire⁹⁰.

Au bout de toutes ces réformes, Elisabeth avait établi un « dogme protestant, une liturgie marquée par le catholicisme et une organisation hiérarchique où les évêques

⁸⁵ BARRIE-CURIEN V., *La réforme anglicane*, dans BARRIE-CURIEN V., MAYEUR J.-M. ET VENARD M., *Histoire du christianisme*, op. cit., p. 213.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ DORAN S., *Elizabeth I*, op. cit., p. 14.

⁸⁸ BARRIE-CURIEN V., *La réforme anglicane*, dans BARRIE-CURIEN V., MAYEUR J.-M. ET VENARD M., *Histoire du christianisme*, op. cit., p. 214.

⁸⁹ DORAN S., *Elizabeth I*, op. cit., p. 15.

⁹⁰ SUIRE E., *Pouvoir et religion en Europe, XVIe-XVIIe siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 37.

conservaient l'essentiel de leurs attributions »⁹¹. La ferveur avec laquelle elle défendit l'Eglise d'Angleterre durant tout son règne laisse penser qu'Elisabeth était, malgré ce que certains historiens ont pu avancer, restée fidèle à ses convictions⁹².

B. L'opposition puritaine

Lorsque l'Acte d'Uniformité fut voté, Elisabeth rencontra une vive opposition de la part des puritains, un groupe de protestants radicaux apparu au 16^e siècle. Exilés durant le règne de Marie Tudor, ils revinrent en Angleterre lorsqu'Elisabeth monta sur le trône.

Lorsque la reine obtint l'accord du Parlement, à majorité protestante, pour l'acceptation de l'Acte, elle fut dans l'obligation de faire un certain nombre de concessions pour satisfaire ses membres⁹³.

Les principales contestations des puritains concernaient le contenu du *Prayer Book* qu'ils jugeaient excessivement proche des dogmes catholiques⁹⁴. Ils n'acceptaient pas non plus le droit, octroyé aux ministres de l'Eglise, de conserver leurs habits d'apparats catholiques tels que les vêtements traditionnels ou encore leurs croix et leurs chandeliers⁹⁵. Pour exprimer leur mécontentement, ils menèrent la « *Vestiarian Controversy* », une première attaque majeure dans leur combat pour une Réforme plus radicale, à travers laquelle ils exigeaient la suppression de ces vêtements. De leur point de vue, ces costumes étaient « les insignes de l'antéchrist ».

Des années plus tard, en 1583, une vive opposition puritaine refit surface. Les « trois articles de Withgift », qui exigeaient la reconnaissance de la Suprématie et confirmait que le *Prayer Book* était cohérent avec la Parole de Dieu, furent publiés. Lors de cette promulgation, un grand nombre d'évêques démissionnèrent de leur poste car ils ne daignaient pas employer le *Prayer Book*, du moins, l'ensemble de son contenu lors de leurs offices⁹⁶. De plus, les puritains du Parlement publièrent un « *bill and book* » qui prônait l'adoption de la « liturgie genevoise et un gouvernement ecclésiastique presbytérien ». A cela, la reine réagit et fit comprendre aux Communes qu'elles ne devaient, en aucun cas, se préoccuper de la politique religieuse.

⁹¹ BENSIMON, F., LACHAUD F. ET LEBECQ S., *Histoire des îles britanniques*, Paris, PUF, 2007 ; p. 380.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ BARRIE-CURIEN V., *L'Angleterre*, dans BARRIE-CURIEN V., MAYEUR J.-M., ET VENARD M., *Histoire du christianisme*, op.cit., p.211.

⁹⁴ MITCHELL M., dir., op. cit., p. 384.

⁹⁵ DORAN S., *Elizabeth I*, op. cit., p. 15.

⁹⁶ BARRIE-CURIEN V., *L'Angleterre*, dans BARRIE-CURIEN V., MAYEUR J.-M., ET VENARD M., *Histoire du christianisme*, op. cit., p. 510.

En 1588 eut lieu le dernier affrontement entre la reine et les puritains. Ces derniers entreprirent une campagne afin d'exprimer leur « colère et frustration ». Pour ce faire, ils s'en prirent non seulement aux évêques et à la nature de leur fonction mais aussi à l'institution elle-même, exigeant qu'elle soit d'avantage presbytérienne. La répression fut lourde. Une dizaine de ministres furent emprisonnés et interrogés pendant plus d'un an, ce qui intimida la majorité des leaders puritains. Afin de les rappeler définitivement à l'ordre, le Parlement promulgua un acte, en 1593, qui devait « maintenir les sujets la reine dans l'obéissance »⁹⁷.

Bien que, suite à cette répression et cet acte, le mouvement puritain « prit une autre direction », l'opposition puritaine n'avait pas fini de faire parler d'elle. Jacques Ier, dès son avènement, dut faire face à un nouveau genre de revendications.

C. L'opposition catholique

À l'époque élisabéthaine, la majorité de la population avait adhéré à la nouvelle confession anglicane. Cependant, plus d'un dixième des Lords restaient attachés au catholicisme. Ils menèrent une révolution en 1569, dans le nord de l'Angleterre, qui fut aussitôt matée et permit à la couronne de récupérer d'avantage de territoires⁹⁸.

Leur situation de minorité se dégrada d'autant plus lorsqu'en 1570, le pape excommunia Elisabeth et délivra les catholiques anglais de leur devoir d'obéissance envers celle-ci. Suite à cela, les autorités prirent les devants et procédèrent à une lourde répression contre les sujets catholiques. Deux cents d'entre eux furent exécutés, les autres furent bannis de la Chambre des Communes, des Universités et furent menacés de mort s'ils faisaient la propagande du pape⁹⁹.

Des années plus tard, alors que le prosélytisme catholique autour de Marie Stuart, reine martyre, avait fait rage et que l'Angleterre craignait un conflit ouvert avec l'Espagne, la répression reprit de plus belle. Huit cents prêtres missionnaires avaient été envoyés en Angleterre après 1581. Parmi eux, cent vingt-trois furent condamnés à mort et d'autres emprisonnés. En 1593, un nouvel acte, sans doute le comble de la répression, fut promulgué. Il interdisait tout « récusant » de sortir de son domicile sans autorisation¹⁰⁰.

⁹⁷ BARRIE-CURIEN V., *L'Angleterre*, dans BARRIE-CURRIEN V., MAYEUR J.-M., ET VENARD M., *Histoire du christianisme*, op. cit., p. 512.

⁹⁸ SUIRE E., *Pouvoir et religion en Europe*, op. cit., p. 40.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ BARRIE-CURIEN V., *L'Angleterre*, dans BARRIE-CURRIEN V., MAYEUR J.-M., ET VENARD M., *Histoire du christianisme*, op. cit., p.494.

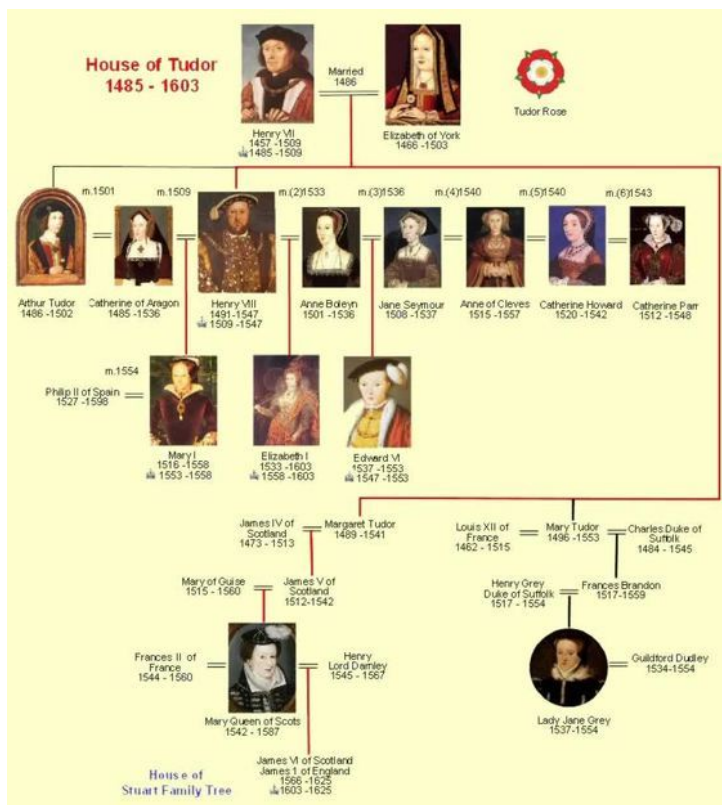
En 1603, à la mort d'Elisabeth, il ne restait plus qu'un faible pourcentage de catholiques en Angleterre. La lourde répression dont ils furent victimes permit au pays de retrouver une paix religieuse certaine basée sur un compromis modéré¹⁰¹.

¹⁰¹ SUIRE E., *Pouvoir et religion en Europe*, op. cit., p. 41.

4. Des adversaires internationaux

A. Marie Stuart, la reine catholique « légitime »

L'un des films de notre corpus met en scène la rivalité historique entre Elisabeth et sa cousine, Marie Stuart. Cette dernière était la petite-fille de Margaret Tudor, sœur d'Henri VIII, et, par conséquent, l'arrière-petite-fille d'Henri VII. Cette ascendance la plaçait première dans l'ordre de succession, après Elisabeth. Deux reines pour un seul trône, ce conflit politique fut représenté plusieurs fois cinématographiquement et nous étudierons l'un de ces cas avec le film *Marie, reine d'Ecosse*. Mais pour comprendre le message que ce film véhicule, il est nécessaire de saisir les enjeux historiques que cette dualité a engendrés.



Arbre généalogique de la famille Tudors. (<https://www.pinterest.fr/pin/388928117812850572/?autologin=true> consulté le 10/07/2018).

B. Une destinée incontrôlée

Par sa lignée, Marie était non seulement l'héritière du trône d'Ecosse, mais aussi d'Angleterre, si Elisabeth n'engendrait pas d'héritier. Fille de Jacques V et de Marie de Guise, elle fût couronnée reine d'Ecosse à neuf mois, suite à la mort prématurée de son père. À six ans, sa mère restant au pays afin d'assurer la régence, Marie fut envoyée en France. Elle y fut élevée et éduquée en tant que future femme du dauphin et, par conséquent, future reine de France¹⁰². En 1558, alors qu'elle était âgée de seize ans, elle épousa François, le fils d'Henri

¹⁰² WARNICKE R., *Why Elizabeth I never married*, dans *History Review*, n°67, 2010, p. 2.

II, et de Catherine de Médicis, roi et reine de France. François et Marie montèrent sur le trône un an plus tard, lorsqu'Henri II mourut des suites d'un accident de joute¹⁰³.

Son statut de double reine ne fut qu'éphémère car, François, malade, décéda en 1560, à l'âge de 17 ans. Marie est, alors, contrainte de regagner son pays natal, l'Ecosse. Le retour ne fut pas des plus plaisants. Non seulement Marie de Guise, sa mère, avait trépassée quelque temps auparavant, mais de plus, la Réforme, dirigée par John Knox, un prédicateur protestant, avait gagné presque toute l'Ecosse, dont les Lords écossais de la Cour¹⁰⁴.

Afin de pouvoir faire escale en Angleterre lors de son périple maritime entre la France et l'Ecosse, Marie fit envoyer un émissaire à Londres pour y demander la permission de sa cousine. Selon Michel Duchein, le refus d'Elisabeth à la demande de sa cousine fut une faute, un acte lourd de conséquences qui détermina la relation entre les deux reines pour les années à venir¹⁰⁵.

Marie prit donc le chemin de l'Ecosse sans faire escale en Angleterre, entamant, ainsi, une relation houleuse avec sa voisine et cousine, Elisabeth. Le comportement de la reine d'Angleterre révélait une tentative de domination sur sa cousine. C'est exactement dans cette optique qu'Elisabeth, quelques années plus tard, chercha à imposer un époux à la jeune veuve. En effet, Marie le savait pertinemment, si elle désirait interagir avec sa cousine, il lui fallait « un mariage puissant qui lui conférerait une position de force »¹⁰⁶. Qu'Elisabeth ait voulu choisir l'époux de sa rivale était compréhensible si elle voulait se préserver d'une alliance catholique limitrophe, particulièrement quand sa cousine projetait d'épouser Don Carlos, l'héritier de l'Espagne, plus grande puissance catholique de l'époque¹⁰⁷. Cependant, le choix du candidat en déconcerta plus d'un. En effet, Elisabeth désirait offrir à sa cousine Robert Dudley, son maître d'équipage et favori¹⁰⁸.

Quel fut le véritable but de cette « *insultante proposition* »¹⁰⁹ ?

Michel Duchein écarte l'hypothèse du piège et de la cruauté où Elisabeth n'aurait fait cette offre que dans le but d'humilier sa cousine. Pour lui, la Reine Vierge aspirait à ce que le

¹⁰³ FERRAND F., *La destinée tragique de Marie Stuart*, dans *Historia*, n°842, 2007, www.historia.fr (consulté le 22/07/2018).

¹⁰⁴ WARNICKE R., *Why Elizabeth I*, *op. cit.*, p. 2.

¹⁰⁵ DUCHEIN M., *Elizabeth Ire*, *op. cit.*, p. 253.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 305.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 306.

¹⁰⁸ MACCAFFREY W., *Elizabeth I*, Londres, Edward Arnold, 1994, p.85.

¹⁰⁹ MUHLSTEIN A., *Elizabeth d'Angleterre*, *op. cit.*, 2004, p. 89.

mariage soit conclu. Non seulement elle s'assurait ainsi d'une alliance perpétuelle avec l'Ecosse, mais aussi, d'un éventuel héritier qui serait le fils de l'homme qu'elle aimait¹¹⁰. Afin que Robert Dudley devienne un homme digne d'une reine, Elisabeth le fit Comte de Leicester, persuadée que cette nomination rendrait la proposition plus alléchante pour sa cousine¹¹¹.

Cependant, Marie Stuart n'accorda que peu d'importance à cette proposition. Non seulement, elle la trouvait insultante mais, de plus, elle envisageait une autre union. Pour conserver de bonnes relations avec sa cousine, Marie était prête à épouser un noble anglais, mais, en aucun cas, Robert Dudley. Son choix s'était porté sur Henri Darnley, petit-fils de Marguerite Tudor, à l'instar de Marie. Ce mariage lui permettait de renforcer sa prétention au trône d'Angleterre. Au bout de longs mois de négociations, Elisabeth accepta le départ de Darnley pour l'Ecosse, afin qu'il épouse sa rivale, Marie. Le mariage eut lieu en juillet 1565 et fut, selon Duchein, « la source de tous les malheurs à venir de Mary et l'Ecosse »¹¹².

La relation entre les deux époux se dégrada à grande vitesse mais Marie donna tout de même naissance à un fils, Jacques, le 9 juin 1566. Cet événement donnait alors un léger avantage à Marie sur sa cousine. Cette dernière en éprouvait d'ailleurs un certain complexe, en témoignent ces mots qu'elle aurait prononcés lorsque la nouvelle arriva en Angleterre :

« *La reine d'Ecosse vient de donner le jour à un fils, et moi je ne suis qu'une branche stérile* »¹¹³.

Cependant, la naissance d'un héritier ne sut pas apaiser les vives tensions existantes dans le couple royal écossais. Cette union scabreuse se termina en février 1567 lorsque Darnley fut retrouvé mort étranglé, alors que la maison dans laquelle il résidait venait d'exploser¹¹⁴.

¹¹⁰ DUCHEIN M., *Elizabeth Ire, op. cit.*, p. 307.

¹¹¹ COTTRET B., *La royauté au féminin, Elizabeth Ire d'Angleterre*, Paris, Fayard, 2009, p. 153.

¹¹² *Ibid.*, p. 156.

¹¹³ *Ibid.*, p. 157.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 168.

C. La chute de Marie Stuart

Le coupable présumé du meurtre d'Henri Darnley n'était autre que James Hepburn, le Comte de Bothwell. En avril 1567, il fut jugé mais acquitté, bien que déshonoré¹¹⁵.

Cependant, alors que l'Ecosse et l'assassinat de son roi captaient l'attention de toute l'Europe, Marie ne semblait pas être consciente de la complexité de la situation. De nombreuses rumeurs l'associaient au meurtre de Darnley. Catherine de Médicis et Elisabeth lui firent parvenir de longues missives dans lesquelles elles l'avertissaient des dangers qui la guettaient. Elisabeth lui écrivit ces mots :

*« Oh, madame, je ne ferais l'office d'une fidèle cousine ou d'amie affectionnée si je tentais de complaire davantage vos oreilles plutôt que de m'employer à préserver votre honneur. (...) Je vous exhorte, je vous conseille et je vous supplie de prendre la chose tellement à cœur que vous ne craignez pas de toucher celui qui est le plus proche de vous, si, la chose le concerne, et que rien ne vous empêchera d'ordonner un châtiment exemplaire »*¹¹⁶.

Ces mots exprimaient la sincère inquiétude que la reine Elisabeth éprouvait envers sa cousine, comme elle l'aurait ressenti pour tout autre monarque qui aurait été en position de faiblesse vis-à-vis de son royaume et de son peuple¹¹⁷.

Cependant, au lieu de s'efforcer à prouver son innocence, Marie n'offrit pas de funérailles royales à son défunt mari. De plus, et en ce fait réside l'acte qui va sceller son destin, elle décida, par amour et ne s'inquiétant nullement des risques qu'elle encourait, d'épouser Lord Bothwell. En dépit de tous les avertissements qui lui avaient été adressés, la reine d'Ecosse prit pour troisième époux l'homme qui était soupçonné, par l'opinion publique, d'avoir assassiné son mari¹¹⁸.

Ce comportement la conduisit, après avoir perdu la faveur de l'opinion publique, à se réfugier chez sa cousine, en Angleterre, où Elisabeth la plaça en résidence surveillée. Le début de sa captivité fut une prison dorée. Marie pouvait consacrer son temps à plusieurs activités lucratives¹¹⁹. Cependant, plus les années passaient, plus sa détention devenait draconienne. Transférée d'une demeure à l'autre, Marie développa des problèmes de santé sévères¹²⁰. Alors

¹¹⁵ COTTRET B., *La royauté au féminin*, op. cit., p. 174.

¹¹⁶ MUHLSTEIN A., *Elisabeth d'Angleterre*, op. cit., p. 114.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ DEBOEUF J., *Marie Stuart : victime offerte à son destin*, Lausanne, Rencontre, 1965, p. 101-104.

¹¹⁹ MUHLSTEIN A., *Elisabeth d'Angleterre*, op. cit., p. 197.

¹²⁰ MACCAFFREY W., *Elizabeth I*, op. cit., p. 75.

qu'elle était au plus mal, Walsingham¹²¹, de son côté, préparait un plan afin de la faire définitivement tomber.

Il mit tout en œuvre pour que la captive croie posséder un réseau de correspondance non-surveillé. La stratégie mise en place par le chef des services secrets marchait à la perfection : alors que Marie pensait communiquer avec ses alliés en secret, l'entièreté de ses lettres était lue par Walsingham. Il fallut attendre un certain temps avant que la prisonnière ne commette l'erreur tant attendue. L'année précédant son exécution, en 1586, Marie correspondit avec un traître, Anthony Babington. Il était le meneur d'un complot visant à l'invasion de l'Angleterre par les Espagnols et le meurtre d'Elisabeth¹²². Il rédigea une lettre, destinée à la reine d'Ecosse, où il décrivait les moindres détails de cette machination et demandait à Marie de « prévoir une récompense honorable pour les héros qui allaient accomplir la tragique exécution ». La réponse de la captive combla tous les espoirs de Walsingham : elle approuva la mission et, de plus, donna quelques conseils personnels pour le bon déroulement des opérations. L'arrestation des rebelles ne se fit pas attendre. Walsingham, armé de ces preuves, pouvait désormais influencer Elisabeth afin qu'elle ordonne un procès et l'exécution de sa cousine¹²³.

Durant six mois, la question du destin de Marie Stuart tint l'Angleterre en haleine. Au 16^e siècle, « le caractère sacré de l'onction royale » était une croyance primordiale qui rendait inenvisageable le meurtre d'une reine¹²⁴. Cependant, les sujets anglais réclamaient la mort de la reine catholique, qu'ils considéraient comme un danger pour leur pays depuis des décennies.

Le procès de Marie Stuart se tint à Fotheringay, les 14 et 15 octobre 1586. Cependant, celui-ci ne se déroula pas en bonne et due forme : sans accusation ni défense, il se résuma à l'interrogatoire de Marie. Elisabeth, absente, était représentée par un trône vide¹²⁵. Malgré le procès, elle ne parvenait pas à prendre de décision. L'Angleterre dut attendre le 4 décembre pour qu'une proclamation officielle, dénonçant les crimes de la reine d'Ecosse et le verdict final, soit prononcée¹²⁶. Marie Stuart fut exécutée le 8 février 1587 dans le même château où

¹²¹ Walsingham était l'un des conseillers d'Elisabeth mais dirigeait également un grand réseau d'espion au service de la couronne qui a notamment permis de faire tomber le complot Babington. WAGNER J.A. ET SCHMID S.W., *Encyclopedia of Tudor*, op. cit., p.1149.

¹²² JETTOT S. ET RUGGIU F.-J., *L'Angleterre à l'époque moderne. Des Tudors aux derniers Stuarts*, Malakoff, Armand Colin, 2017, p. 42.

¹²³ MUHLSTEIN A., *Elisabeth d'Angleterre*, op. cit., p.208-209.

¹²⁴ DUCHEIN M., *Elizabeth Ire d'Angleterre*, op. cit., p. 529.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 533-534.

¹²⁶ GUY J., *Tudor England*, op. cit., p. 335.

elle avait été jugée quelques mois plus tôt. Si cette fin était, sans doute, inévitable, l'acte eut un impact, non seulement sur Elisabeth, mais aussi sur l'opinion catholique du monde entier qui envisageait « cette exécution comme un crime inexpiable »¹²⁷.

D. Deux reines aux caractères opposés

*« Leurs méthodes n'étaient élégantes ni d'un côté, ni de l'autre, mais Elisabeth réussit, tandis que Marie échoua, et là est toute la différence »*¹²⁸.

La façon d'agir de Marie, tout au long de sa vie, témoigna d'une différence fondamentale entre elle et Elisabeth. La reine d'Ecosse était un monarque qui agissait selon ses sentiments. Impulsive, elle ne possédait pas, selon Anka Muhlstein, « les connaissances nécessaires pour gouverner » ; elle ne parvint pas non plus à confiner ses relations intimes et amoureuses dans le domaine du privé¹²⁹, contrairement à Elisabeth qui était, comme la qualifie Duchein, « maitresse d'elle-même, très apte à dissimuler lorsqu'il le fallait, sachant adapter sa politique aux nécessités du moment »¹³⁰. Finalement, leurs caractères étaient aux antipodes, l'une incarnant la beauté mais aussi un objet de désir se laissant emporter par des fougues non contrôlées, l'autre possédant un sens politique et de l'Etat inné.

Ce contraste s'illustre parfaitement au regard des vies conjugales des deux femmes. L'une s'est mariée à trois reprises, tandis que l'autre n'a jamais pris d'époux. Elle a, toute sa vie, lutté contre ses désirs féminins pour préserver son royaume de l'autorité d'un prince. En effet, bien que l'Angleterre permit aux femmes d'hériter du trône, cette situation n'est pas, pour autant, désirée. À l'époque moderne, dans certains pays européens, les femmes pouvaient effectivement devenir reines mais cela ne signifiait pas qu'elles possédaient réellement le pouvoir¹³¹. Un mariage donnait une possibilité à un homme de prendre le pouvoir à la place de sa femme, ou du moins, d'avoir une certaine influence. Elle vit deux exemples concrets de cette situation, au long de sa vie : les mariages de sa sœur, Marie Tudor et de Marie Stuart¹³². Elisabeth ne pouvait envisager une telle situation pour son règne¹³³.

Ce n'était pourtant pas les prétendants qui manquaient. D'Eric de Suède à l'archiduc Charles en passant par son ex beau-frère, Philippe II, elle les écarta tous. Le dernier prétendant officiel de la reine fut le duc d'Alençon, fils de Catherine de Médicis et frère du roi

¹²⁷ DUCHEIN M., *Elisabeth Ire*, op. cit., p. 548.

¹²⁸ POLLARD A.-W., dans DUCHEIN M., *Elisabeth Ire*, op. cit., 1992, p. 505.

¹²⁹ MUHLSTEIN A., *Elisabeth d'Angleterre*, op. cit., p.115.

¹³⁰ DUCHEIN M., *Elisabeth Ire*, op. cit., p. 304.

¹³¹ POUTRIN I. ET SCHAUB M.-K., *Femmes et pouvoir politique*, op. cit., p. 25-26.

¹³² WARNICKE R., *Why Elizabeth I*, op. cit., p. 3.

¹³³ MUHLSTEIN A., *Elisabeth d'Angleterre*, op. cit.; p. 8.

de France. Elle entretint, avec lui, une correspondance de plus d'une dizaine d'années, sans pour autant consentir un jour à l'épouser. Elle utilisait ses prétendants comme arme diplomatique. En effet, la manipulation, telle que cette relation, avait pour but de maintenir des relations cordiales avec la France sans pour autant s'embarrasser d'un prince consort. Elle renonçait au mariage, certes, mais elle ne pouvait abandonner les relations diplomatiques et politiques qui découlaient habituellement d'une alliance maritale.

5. Philippe II et son Invincible Armada

Durant le règne d'Elisabeth, les tensions entre l'Angleterre et l'Espagne se renforcèrent. Si Marie Tudor avait établi une alliance avec Philippe II par mariage, Elisabeth, elle, l'avait boycottée. Outre cela, l'opposition religieuse allait engendrer un conflit politique et économique entre les deux pays qui aboutirait à la bataille navale de 1588, opposant la flotte anglaise à celle des Espagnols, l'Invincible Armada.

A. Le début d'un conflit

À cette époque le roi d'Espagne était également le roi des Pays-Bas. En effet, Charles Quint, descendant des ducs de Bourgogne, avait hérité de ces territoires¹³⁴. Il entreprit une « unification territoriale » assortie d'un gouvernement commun qu'il confia, en raison de ses absences répétées, à des gouverneurs, chargés de la bonne gestion du pays¹³⁵. Philippe II, son fils, hérita de ces territoires. Durant son règne, il rencontra plusieurs révoltes des habitants des Pays-Bas. De l'une d'entre elles, la révolte des Gueux, découla une scission du pays avec, au nord, les Provinces Unies, s'étant proclamées indépendantes, majoritairement protestantes et, au sud, les Pays-Bas qui demeuraient espagnols, en grande partie catholiques¹³⁶.

La situation géographique et la position confessionnelle similaire entraînèrent un rapprochement entre les Provinces Unies et l'Angleterre. Elisabeth envoya Robert Dudley, le comte de Leicester, à la tête d'une armée destinée à soutenir Guillaume d'Orange et ses insurgés¹³⁷. Sans surprise, cette intervention anglaise ne plut pas à Philippe II. Si jusqu'alors, le conflit n'était pas ouvert, il décida, suite à cela, de prendre officiellement position contre Elisabeth. Il remit en cause sa légitimité sous prétexte que, selon la « vraie religion », elle n'était qu'une usurpatrice née en dehors du seul mariage reconnu d'Henri VIII, celui avec Catherine d'Aragon¹³⁸.

B. Marie Stuart : prétexte ou véritable motivation ?

Il est sûr que l'exécution de Marie Stuart eut un impact sur la décision espagnole d'attaquer effectivement l'Angleterre. Cependant, les auteurs ne sont pas unanimement sur la manière dont cet événement a influencé le roi d'Espagne. En effet, certains auteurs s'accordent sur le fait que l'Invincible Armada était destinée à venger, en partie, la reine

¹³⁴ DENYS C. ET PARESYS I., *Les anciens Pays-Bas à l'époque moderne, 1404-1815, Belgique, France du Nord et Pays-Bas*, Paris, Ellipses, 2007, p. 20.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 23.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 72.

¹³⁷ JETTOT S. ET RUGGIU F.-J., *L'Angleterre à l'époque moderne, op. cit.*, p. 39.

¹³⁸ CLOULAS I., *Philippe II*, Paris, Fayard, 1992, p. 246.

d'Ecosse¹³⁹. Philippe II aurait eu le projet, initialement, de la placer sur le trône d'Angleterre, ce pourquoi il aurait encouragé les complots fomentés contre Elisabeth durant l'emprisonnement de Marie Stuart¹⁴⁰. Cependant, Michel Duchein contredit ces propos. Philippe II n'aurait jamais éprouvé une quelconque empathie à l'égard de la reine d'Ecosse et n'aurait jamais souhaité la voir accéder au trône anglais. Son exécution supprimait, par conséquent, un obstacle personnel pour l'ancien beau-frère d'Elisabeth¹⁴¹. Néanmoins, quelle qu'ait été la réelle position de Philippe II vis-à-vis de Marie, il est évident qu'il utilisa son exécution comme prétexte supplémentaire pour justifier l'attaque contre l'Angleterre.

C. La bataille

Philippe II prévoyait cette attaque depuis plus de trois ans. Cette préparation n'était nullement secrète puisqu'elle était destinée à intimider Elisabeth, trop envahissante dans les territoires espagnols¹⁴². En effet, le but initial du roi espagnol n'était pas de conquérir l'Angleterre mais bien de pousser sa souveraine à arrêter ses interventions aux Pays-Bas¹⁴³.

La bataille se déroula le 8 août 1588. Elle opposait, donc, les troupes de Philippe II à bord de 130 navires à la flotte anglaise, inférieure¹⁴⁴. Les deux flottes s'affrontèrent plusieurs fois au large des côtes. Bien que le début des hostilités ait été en faveur des espagnols, l'ultime combat consacra les Anglais vainqueurs. Les Espagnols hésitants aux abords de Calais, les Anglais profitèrent de cette opportunité pour envoyer des brûlots contre la flotte ennemie, ce qui permit de la disloquer. C'est alors que les Anglais lancèrent un assaut qui entraîne des pertes importantes pour l'Espagne. Etant dans l'incapacité d'attendre les renforts des Pays-Bas, les Espagnols prirent la décision de renoncer aux débarquement sur les côtes anglaises¹⁴⁵. Ce qui restait de l'Invincible Armada accosta en Espagne deux mois plus tard, après une longue errance sur les mers. Cette défaite fut sans doute l'un des plus graves événements qui s'abattit sur l'Espagne moderne tant au niveau de l'influence politique qu'économique¹⁴⁶.

¹³⁹ « À venger la nouvelle Jézabel » dans CLOULAS I., *Philippe II, op. cit.*, p. 481. GEORIS M., *Les Habsbourg*, Lausanne, Rencontre, 1969, p. 84.

¹⁴⁰ SOURIAU P.-J. ET SOURIAU R., *Les affrontements religieux en Europe, Du début du XVIe siècle au milieu du XVIIe siècle*, Paris, Belin, 2008, p. 337.

¹⁴¹ DUCHEIN M., *Elisabeth Ire, op. cit.*, p. 553.

¹⁴² *Ibid.*, 554.

¹⁴³ HAIGH C., *Elizabeth I*, New York, Longman, 1995, p. 133.

¹⁴⁴ SOURIAU P.-J. ET SOURIAU R., *Les affrontements religieux en Europe, op. cit.*, p. 337.

¹⁴⁵ CLOULAS I., *Philippe II, op. cit.*, p. 497.

¹⁴⁶ CLOULAS I., *Philippe II, op. cit.*, p. 501.

6. Quelques notices biographiques à propos des personnages marquants de la vie d'Elisabeth

A. Robert Dudley

Robert Dudley est l'un des personnages majeurs de la vie d'Elisabeth, tant sur le plan privé que politique. Outre ses fonctions de Maître d'équipage et de chef militaire, Dudley, Comte de Leicester¹⁴⁷, était surtout connu pour la relation particulière qu'il entretenait avec la reine. Robert et Elisabeth se connaissaient depuis l'enfance. Ce dernier avait été un appui réconfortant, lorsqu'adolescente, elle dut faire face aux folies de sa sœur, Marie Tudor¹⁴⁸. La complicité flagrante qui régnait entre les deux vieux amis engendra plus d'une rumeur sur la nature de leur relation, dans tout le pays. Certaines ont été jusqu'à accuser la reine d'être enceinte de son favori¹⁴⁹.

Cependant, la nature présumée de leur relation finit par poser problème lorsqu'Amy Robsart, la femme de Robert délaissée par son mari, fut victime d'une chute mortelle dans les escaliers. Les rumeurs sur la culpabilité de Dudley, et même de la reine, ne se firent pas attendre¹⁵⁰. Si la perspective d'un mariage entre Robert et la reine avait été envisagée, il fut évident que ce projet dut être abandonné. Michel Duchein souligne, qu'à ce moment précis, la raison d'Elisabeth eut l'obligation de l'emporter sur ses sentiments et ce, jusqu'au bout de son règne¹⁵¹.

Malgré le scandale, Robert Dudley ne renonça pas à son espoir d'un jour monter sur le trône d'Angleterre. Afin de parvenir à son but, il tenta de gagner le soutien du roi d'Espagne. Pour ce faire, Dudley marchanda avec l'ambassadeur espagnol, Quadra. Si Philippe II consentait à intervenir en sa faveur auprès d'Elisabeth et à soutenir leur potentielle union, il rétablirait le catholicisme en Angleterre et, de surcroît, enverrait des évêques anglais au Concile de Trente¹⁵² convoqué par le Pape Paul III¹⁵³. Bien qu'il assura à Quadra que la reine n'attendait plus que l'appui du roi catholique pour épouser son favori, il avait opéré cette machination à l'insu de la principale intéressée. Lorsqu'elle l'apprit, elle démentit aussitôt ces

¹⁴⁷ ENCYLOPAEDIA BRITANNICA, *Robert Dudley, Comte de Leicester*, www.britannica.com (consulté le 28/11/2018).

¹⁴⁸ DUCHEIN M., *Elizabeth*, op. cit., p. 223.

¹⁴⁹ MACCAFFREY W., *Elizabeth I*, op. cit., p. 71.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 72.

¹⁵¹ DUCHEIN M., *Elizabeth*, op. cit., p. 230.

¹⁵² Le Concile de Trente se tint de 1545 à 1563 au cours de trois sessions. La session dont nous parlons ici est celle convoquée par le pape Pie IV en vue de réunir la chrétienté. L'Angleterre y était donc vivement attendue. COMBY J.U., *Concile de Trente*, dans *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/concile-de-trente/> (consulté le 27/10/2018).

¹⁵³ DORAN S., *Elizabeth I and her circle*, Oxford, Oxford University press, 2015, p. 124.

projets : elle n'épouserait pas Robert et n'aspirait, en aucun cas, à réinstaurer la foi catholique au sein de son royaume¹⁵⁴.

Cependant, Elisabeth lui pardonna volontiers. Robert Dudley, devenu Comte de Leicester en 1564, demeura auprès de la reine. Il mena une carrière politique remarquable à travers ses différentes fonctions telles que Maître d'équipage, membre du Conseil privé, ou encore chef des armées anglaises aux Pays-Bas.

B. Walter Raleigh

À la cour d'Angleterre, un « favori » gagnait en puissance lorsqu'il était reconnu comme tel par l'entourage de la reine. Par le biais de calculs stratégiques et politiques, Raleigh, un navigateur et aventurier¹⁵⁵, gagna effectivement sa place de favori de la reine¹⁵⁶. Ce mot, dans le cas présent, ne signifie pas être l'amant de la souveraine. En effet, Raleigh réussit ce qu'un grand nombre de courtisans espéraient : acquérir une relation privilégiée avec la reine, basée sur la confiance personnelle et les confidences à propos de tous sujets¹⁵⁷.

Cependant, cette situation ne dura pas éternellement. En 1591, Raleigh épousa en secret Elizabeth Throckmorton, l'une des dames d'honneur de la reine, enceinte de près de sept mois. Épouser une pupille de la souveraine sans le consentement royal était formellement interdit. Lorsque les rumeurs de ce mariage se confirmèrent, deux ans après, Walter fut banni de la cour et le couple fut enfermé à la Tour. Jamais, auparavant, un favori n'avait connu un tel sort¹⁵⁸.

Les deux époux furent libérés quelques mois plus tard et s'installèrent à Sherborne. Progressivement, Raleigh regagna la confiance de la reine et retrouva la relation qui avait été brisée par la trahison.

C. Robert Devereux

La disgrâce momentanée de Raleigh permit à Robert Devereux, deuxième Comte d'Essex, le dernier favori d'Elisabeth, de monter en puissance¹⁵⁹. Ce dernier était caractérisé par une dualité intérieure : sa fonction de favori, intime de la reine et confident, contre la partie de lui-

¹⁵⁴ DUCHEIN M., *Elizabeth Ire, op. cit.*, p. 228.

¹⁵⁵ ENCYLOPAEDIA BRITANNICA, *Sir Walter Raleigh*, 2018, www.britannica.com (consulté le 28/11/2018).

¹⁵⁶ NICHOLLS M. ET WILLIAMS P. *Sir Walter Raleigh ; in life and legend*, Londres, A&C Black, 2011 ; p. 23.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵⁸ EJ HAMMER P. ET EJ MARTEAU P., *La polarisation de la politique élisabéthaine : la carrière politique de Robert Devereux, 2e comte d'Essex, 1585-1597*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 116.

¹⁵⁹ ENCYLOPAEDIA BRITANNICA, *Robert Devereux, 2nd Earl of Essex*, 2018, www.britannica.com (consulté le 1/12/2018).

même qui était rongée par l'ambition extrême¹⁶⁰. Ce sont, d'ailleurs, ces aspirations qui le menèrent vers l'échafaud en 1601.

En 1599, Essex, envoyé en Irlande pour mater une rébellion, était déjà soupçonné d'aspirer à une gloire supérieure à celle d'Elisabeth elle-même. Cette dernière craignait même un coup d'Etat monté par son favori et les rebelles irlandais. Bien qu'Essex avait l'ambition dans le sang, il n'avait jamais nourri l'idée d'effectuer un putsch. Cependant, il savait, qu'en Angleterre, ses ennemis, les conseillers de la reine et en particulier Raleigh, profitaient de son absence pour alimenter la crainte et les suspicions de la reine¹⁶¹. D'ailleurs, lorsqu'il revint au pays, Elisabeth le jeta aux fers le soir même.

Après des mois marqués par un emprisonnement et un procès, Robert Devereux avait compris qu'il perdait les faveurs de la reine à cause des personnes qui la servaient. Il échauffa un plan, qui peut être qualifié de coup d'Etat. L'objectif n'était pas de destituer la reine, mais bien de faire tomber ses adversaires¹⁶².

Cependant, Elisabeth ne jugea que l'action. Accusé d'un grand nombre d'infractions et d'avoir fomenté un coup d'Etat, Essex fut décapité. Il clama, quelques secondes avant de mourir : « *Je suis le plus grand, le plus vil et le plus ingrat des traîtres qui ait jamais existé dans le pays* »¹⁶³.

D. Francis Walsingham

Francis Walsingham fut le maître d'espionnage d'Elisabeth¹⁶⁴. Avec lui est né le premier réseau de renseignements moderne. Le personnage était caractérisé par la devise élisabéthaine « *video et taceo* » : regarde et tais-toi. En effet, Walsingham était un être discret mais exceptionnellement observateur : « *il voyait tous les hommes, et personne ne le voyait* »¹⁶⁵.

Outre le complot Babington, qui lui permit d'éliminer Marie Stuart, Walsingham déjoua bien d'autres machinations comme le complot Throckmorton, mené par un catholique qui aspirait à assassiner Elisabeth¹⁶⁶.

¹⁶⁰ EJ HAMMER P. ET EJ MARTEAU P., *La polarisation de la politique élisabéthaine*, op. cit., p. 122.

¹⁶¹ COTTRET B., *La royauté au féminin*, op. cit., p. 466-67.

¹⁶² *Ibid.*, p. 475.

¹⁶³ SIMKIN J., *Queen Elizabeth I*, 2015 dans *Spartacus educational*, <https://spartacus-educational.com/TUDelizabeth1.htm#section28> (consulté le 02/10/2018).

¹⁶⁴ ENCYLOPAEDIA BRITANNICA, *Sir Francis Walsingham*, 2015, www.britannica.com (consulté le 2/12/2018).

¹⁶⁵ BUDIANSKY S., *Her majesty's spymaster*, New York, Viking, 2005, p. 33.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 129.

CHAPITRE II. LES ANALYSES DE FILMS.

Les Amours de la Reine Elisabeth

The Virgin Queen (Le Siegneur de l'aventure)

Marie, reine d'Ecosse

Elizabeth I

Elizabeth : the Golden Age

1. *Analyse des Amours de la reine Elisabeth* de Louis Mercanton

A. Introduction

Les *Amours de la reine Elisabeth* est long-métrage muet de 1912. Les acteurs incarnant les personnages du film sont, pour la plupart, des comédiens professionnels. La frontière avec le théâtre est, par conséquent, confuse. Très différent de celui d'aujourd'hui, le cinéma muet requiert, en l'absence de dialogue, non seulement une « expressivité gestuelle » qui permet de communiquer l'émotion sans paroles, mais également un montage rythmé incluant des accentuations sur certains objets ou personnes¹⁶⁷. Dans ce contexte, les compétences de comédiens choisis s'avèrent bien utiles.

Acquérir une gestuelle adaptée dépend, souvent, de la capacité de l'acteur à s'imprégner du personnage qu'il incarne¹⁶⁸. Sarah Bernhardt, l'interprète d'Elisabeth, était connue pour cette aptitude. Selon Richard Dyer, elle est une « actrice qui détruit la distinction entre l'authenticité de l'acteur et l'authenticité du personnage qu'elle joue »¹⁶⁹.

¹⁶⁷ JOURNOT M.-T. ET MARIE M., *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Collin, 2015, p. 101.

¹⁶⁸ SANDRE D., *Un corps pour raconter une histoire*, dans ASLAN O., dir., *Le corps en jeu*, Paris, CNRS, 1993, p. 333.

¹⁶⁹ CHAPPLE F. ET KATTENBELT C., *Intermediality in theatre and performance*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 47.

B. Présentation de la production

Les Amours de la reine Elisabeth est inspiré de la pièce *La reine Elisabeth* d'Emile Moreau¹⁷⁰. C'est une production américo-française, réalisée par Louis Mercanton et Henri Desfontaines et produite par Adolph Zukor¹⁷¹. Il s'inscrit dans la continuité de ce qui était appelé les « *films d'art* » et distribué par la firme qui porte le même nom.

Que désigne l'appellation « film d'art » ?

Au début des années 1900, le cinéma est un art forain. Les courts métrages diffusés sont assimilés à des « spectacles de curiosité »¹⁷². Le cinéma souffre alors d'une mauvaise réputation liée à son lieu d'exploitation et à ses adeptes¹⁷³.

Pour remédier à cela, certains producteurs vont tenter de rendre ce divertissement plus honorable. La demande du public est double : il réclame des films plus longs et plus émotionnels. C'est pourquoi ils vont se tourner vers le théâtre pour « engager des acteurs professionnels afin de reproduire sur l'écran la réplique exacte des effets scéniques »¹⁷⁴. *Les Amours de la Reine Elisabeth* correspond exactement à ces critères et est l'une des productions les plus représentatives des « films d'art »¹⁷⁵.

Le casting de ce film comprend notamment Sarah Bernhardt, qui interprète Elisabeth. Bernhardt est, à cette époque, une vedette du théâtre. Parmi un grand nombre d'hommes célèbres qui faisaient ses louanges, le plus flatteur est sans doute Oscar Wilde qui qualifiait Sarah de « divine »¹⁷⁶. Cependant, l'actrice, connue grâce à ses talents théâtraux, ne daignait pas adapter son jeu de comédienne à ce nouveau média qu'était le cinéma. Elle voulait rester fidèle au style qui l'avait rendue célèbre¹⁷⁷. Ce refus d'ajustement lui a tout de même valu certaines critiques négatives dans lesquelles l'Elisabeth qu'elle incarnait était jugée « fade, manquant de romance, de colère ou de passion »¹⁷⁸. Les critiques par rapport aux compétences cinématographiques de Sarah Bernhardt, notamment dans son premier film, qui n'est autre que *Les Amours de la reine Elisabeth*, sont contradictoires.

¹⁷⁰ LATHAM B., *Elizabeth I in film*, op. cit., p. 19.

¹⁷¹ ENCYLOPAEDIA BRITANNICA, *Adolf Zukor*, 1998, <https://www.britannica.com> (consulté le 02/06/2018).

¹⁷² DARRÉ Y., *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, 2000, p. 16.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ LAWON HOWARD J., *Le cinéma, art du XXe siècle*, Paris, Buchet-Chastel, 1965, p. 36.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 37.

¹⁷⁶ LATHAM B., *Elizabeth I in film*, op. cit. p. 17.

¹⁷⁷ CHAPPLE F. ET KATTENBELT C., *Intermediality in theatre*, op. cit., p. 47.

¹⁷⁸ MACLARAN P. ET OTNES C. C., *Royal Fever : The British monarchy in consumer culture*, Berkeley, University California press, 2015, p. 159.

Malgré ces critiques, l'exemple d'une célébrité telle que Bernhardt, jouant dans un film, va permettre au cinéma d'améliorer sa réputation et changer la mentalité des comédiens par rapport au 7^e Art. D'autres sautèrent le pas comme Lou Tellegen, qui incarne Robert Devereux, le Comte d'Essex, et Max Maxudian qui interprète le Comte de Nottingham.

Lorsque Bernhardt découvre les talents de Tellegen, elle le prit sous son aile. Ils travaillèrent ensemble sur plusieurs films dont *Les Amours de la reine Elisabeth*¹⁷⁹. Sarah finit par tomber sous le charme du jeune homme, de trente ans son cadet, réputé pour sa beauté¹⁸⁰. Ce qui rappelle la relation que leur personnage entretiendront dans le film. Cependant, leur idylle ne dura pas et la carrière de Tellegen se poursuivit sans Bernhardt.

Maxudian fut également un fidèle partenaire de Sarah Bernhardt. Il joua avec elle dans plusieurs pièces mais l'accompagna également dans sa carrière cinématographique. Durant ses quarante ans de carrière, Max incarna souvent le « vilain » dans les films en raison de ses origines turques et juives. La discrimination, dans le monde du cinéma, est bel et bien présente. Sa carrière fut d'ailleurs stoppée par la Seconde Guerre mondiale¹⁸¹.

Les Amours de la reine Elisabeth fut, pour ces trois comédiens, l'une de leurs premières expériences cinématographiques. L'influence du théâtre y est donc fortement présente. L'absence de dialogue implique une analyse différente de celles des films plus récents, obligeant à porter l'attention sur d'autres aspects tels que la gestuelle.

¹⁷⁹ DONALD P., *Lou Tellegen*, <http://www.cineartistes.com/fiche-Lou+Tellegen.html> (consulté le 03/06/2018).

¹⁸⁰ LATHAM B., *Elizabeth I in film*, op. cit., p. 21.

¹⁸¹ INTERNET MOVIE DATABASE, *Max Maxudian*, <https://www.imdb.com> (consulté le 03/06/2018).

C. Résumé

Une reine amoureuse et complexée qui se laisse submerger par ses sentiments.

La trame du film est relativement simple. Elisabeth entretient un amour platonique avec son favori, Robert Devereux et Comte d'Essex, qu'elle aime éperdument. Cependant, celui-ci ne le lui rend pas et a une liaison secrète avec la Comtesse de Nottingham.

Alors qu'ils assistent à une pièce de théâtre, une diseuse de bonne aventure vient perturber la scène pour prédire un avenir funeste au Comte dans lequel il finira sur l'échafaud. Elisabeth lui donne alors un anneau qu'il devra lui restituer lorsqu'il sera en danger. La reine, alors, le sauvera.

Essex partit à la guerre, en Irlande, le Comte de Nottingham, jaloux du jeune homme, et son complice, Lord Bacon, échafaudent un plan afin de faire tomber la tête de Robert. Ils écrivent une lettre anonyme à la reine où ils accusent Essex d'être un traître. Si dans un premier temps, la reine n'y prête nullement attention, il n'en n'est pas de même lorsqu'elle découvre la relation entre son favori et la Comtesse.

Elle condamne alors Essex à mort. Cependant, elle aspire de tout son être à ce que celui-ci demande grâce en restituant l'anneau. Elle envoie la Comtesse parler à Robert pour le supplier de le rendre. Il s'exécute. Cependant, le Comte de Nottingham, ne pouvant tolérer son échec, ravit l'anneau à sa femme et le lance dans la Tamise. Elisabeth ne saura jamais qu'Essex avait demandé grâce et celui-ci est exécuté.

La reine rend visite au corps sans vie de son favori, effondrée. Elle s'aperçoit alors qu'il n'a plus l'anneau à son doigt. La Comtesse lui explique ce qu'il s'est passé, ce qui ne fait qu'aggraver la tristesse d'Elisabeth qui finit par mourir de chagrin.

D. Analyse

Le générique se présente différemment de ceux que nous connaissons aujourd'hui. Il énonce tout d'abord un nom, par exemple Sarah Bernhardt, et l'illustre avec un plan où le personnage cité salue le spectateur. Cette combinaison de textes et d'images de film engendre un entremêlement de « deux systèmes de croyances différents, l'un au référent réel de la fabrication du film, l'autre à un référent fictionnel »¹⁸².



Fig. 1 et 2. *Générique*. (DESFONTAINES H. ET MERCANTON L., *Les Amours de la Reine Elisabeth*, 1912, 00'05''- 00'01'10'').

Quatre personnages seulement apparaissent dans ce générique : Elisabeth, incarnée par Sarah Bernhardt, le Comte d'Essex, interprété par Lou Tellegen, le Comte de Nottingham, joué par Max Maxudian et, enfin, la Comtesse de Nottingham représentée par Madame Romani. Le spectateur sait d'ores et déjà que la trame de l'histoire ne possédera que quatre protagonistes principaux.

La première scène et l'écriteau qui l'accompagne, renseignent le spectateur sur le contexte de début de film. La reine attend, avec inquiétude, des nouvelles de sa flotte qui combat l'Armada espagnole, ce qui indique que nous sommes en 1588. L'inscription mentionne également que :

« Seul le Comte d'Essex, favori de la reine, croit encore à la victoire »¹⁸³.

Le spectateur connaît alors le rôle du Comte d'Essex. La scène se passe normalement à l'extérieur¹⁸⁴, mais il est facilement perceptible que le décor, représentant les falaises, est un fond fictif, sans doute une tapisserie, ce qui renvoie au fonctionnement décoratif du théâtre.

¹⁸² JOURNOT M.-T. ET MARIE M., *Le vocabulaire*, op. cit., p. 76.

¹⁸³ DESFONTAINES H. ET MERCANTON L., *Les Amours de la Reine Elisabeth*, 1912, 00'01'35''.

¹⁸⁴ LATHAM B., *Elizabeth I in film*, op. cit., p. 23.

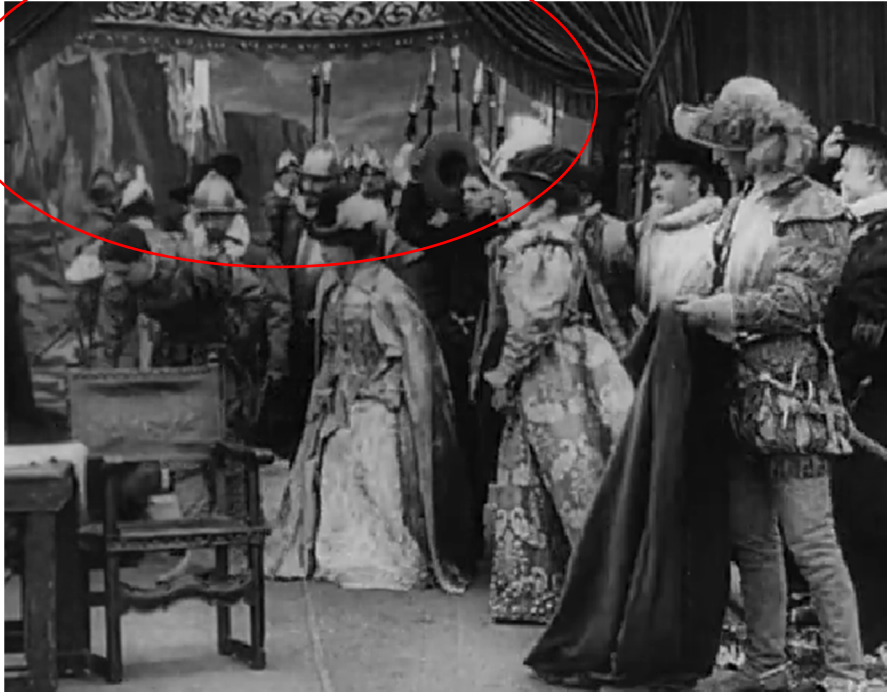


Fig. 3. *Première scène en extérieur.* (DESFONTAINES H. ET MERCANTON L., *Les Amours de la Reine Elisabeth*, 1912, 1912, 00 03'01'').

Sur l'image ci-dessus, les personnages se lèvent et font une révérence car la reine arrive. C'est la première apparition d'Elisabeth dans le film. Elle porte une robe qui rappelle la mode édouardienne anglaise ou encore la Belle époque française, en vogue au début des années 1900. Sarah Bernhardt utilisait la scène et l'écran pour exhiber sa garde-robe et incarner ainsi « la figure idéale de la femme modern'style »¹⁸⁵.



Fig. 4. *Première apparition d'Elisabeth.* (DESFONTAINES H. ET MERCANTON L., *Les Amours de la Reine Elisabeth*, 1912, 00 03'09'').

¹⁸⁵ DESLANDRES Y. ET MÜLLER F., *Histoire de la mode au XXe siècle*, Paris, Somogy, 1986, p. 75.

Soudain, une troupe de soldats rentre dans le plan de la scène, l'un d'eux s'avance vers la reine afin de lui parler. Suivant la réaction de la foule qui lève les bras en l'air, le spectateur peut comprendre que les anglais sont victorieux.

Un second écriteau explique, ensuite, que le Comte d'Essex, en l'honneur de la reine, organise une représentation de la pièce les « Joyeuses commères de Windsor ». Lors de cet événement, une diseuse de bonne aventure fait irruption dans le palais car elle veut parler à la reine, ce qui indique bien qu'elle n'a pas sa place à la cour, que c'est une étrangère. Cependant, les soldats ne la laissent pas rentrer dans la pièce où se joue le spectacle. C'est finalement la Comtesse de Nottingham, l'une des suivantes de la reine, qui lui permet d'entrer.

L'origine des problèmes d'Elisabeth dans ce long-métrage vient exclusivement de ses relations avec des personnages féminins, comme nous allons l'expliquer : la voyante et la comtesse de Nottingham¹⁸⁶. Il n'est donc pas anodin que ce soit cette dernière qui fasse entrer la première dans le décor mais aussi dans la vie d'Elisabeth.

La voyante vient pour lire l'avenir de la reine et de son favori. Cependant, elle leur prédit un futur des plus morbides. En effet, elle affirme qu'Essex finira sur l'échafaud. La musique en fond sonore est relativement grave et les notes sont liées, ce qui donne à la musique un air triste et mélancolique, renforçant le caractère dramatique de la scène. Pour contrer cette terrible prophétie, la reine donne un anneau à son favori. En cas de danger, il devra le restituer à Elisabeth et celle-ci le sauvera.

Après cette intervention, la reine et Essex quittent la pièce et la scène. Elle s'appuie sur son favori et marche relativement lentement, ce qui accentue la différence d'âge qui existe entre eux. Il faut savoir, bien que ça corresponde bien à la représentation d'Elisabeth dans ce film, que cet handicap ne relève pas de la comédie. En effet, Sarah Bernhardt souffrait d'une blessure à la jambe qui, après le film, allait lui coûter une amputation. C'est pourquoi, lors de ses déplacements durant le film, elle tâche de s'appuyer sur un autre personnage¹⁸⁷.

Tandis qu'ils s'éloignent de l'avant-plan, l'angle de vue de la caméra reste immobile et fixe le trône et la chaise, vides, sur lesquels ils étaient assis. Ces objets représentaient leur bonne entente et leur tranquillité, l'un à côté de l'autre ils parlaient et s'enlaçaient. Cette

¹⁸⁶ DORAN S. ET FREEMAN T., *The myth of Elizabeth*, New York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 243.

¹⁸⁷ LATHAM B., *Elizabeth I in film*, op. cit., p. 23.

image donne alors l'impression que le glas de cette relation paisible a sonné et que l'intrigue du film va commencer.



Fig. 5. *Les trônes vides.* (Première apparition d'Elisabeth. (DESFONTAINES H. ET MERCANTON L., *Les Amours de la Reine Elisabeth*, 1912, 00 12'43'')).

La scène suivante montre la Comtesse de Nottingham en proie à une grande inquiétude par rapport à la prophétie. Le spectateur comprend, alors, qu'Essex et son destin ne la laissent pas indifférente. Elle exprime son anxiété par des gestes : elle est debout, figée au milieu de la foule en activité, le regard dans le vide, ne prêtant aucunement attention à ce qui l'entoure, sa main est sur sa joue et sa bouche légèrement entrouverte.



Fig. 6. *La Comtesse inquiète.* (DESFONTAINES H. ET MERCANTON L., *Les Amours de la Reine Elisabeth*, 1912, 00 13'03'').

Un homme entre dans le plan de la caméra et tente de saisir la Comtesse par le bras. Il essaye de l'entraîner de force mais elle se débat pour échapper à son emprise. C'est le Comte de Nottingham. Elle ne cache pas l'inquiétude qu'elle ressent devant son mari, qui se doute de quelque chose.

Pour éloigner Essex de la cour, le Comte convainc la reine de nommer son favori lieutenant général d'Irlande, afin qu'il gagne le dit pays. Lorsqu'Essex quitte la cour, le spectateur peut aisément constater les émotions d'Elisabeth. Alors qu'elle tend sa main en direction d'Essex, comme si elle ne voulait pas le laisser partir, son favori lui tourne le dos, brandissant le bras en signe d'au revoir. Puisqu'il ne regarde pas la caméra, le spectateur et Elisabeth ne peuvent pas percevoir ses émotions. Il n'en a sans doute pas à montrer puisque, comme le public pourra le constater, l'amour profond que lui porte la reine n'est pas réciproque. Elisabeth, quant à elle, s'écroule sur son trône, le visage plongé dans ses mains, accentuant le sentiment de tristesse.



Fig. 7. *La reine dit adieu à Essex.* (DESFONTAINES H. ET MERCANTON L., *Les Amours de la Reine Elisabeth*, 1912, 00 15'57'').

Après ses adieux à la reine, Essex s'en va dire au revoir à sa bien-aimée, la Comtesse de Nottingham. Lors de cette scène, le spectateur comprend, suivant leurs étreintes et leurs baisers, que la nature de leur relation est plus qu'amicale et qu'elle n'est pas récente. Il faut cependant préciser que les deux relations « amoureuses »¹⁸⁸ du film sont toujours présentées

¹⁸⁸ Les deux relations qu'entretient Essex, l'une avec la reine, l'autre avec la Comtesse.

de manière chaste et décente. La plupart du temps, ce sont les mains et les bras qui se touchent et bien plus rarement les corps à proprement parler¹⁸⁹.

La Comtesse, en prenant la main d'Essex, aperçoit l'anneau qu'il porte à son doigt. L'expression de son visage se fronce et elle agite ses bras de bas en haut, elle est jalouse de la reine et l'exprime. Néanmoins, Essex a beaucoup d'ascendant sur elle : il lui murmure quelques mots, et la Comtesse change aussitôt d'humeur. Lors de leurs adieux, Essex se comporte différemment qu'avec la reine, il s'en va à reculons, de manière à admirer sa maîtresse le plus longtemps possible avant de quitter la pièce. Le contexte du triangle amoureux est mis en place.



Fig. 8. *Les adieux d'Essex et la Comtesse*. (DESFONTAINES H. ET MERCANTON L., *Les Amours de la Reine Elisabeth*, 1912, 00 20'29'').

Cette scène d'amour est découverte par le Comte de Nottingham, sans que les deux tourtereaux ne s'en rendent compte. Il veut alors se venger. Pour ce faire, il demande de l'aide au pire ennemi d'Essex, Lord Bacon. Ils écrivent une lettre anonyme à la reine qui accuse Essex de rentrer d'Irlande¹⁹⁰ en ayant trahi les intérêts de la couronne¹⁹¹. Ensuite, Lord Bacon va déposer cette missive discrètement sur le bureau de la reine en son absence. Quelques secondes plus tard, Elisabeth arrive dans la pièce accompagnée de sa suite qui comprend la Comtesse de Nottingham. Elle découvre la lettre avant qu'Essex ne fasse irruption dans la

¹⁸⁹ LATHAM B., *Elizabeth I in film, op. cit.*, p. 23.

¹⁹⁰ Le film occulte un laps de temps de onze ans.

¹⁹¹ Le spectateur peut voir la lettre en plein écran.

pièce mais n'en tient nullement compte : elle la prend, la lit et la redépose aussitôt sur la table, sans expression aucune.

Tandis qu'Essex et la reine se retrouvent, la Comtesse fait venir une servante de la reine. Cette dernière appelle Elisabeth et les deux femmes quittent le bureau de la reine, laissant Essex et la Comtesse seuls. Ils s'étreignent exactement là où la reine et son favori se trouvaient quelques instants auparavant. Il a simplement suffi qu'il change de femme, lui n'a pas bougé de place.



Fig. 9. *Elisabeth et Essex parlent.* (DESFONTAINES H. ET MERCANTON L., *Les Amours de la Reine Elisabeth*, 1912, 00 27'05'').



Fig. 10. *La Comtesse et Essex s'étreignent.* (DESFONTAINES H. ET MERCANTON L., *Les Amours de la Reine Elisabeth*, 1912, 00 27'57'').

Cette scène exprime bien le double jeu d'Essex, qui ne montre aucun état d'âme. Elle manifeste aussi la volonté de la part de la Comtesse de remplacer la reine aux côtés de son bien-aimé.

Malheureusement pour le couple, la reine revient dans la pièce et découvre l'infidélité d'Essex. Le spectateur peut assister à la première crise de colère d'Elisabeth. Les mouvements amples de ses lèvres et ses gestes expriment son énervement vis-à-vis de son favori : elle le montre du doigt et lui jette des objets à la figure. Elle reprend la lettre qu'elle avait déposée sur son bureau. Elle la croit, à présent, et ordonne l'arrestation du jeune homme.

Lors de la scène suivante, Essex est amené à Westminster pour son procès. Celle-ci rappelle l'influence théâtrale susmentionnée. Le décor est composé d'un avant-plan, dans lequel se trouve la reine, et d'un arrière-plan, représentant le chemin qu'Essex empruntera pour se rendre au tribunal, tous deux séparés par une série de colonnes.

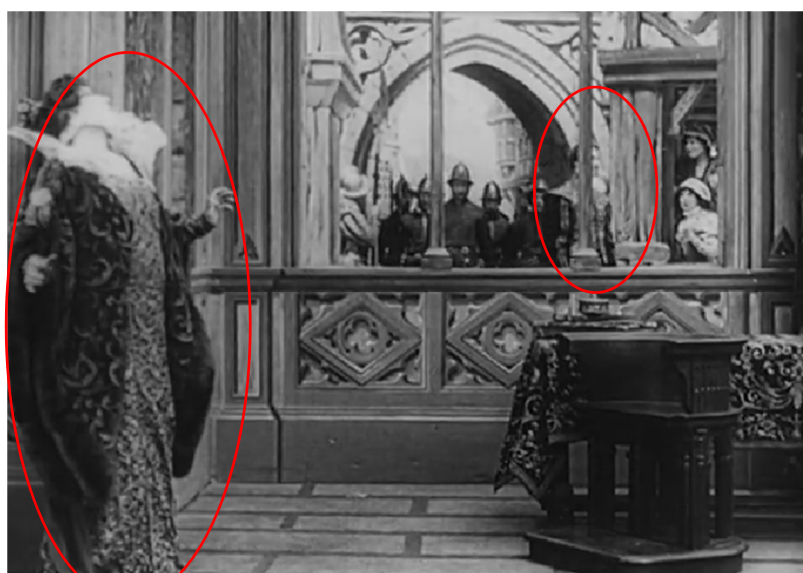


Fig. 11. *Essex est emmené à Westminster sous les yeux de la reine.* (DESFONTAINES H. ET MERCANTON L., *Les Amours de la Reine Elisabeth*, 1912, 00 32'11'').

Lorsque son favori vient à passer, elle fait un mouvement soudain compulsif et s'affale contre la colonne que nous voyons sur l'image. L'un des problèmes de cette scène, c'est qu'il n'y a pas de gros plan sur le visage de l'actrice. En effet, l'une des spécialités de celle-ci était « *l'immobilité expressive* ». Elle nécessite donc de pouvoir visualiser les expressions faciales de l'actrice, ce qui n'est pas le cas ici. Le spectateur ne peut pas constater l'ampleur de la

souffrance exprimée par l'actrice puisqu'elle ne daigne pas adapter son jeu de comédienne au cinéma¹⁹².

Il n'y a qu'un contact à sens unique entre les deux plans, la reine peut apercevoir Essex mais, lui, ne la voit pas. Cela pourrait faire écho à leur relation, celle où Elisabeth est amoureuse mais, lui, ne ressent pas la même chose.

La souffrance de la reine étant trop grande, l'une de ses domestiques ferme le rideau qui se trouve entre les deux plans. L'image ci-dessous se présente réellement comme une avant-scène, le rideau fermé afin de cacher la scène intégrale.



Fig. 12. *Elisabeth accablée à l'avant-plan.* (DESFONTAINES H. ET MERCANTON L., *Les Amours de la Reine Elisabeth*, 1912, 00 32'58'').

Elle envoie sa dame de compagnie chez la Comtesse de Nottingham. Elisabeth souhaite que celle-ci aille supplier Essex de rendre l'anneau, en signe de soumission, afin qu'elle le sauve de son exécution. Elisabeth est avide de domination. Alors qu'elle est accablée à l'idée qu'Essex puisse mourir, elle exige qu'il se soumette pour le sauver.

La dernière image de la scène est illustrée ci-dessus. Le plan suivant change de décor et le spectateur se retrouve chez la Comtesse. Elle est, à quelques détails près, dans la même position que la reine quelques instants plus tôt.

¹⁹² CHAPPLE F. ET KATTENBELT C., *Intermediality in theatre, op. cit.*, p. 48.



Fig. 13. *La Comtesse triste*. (DESFONTAINES H. ET MERCANTON L., *Les Amours de la Reine Elisabeth*, 1912, 00 33'01'').

Bien que les deux femmes n'aient pas encore eu de réelles interactions verbales durant le film, elles sont liées par le montage du film. Cela exprime la connexion, dû à leur amour pour Essex, qui existe entre elles.

La Comtesse mène à bien sa mission et s'en va porter l'anneau à la reine. Cependant, sur le chemin, elle rencontre son mari. Il sait, par Lord Bacon, qu'Elisabeth souhaite épargner la vie de son ennemi et que l'anneau est la pièce maitresse de ce sauvetage. Par la force, il arrache le bijou des mains de sa femme et le jette par la fenêtre. La reine signe donc l'arrêt de mort pensant qu'Essex, victime de son orgueil, n'a pas restitué l'anneau. Son exécution n'est pas représentée.

Elisabeth, entièrement vêtue de blanc, rend visite au corps d'Essex. Son ample manteau de fourrure blanche tachetée de noir rappelle le manteau de couronnement que portait la reine Elisabeth Ire. Ce costume, d'un aspect royal, met en évidence le fait qu'Elisabeth s'est laissé emporter par ses désirs et sa jalousie en tant que femme et non en tant que monarque.



Fig. 14 et 15. Copie du tableau « Elisabeth en costume de sacre, Coronation Portrait », National Gallery, 1600. (<https://www.npg.org.uk>, consulté le 05/06/2018) et Elisabeth rend visite à Essex. (DESFONTAINES H. ET MERCANTON L., *Les Amours de la Reine Elisabeth*, 1912, 00 45'46'').

Durant cette scène, la reine remarque l'absence de l'anneau au doigt de son favori. Elle fait donc venir la Comtesse pour lui demander des explications. Celle-ci explique par des gestes : elle pointe du doigt l'extérieur du plan, faisant référence à un coupable hors de la scène et elle montre son majeur, afin d'illustrer l'anneau.

La reine, accablée par la mort injuste de son favori :

« Va sombrer dans une mélancolie profonde et en mourir »¹⁹³.

La dernière scène du film est celle de la mort d'Elisabeth. Soutenue par deux de ses domestiques, elle se dirige vers son lit, un matelas à même le sol. Bien que nous sachions que cette difficulté à marcher est due à un réel problème de santé de l'actrice, elle rajoute un caractère dramatique. Debout sur son lit, elle demande un miroir. Elle s'y regarde. Elle semble terrifiée et stupéfaite par le reflet. Celui-ci pourrait représenter la part féminine, et non de monarque, qui se trouve en Elisabeth et par la faute de laquelle elle s'est retrouvée dans cette situation¹⁹⁴.

Elisabeth se met à trembler. Elle fait venir Lord Bacon à son chevet et le montre du doigt avant de s'effondrer, face contre terre, sur son lit. Le matelas se trouvant à terre, la chute de la reine n'en est que plus impressionnante, elle donne réellement l'impression qu'elle va

¹⁹³ DESFONTAINES H. ET MERCANTON L., *Les Amours op. cit.*, 00 47'46''.

¹⁹⁴ DORAN S. ET FREEMAN T., *The myth of Elizabeth, op. cit.*, p. 244.

s'écraser sur le sol. Son dernier geste est explicite : elle accuse Bacon de son malheur et de sa mort.

E. Conclusion

Les Amours de la reine Elisabeth a été réalisé en 1912. À cette époque, le cinéma est un nouveau média et ce film est l'un des premiers longs-métrages. Les acteurs choisis sont des comédiens et ont déjà une belle carrière derrière eux. Inconsciente ou non, l'influence théâtrale dans cette production est bel et bien présente. La scène du jugement d'Essex en est, sans doute, le meilleur exemple. Si le décor rappelle réellement une scène de spectacle, c'est parce que le film *Les Amours* a été tourné, en grande partie, dans le *Lyceum Theater Chicago*¹⁹⁵. Ce qui expliquerait les décors à ce point semblables à celui de l'art du spectacle. Cependant, les réalisateurs arrivent tout de même à jouer avec le montage des images, aspect inexistant au théâtre. Si nous prenons l'image des trônes vides ou encore la succession de plans entre la reine et la Comtesse, ils parviennent à communiquer certaines choses aux spectateurs.

Si la scénographie en subit l'influence, il en est de même pour les jeux d'acteur. En effet, comme nous l'avons précisé, Sarah Bernhardt était une comédienne très reconnue de son temps. Après avoir connu un grand succès avec ses performances théâtrales, *Les Amours de la reine Elisabeth* étaient l'une de ses premières expériences cinématographiques. Cependant, elle refuse d'adapter son jeu de comédienne au nouveau média qu'est le cinéma, ce qui, de temps en temps, peut nuire en son talent. Ses spécialités étaient sa voix musicale¹⁹⁶ et son expressivité, notamment faciale. Ces deux talents sont mis à mal dans le film muet, et auraient nécessité une certaine adaptation. Cependant, l'une des qualités de Bernhardt, selon certains, est sa capacité à se fondre dans un personnage et à éliminer la frontière entre le réel et la fiction¹⁹⁷. Nous pouvons dire, par conséquent, que Sarah, excentrique et enchantresse, avait une grande influence positive sur le personnage qu'elle interprétait, à savoir la reine Elisabeth Ire¹⁹⁸.

En ce qui concerne la trame du film, elle est relativement simple. Il s'agit d'un triangle amoureux entre Essex et ses deux conquêtes : Elisabeth et la Comtesse de Nottingham. Elle donne une interprétation de comment la reine Elisabeth Ire, femme monarque dans un monde dirigé par les hommes, arrivait à subordonner, ou non, sa part de féminité. Dans le cas présent, nous avons une Elisabeth totalement submergée par ses sentiments amoureux. Aucune nuance n'est présente, la raison pour laquelle elle fait exécuter Essex est simplement son infidélité. Le

¹⁹⁵ PARRILL S. ET ROBISON B., W., *The Tudors on film and television*, Jefferson, MacFarland, 2013, p. 185.

¹⁹⁶ LATHAM B., *Elizabeth I in film*, op. cit., p. 18.

¹⁹⁷ CHAPPLE F. ET KATTENBELT C., *Intermediality in theatre*, op. cit., p. 47-48.

¹⁹⁸ LATHAM B., *Elizabeth I in film*, op. cit., p. 17.

film ne justifie cet acte par aucune autre raison, qu'elle soit politique ou non. D'ailleurs, le montage du film révèle une relation entre Elisabeth et sa rivale, la Comtesse, qui met bien en évidence que la reine ressent souvent la même chose qu'une simple femme.

Le film aborde, en fait, un sujet qui sera fortement récurrent dans les représentations cinématographiques d'Elisabeth : « *le devoir contre la féminité* »¹⁹⁹. Dans le cas présent, c'est un échec pour la reine qui n'a pu lutter contre ses sentiments féminins, jusqu'à en mourir. Cet échec pourrait être révélateur de la vision de la femme au début du 20^e siècle. Bien qu'elle doive assumer les responsabilités due à sa fonction, Elisabeth n'a pas été capable de résister à sa condition de femme. Elle n'a pas le contrôle de ses sentiments.

Devons-nous rappeler qu'en 1912, la société patriarcale impose des idéaux, notamment en ce qui concerne les femmes et la famille. Le noyau familial doit être composé d'un père, d'une mère et d'enfants. Être célibataire, pour une femme de cette époque « *la ravale au rang de parasite ou de paria* »²⁰⁰. La trame du film pourrait être un procédé de discrimination ayant pour but de convaincre qu'une femme, sans homme à ses côtés, ne peut ni assumer ses responsabilités, ni survivre.

¹⁹⁹ DORAN S. ET FREEMAN T., *The myth of Elizabeth*, op. cit., p. 244.

²⁰⁰ BEAUVOIR S., *Le deuxième sexe*, II, Paris, 2016, p. 221.

2. Analyse de *The Virgin Queen* (*Le Seigneur de l'aventure*) d'Henry Koster

A. Introduction

L'analyse de la représentation d'Elisabeth dans *The Virgin Queen* ne se suffit pas à elle-même. Tout d'abord, il faudra, comme nous le verrons, prendre en compte la personnalité de l'actrice. Ensuite, outre le personnage d'Elisabeth, il sera impératif de prendre en compte les ceux qui l'entourent. Ce sont eux qui permettent au spectateur de cerner Elisabeth et tous les côtés, bons ou mauvais, de la représentation faite de celle-ci. Chacun est présent pour une raison bien précise : révéler un aspect bien particulier de la Reine Vierge.

Nous présenterons, d'abord, la production du film, le réalisateur mais aussi les différents acteurs dont l'incontournable Bette Davis. Ensuite, le thème du film sera présenté par son résumé. Viendra, enfin, l'analyse du film.

B. Présentation de la production

The Virgin Queen ou *Le Seigneur de l'aventure* est l'œuvre du réalisateur Henry Koster. Celui-ci, d'origine allemande, s'est exilé aux Etats-Unis pour fuir le régime nazi durant la Deuxième Guerre Mondiale. C'est en Amérique qu'il développa sa carrière de réalisateur, notamment avec des comédies telles que *Rings the Bell* ou *Harvey* et également quelques films historiques, comme *A man called Peter*, *Désirée* mais aussi *The Virgin Queen*. Sa renommée tient du fait qu'il ait été le premier à réaliser « un film en CinémaScope » intitulé *The Robe*. C'est aussi au moyen de cette technique que, en 1955, *Le Seigneur de l'aventure* fut accompli²⁰¹. Le CinémaScope est un procédé cinématographique datant du 20^e siècle. Il a été créé par Henri Chrétien. Basé sur l'anamorphose²⁰², il permet de « **comprimer l'image dans le sens vertical et de la restituer ensuite dans sa largeur normale** ». Le résultat de cette innovation était que le public ne devait plus se contenter du petit écran de télévision mais pouvait admirer des films sur des écrans plus larges²⁰³.

Dans cette production à caractère innovant, Bette Davis²⁰⁴ incarne Elisabeth I d'Angleterre. Surnommée la « *first lady of the American Screen* » à Hollywood, elle était reconnue pour son caractère particulier et sa capacité à jouer un grand nombre de rôles²⁰⁵. Seize ans après avoir incarné la Reine Vierge dans *Private Lives of Elizabeth and Essex*, Davis rempile pour *The Virgin Queen*²⁰⁶. Dès le début de la réalisation de cette production Davis tape du poing. Le titre original du film n'était pas *The Virgin Queen* mais bien *Sir Walter Raleigh*. En effet, l'actrice n'a pas toléré que la première approche ne la concerne pas et a exigé qu'elle soit changée, ce fut exécuté. La problématique de la prononciation britannique du nom « Raleigh » a également été avancée pour justifier ce changement. En effet, celle-ci n'était pas homogène entre tous les acteurs choisis dans cette production américaine²⁰⁷.

²⁰¹ TULARD J., *Henry Koster*, dans TULARD J., *Dictionnaire du cinéma, 1. Les réalisateurs*, op. cit., p. 524.

²⁰² « On donne le nom d'imagerie anamorphotique à la formation d'images stigmatiques, comportant des grandissements transversaux différents dans des directions différentes » dans CACHELOU J., *Anamorphose*, dans *Encyclopaedia Universalis France*, <https://www.universalis.fr> (consulté le 09/04/2018).

²⁰³ BACHY V., *CinémaScope*, dans *Encyclopaedia Universalis*, <https://www.universalis.fr> (consulté le 04/05/2018).

²⁰⁴ Elizabeth Davis est née le 5 avril 1908 dans le Massachussets, elle a d'abord commencé sa carrière dans le théâtre avant d'être remarquée et prise pour son premier film en 1932 : *Way back home*, dans <https://www.imdb.com> (consulté le 08/05/2018).

²⁰⁵ TULARD J., *Bette Davis*, dans TULARD J., *Dictionnaire du cinéma, 2. Les acteurs*. Paris, Laffont, 2005, p. 308.

²⁰⁶ LATHAM B., *Elizabeth I in film*, op. cit., p. 113.

²⁰⁷ Pour cette raison, nous écrirons, durant cette analyse, « Raleigh » pour correspondre à la prononciation et à la version américaine de ce prénom.

En dépit de ces caprices, Richard Todd²⁰⁸, l'interprète de Walter Raleigh, ne lui en a tenu nullement rigueur. Bien au contraire, il pensait que « c'était un honneur de travailler avec Bette, elle avait une qualité impérieuse, parfaitement appropriée à la reine »²⁰⁹.

Néanmoins, ce n'est pas le seul problème qui s'est posé par rapport à la personnalité de Bette Davis. Il se trouve que cette dernière avait une relation conflictuelle avec Joan Collins²¹⁰, l'actrice incarnant Elisabeth Throckmorton. Davis se faisait un plaisir de blâmer la jeune actrice et de la traiter parfois même sans respect. Par exemple, un jour alors que Collins n'arrivait pas à enfiler une chaussure au pied de son aînée, cette dernière lui a donné un coup de pied²¹¹.

S'attarder sur le caractère de Bette Davis est primordial pour l'étude du personnage d'Elisabeth dans l'œuvre de Koster. En effet, dans le cas présent, la personnalité de l'interprète transparaît clairement à l'écran et influe sur l'image mentale que se font les spectateurs de la Reine Vierge.

²⁰⁸ Richard Todd est un acteur anglais, né en Irlande, qui a percé aux Etats-Unis. L'un de ses films intitulé « *Le dernier voyage* » lui a valu une nomination aux Oscars pour le meilleur acteur, dans <https://www.imdb.com> (consulté le 07/05/2018).

²⁰⁹ FORD A. E. ET MITCHELL C. D., *Royal Hollywood portrait in Hollywood, filming the lives queen*, Lexington, University press of Kentucky, 2009, p. 252.

²¹⁰ Joan Collins est une actrice et réalisatrice anglaise. Elle est surtout connue pour son rôle dans « *Dynasty* », un film de 1981, dans <https://www.imdb.com> (consulté le 07/05/2018).

²¹¹ LATHAM B., *Elizabeth in film*, op. cit., p. 128.

C. Résumé

The Virgin Queen met en scène le contrôle ultime que la reine exerçait sur son entourage. Femme au pouvoir dans un monde d'hommes, la Reine Vierge doit constamment lutter contre ses sentiments de femme afin de maintenir une domination sur ses courtisans masculins.

Walter Raleigh, un soldat et aventurier, rencontre, dans une taverne, le Comte de Leicester, Robert Dudley. Profitant du fait que ce dernier soit un proche de la reine, Raleigh lui rend service pour pouvoir lui demander une faveur : le présenter à Elisabeth. Walter rêve depuis toujours de partir pour le Nouveau Monde, muni de trois navires, pour remplir les caisses de l'Angleterre et glorifier son pays. Leicester accepte et Raleigh rencontre la reine une semaine plus tard. Cependant, Elisabeth refuse de lui donner les navires et lui impose de devenir capitaine de la garde afin qu'il soit à son service. Entre temps, il rencontre la pupille de la reine, Elisabeth Throckmorton, aussi appelée Beth, de laquelle il tombe amoureux.

Lors d'une réunion du Conseil, Christopher Hatton, un proche conseiller de la souveraine, provoque Raleigh. En effet, ce dernier a embauché son ami irlandais, Lord Dary, dans la garde de la reine qui n'en savait rien. Hatton profite de cet élément pour attirer des ennuis à Walter qu'il considère comme trop encombrant à la cour. Une querelle éclate entre les deux personnages. Elisabeth le somme de se calmer mais Walter ne l'entend pas de cette oreille et avoue à la reine, sur le ton de la colère, qu'il n'en peut plus de cette situation qui n'est pas du tout ce qu'il espérait. Elisabeth rentre dans une rage folle due à l'affront de Raleigh qui quitte le palais.

Pendant qu'il est en train de rassembler ses bagages avec son ami, Lord Dary, pour partir à la première heure, Beth le rejoint dans sa chambre. Tous les deux se déclarent leur flamme et se marient, sans le consentement de la reine. Avant qu'ils puissent tous les trois prendre le départ, les gardes de la reine sont à leur porte pour emmener Raleigh.

Ce dernier est conduit devant la reine qui lui pardonne et lui accorde un navire pour cheminer vers le Nouveau Monde. Le rêve de Raleigh devient réalité. Durant la préparation du bâtiment, Beth entend à la cour qu'Elisabeth n'a, en fait, aucunement l'intention de laisser partir Walter. Elle lui ordonnera de remonter la Tamise jusqu'à Londres, prétextant le chargement des canons, pour l'empêcher de prendre la route vers l'océan. Beth prévient son mari du plan de la reine. Ils prévoient alors tous deux de la défier en évitant Londres et de partir pour le Nouveau Monde ensemble immédiatement car Beth est enceinte.

Cependant, les conseillers d'Elisabeth, notamment Hatton, sont perspicaces et devinent l'entièreté du secret des deux amants. Raleigh est arrêté et condamné tandis que Beth est disgraciée et emprisonnée car, enceinte, elle ne peut pas être exécutée. C'est uniquement par jalousie de la jeunesse et de l'amour des deux jeunes gens que la reine réagit ainsi. Elle finit par s'en rendre compte et libère Raleigh, lui rend son navire et le laisse partir avec sa femme pour l'Amérique.

D. Analyse

Un personnage principal qui n'est pas Elisabeth

Le film commence par le générique. Il ne faut pas omettre l'analyse de cette partie car, contrairement à ce que nous pourrions croire, elle est importante. Ce dernier peut avoir plusieurs fonctions. Il plonge le spectateur dans une ambiance définie²¹² au moyen de musiques, de sons et de textes divers. Il concentre son attention sur le film et le coupe du monde réel²¹³. Dans le cas présent, le générique énonce, dans un premier temps, les noms des différents acteurs. Il commence par Bette Davis, ce qui en dit long sur la prédominance de l'actrice dans la production du film.



Fig 16. « Bette Davis » dans le générique. (KOSTER H., *The Virgin Queen*, 1955, 00 00'24'').

Dans les années cinquante, les génériques de début ne se présentaient pas de la manière actuelle. En effet, à cette époque, la plupart des personnes ayant participé à la production du film apparaissaient dans le générique du début, contrairement à aujourd'hui où ils figurent, généralement, à la fin²¹⁴. Après avoir présenté le casting, s'en suivait une brève introduction historique ou, dans ce cas-ci, une citation mystérieuse introduit le film et l'intrigue:

« En 1581, toutes les routes d'Angleterre mènent à Londres, pour le meilleur ou pour le pire »²¹⁵.

Nous pourrions comparer ce procédé à l'« incipit littéraire », l'introduction qui situe le lecteur/spectateur dans le lieu et l'époque où va se dérouler l'histoire²¹⁶.

À ce prélude succède la première scène. Les premiers plans se déroulent à l'extérieur, durant la nuit. Un fiacre s'embourbe sous une pluie torrentielle. Dans cette voiture, se trouve le Comte de Leicester, prénommé Robert Dudley, l'un des courtisans et conseillers de la reine.

²¹² DEWOLF L., DE MOURGUES N., *Le générique de films* dans *Cinéma*, Vol. 5., n°3, p. 189.

²¹³ *Ibid.*, p. 187.

²¹⁴ HAWIA M., *L'évolution des fonctions génériques des fictions plurielles. Les effets de la bande son et image*, promoteur John Van Tiggelen, UCL, 2011, p. 21.

²¹⁵ KOSTER H., *The Virgin Queen*, 1955, 00 01' 45''.

²¹⁶ DEWOLF L., DE MOURGUES N., *Le générique de films*, dans *Cinéma*, op. cit., p. 188.

Afin de demander de l'aide pour dégager son véhicule, il se rend à l'intérieur de l'auberge, non loin de là. En entrant, il réclame des volontaires. À l'autre bout de la pièce, avec plusieurs femmes sur ses genoux, est assis Walter Raleigh qui, bien que le spectateur ne puisse pas encore le savoir, sera l'un des personnages principaux du film. Celui-ci reconnaît le Comte de Leicester qui était un ami de son père. Il prend donc l'initiative d'aller aider le visiteur. Après avoir débarrassé le carrosse, Raleigh fait mine de ne pas connaître l'identité de son interlocuteur. Robert Dudley, pour remercier son bienfaiteur, lui propose de l'or. Ce dernier lui rétorque qu'il souhaiterait plutôt une audience avec la reine, ce que Leicester lui accorde.

Cette première séquence a une fonction primordiale : présenter Walter Raleigh. En effet, bien que le titre anglophone du film ait été changé pour plaire à Bette Davis, la trame du film, elle, n'a pas été altérée. Elle est véritablement centrée sur Walter Raleigh et sa relation avec la reine, ce qui fait de lui le personnage principal. D'emblée, le spectateur peut le cerner. Son hypocrisie vis-à-vis de Leicester qu'il feint de ne pas avoir reconnu exprime son sens de l'ambition. Le spectateur peut directement comprendre qu'il trame quelque chose et que l'aide offerte au Comte n'était pas un geste de pure sympathie.

Si le film présente sans attendre Walter Raleigh, l'arrivée d'Elisabeth se fait attendre, comme si les réalisateurs avaient voulu attiser le désir des spectateurs de voir le retour de Bette Davis dans la peau d'Elisabeth. Quelques scènes se déroulent encore avant son entrée en scène. Le spectateur peut notamment assister à un nouvel entretien entre Raleigh et le Comte de Leicester, dans le bureau de celui-ci. Cette séquence permet de comprendre quelles sont les véritables intentions du jeune homme : conquérir le Nouveau Monde. Son audience avec la reine lui donnera l'occasion de réclamer des bateaux pour mener ses expéditions. Il est, dès lors, perceptible que cet aventurier ne correspond en rien aux flagorneurs habituels de la cour. C'est sur cette base comportementale que va découler toute la complexité de la relation entre le jeune homme et la reine d'Angleterre.

Les Elisabeth rentrent en scène

Walter Raleigh se rend à la cour pour rencontrer la reine. Avant que celle-ci n'arrive, il fait la connaissance d'Elisabeth Throckmorton, pupille de la souveraine²¹⁷. L'étude de ce personnage se révélera particulièrement intéressante car il dévoilera certains aspects du caractère du monarque. Cette première rencontre entre Beth et Raleigh met en lumière leur attirance mutuelle.

Durant leur conversation, la jeune femme brise, malencontreusement son collier de perle qu'elle portait autour du cou. Sans attendre, Walter se précipite à terre pour ramasser les restes du bijou. C'est à cet instant précis que le spectateur aperçoit Elisabeth, à commencer par ses pieds. Raleigh, sans le vouloir, s'était prosterné une première fois devant la monarque. L'angle de vue se redresse alors jusqu'à la tête d'Elisabeth. Cette dernière ne manque pas d'exprimer d'emblée une remarque condescendante vis-à-vis de cet homme agenouillé devant elle, en demandant à sa pupille :

*« C'est votre porc favori ? »*²¹⁸

Telles sont les premières paroles de la reine dans ce film. Celles-ci illustrent bien le comportement qu'elle y adoptera.

Elle invite, ensuite, Raleigh par ces mots :

*« J'ai été occupée à des sornettes toute la journée, je suis entourée de danseurs, parler à un soldat ne me fera pas de mal »*²¹⁹.

D'entrée de jeu, la lassitude de la reine vis-à-vis de sa vie, de sa cour et de son emploi du temps est facilement perceptible.

Lors de cet entretien entre Elisabeth et Raleigh, un autre détail saute aux yeux : la démarche de la reine. La première question que le spectateur pourrait se poser serait est-ce que cette dégaine vient directement de l'actrice, volontairement ou non, ou lui a-t-on demandé expressément d'arborer ce maintien? Il se trouve que Bette Davis souffrait d'une osteomyelitis, une maladie des os²²⁰, qui pourrait en être éventuellement la cause. Une autre possibilité serait que l'actrice aurait adopté cette attitude afin d'exprimer cette lassitude et l'exaspération si perceptible chez elle dans le film.

²¹⁷ Le nom est normalement orthographié « Throckmorton » mais, dans ce film, ce sont cette prononciation et cette orthographe qui sont utilisées.

²¹⁸ KOSTER H., *The Virgin Queen*, op. cit., 00 13'00''.

²¹⁹ *Ibid.*, 00 13'40''.

²²⁰ LATHAM B., *Elizabeth I in film*, op. cit., 2010, p. 114.

Cette démarche a d'ailleurs été controversée et critiquée. Certains la comparent à un « un canard suralimenté » ou encore un « capitaine de lacrosse »²²¹. Mais la conséquence la plus importante, comme le fait pertinemment remarquer Bethany Latham, est que c'est « une manifestation de la virilité d'Elisabeth dans ce film »²²². Celle-ci est peut-être trop ostentatoire car elle efface la féminité de la reine. Sa façon de se mouvoir n'est pas le seul aspect qui peut renvoyer à cette conclusion. Lors de cette conversation entre Raleigh et la reine, et à bien d'autres reprises, elle est affalée dans son siège, pieds sur la table. Nous sommes bien loin d'une représentation mythique et glamour de la Reine Vierge de la fin du 20^e siècle. Celle-ci est nonchalante et son comportement révèle une grande lassitude que Raleigh, par ses rêves d'aventures, rendra plus supportable. Il est comme une échappée irréaliste hors de la vie qui lui est imposée.

²²¹ LATHAM B., *Elizabeth I in film*, op. cit., p. 128.

²²² *Ibidem*.

La volonté de soumettre à tout prix

Le thème principal du film est la soumission exacerbée qu'Elisabeth exige de ses courtisans et par quelles manipulations elle parvient à ses fins. Lors d'une conversation entre Raleigh et Dudley dans les premières scènes, ce dernier l'exprime clairement :

*« Vous en souffrirez, si vous plaisez à Sa majesté »*²²³.

Si les courtisans entourant la reine sont la question principale, il est normal que Raleigh ne soit pas le seul sur la scène. L'un des autres personnages présents est Christopher Hatton. Dès le départ, une relation conflictuelle est perceptible entre les deux hommes. Peu après leur première rencontre, la reine, Raleigh et Christopher sortent dehors. Lorsque la reine doit traverser une flaque de boue, malgré sa longue robe, Raleigh pose sa cape sur la flaque, afin que la reine ne se salisse pas. En réaction à cet acte, apprécié par Elisabeth, Hatton, sans attendre, pose son manteau sur les épaules de la reine pour éviter qu'elle ait froid. Bien que cette scène de « la flaque de boue » soit célèbre et souvent reproduite dans les films concernant le personnage de Walter Raleigh²²⁴, elle a, ici, une utilité particulière : mettre en évidence la dualité entre les deux courtisans.

Christopher incarne le flagorneur par excellence. Celui qui, pour plaire à la reine et acquérir ses faveurs, est prêt à toutes les flatteries. Il est, par conséquent, l'extrême opposé de Raleigh, mettant en lumière le caractère inhabituel et libre de ce dernier. C'est cet aspect de la personnalité de Raleigh qui va tant plaire à Elisabeth, qui, paradoxalement, sera prête à tout pour le garder à terre et l'empêcher de partir.

Cette contradiction, le spectateur peut la découvrir explicitement lors d'un repas qu'Elisabeth partage avec Raleigh. Durant leur conversation, ce dernier lui fait part de ses désirs de voyage. Si, au début de la scène, Elisabeth semblait être de bonne disposition, il n'en est plus rien lorsque Raleigh l'informe sur ses ambitions. Elle finit, d'ailleurs, par lui envoyer son verre de vin à la figure. Il fait donc mine de quitter la pièce mais Elisabeth l'empêche de partir. Elle tente de se dédouaner de son comportement en affirmant qu'elle « ne connaît que trop peu d'hommes honnêtes et n'a pas l'habitude de leur parler »²²⁵.

Cela révèle qu'elle ne supporte pas l'idée qu'un homme ne la courtise pas pour elle-même ni ses faveurs, mais bien pour partir loin de l'Angleterre. Bien que ce soit justement son

²²³ KOSTER H., *The Virgin Queen*, op. cit., 00 08'50''.

²²⁴ KAPUR S., *Elizabeth : the Golden Age*, 2007.

²²⁵ KOSTER H., *The Virgin Queen*, op. cit., 00 18'21''.

côté aventurier et émancipé de la cour qui l'attire chez lui. Tel est le paradoxe du comportement d'Elisabeth vis-à-vis de Raleigh.

Ce film est construit autour d'une dense symbologie. Cette volonté intense d'Elisabeth de soumettre ses courtisans est incarnée par un certain coussin rayé qui se trouve toujours aux pieds de son trône. C'est sur cet objet qu'elle fait asseoir ses « petits chiens ». La première mention de ce coussin est exprimée lors d'un dialogue entre Elisabeth Throckmorton, et Walter Raleigh, juste après le premier entretien entre la reine et celui-ci. Beth lui demande s'il était assis dessus et à cela Walter répond :

« Je ne suis pas un chien »²²⁶.

La lutte personnelle et psychologique de celui-ci contre la soumission exigée par la reine, durant la majeure partie du film, sera symbolisée par cet objet. Le mot « chien » est aussi récurrent car, tout comme ces animaux, les courtisans s'asseyent sur leur coussin aux pieds de leur maître. Cette attitude condescendante de la part de la reine en dit long sur sa personnalité et sur sa façon de percevoir les personnes qui l'entourent. Elle est la maîtresse de maison, certes, mais ne laisse nullement la place pour une part d'humanité et de sentiments, réduisant ses suivants au simple rang d'animaux.

Un personnage jouera un rôle important, incarnant l'antagonisme de cet asservissement : Elisabeth Throckmorton. Bien qu'elle entretienne une liaison avec Walter, sa présence incarnera une sorte de conscience pour lui. Celle qui lui rappellera toujours qui il est vraiment. Le spectateur peut déjà le constater lorsque Raleigh devient capitaine de la garde par la reine. Cette nomination est une stratégie ingénieuse pour le garder près d'elle et l'empêcher de partir découvrir de nouvelles contrées. Beth considère cela comme un premier pas vers l'asservissement total :

Throckmorton : « *La reine a un nouveau petit chien* »

Raleigh : « *Un chien qui aboie fort, j'aurai mes navires* »

Throckmorton : « *Un chien bien nourri n'aboie pas, et vous serez bien nourri* »²²⁷.

Tout au long du film, ses paroles, le plus souvent sous forme de métaphores, seront là pour rappeler Walter à l'ordre. Cependant, il finira, malgré lui, par se soumettre d'une certaine façon à Elisabeth, dans l'espoir d'acquérir ses navires. Une scène l'illustre particulièrement bien : la séquence mettant en scène une journée d'Elisabeth et de sa cour à la chasse.

²²⁶ KOSTER H., *The Virgin Queen*, op. cit., 00 20'45''.

²²⁷ *Ibid.*, 00 24'30''.

Elle commence quand Elisabeth, sur un mirador, accompagnée de sa suite, tente de tirer un cerf mais échoue. Christopher Hatton, quant à lui, réussit son coup. La reine lui dit alors :

« *encore une fois, vous avez visé haut* »²²⁸.

Cette réflexion révèle, de nouveau, toute la complexité du personnage. D'une part elle exige une dévotion totale envers sa personne, mais elle ne peut s'empêcher de critiquer ceux qui aspirent à avoir ses faveurs. Ceci met en évidence, implicitement, pourquoi elle affectionne particulièrement Raleigh qui ne cherche pas à la flatter à tout prix.

Après la chasse, se déroule un pique-nique dans le domaine. Alors qu'une vingtaine de personnes sont présentes, Elisabeth ordonne à tous de se retirer, excepté à Raleigh. Tout en regardant celui-ci, elle désigne, de son doigt, le coussin rayé aux pieds de son trône. Presque sans hésitation, il s'y assied.



Fig. 17. Main de Raleigh sur le coussin rayé. (KOSTER H., *The Virgin Queen*, 1955, 00 28'26'').

²²⁸ KOSTER H., *The Virgin Queen*, op. cit, 00 25'50''.



Fig. 18. *Elisabeth et Raleigh*. (KOSTER H., *The Virgin Queen*, 1955, 00 28'29'').

Beth le regarde et sourit ironiquement, elle se moque de lui. Alors qu'une idylle est en train de naître entre eux, il est assez humiliant d'être dénigré par celle à qui l'on fait la cour. Par cet acte, elle tente de faire comprendre au jeune homme à quel point il est discrédité à ses yeux.

Quelques minutes plus tard, elle lui lance :

« Où sont vos navires ? Ils voguent sur l'herbe ? Sur un coussin ? »²²⁹.

Si Raleigh a accepté de se soumettre à la reine, c'est dans l'espoir de pouvoir partir dans le Nouveau Monde avec le soutien de celle-ci. Cependant, Throckmorton lui fait comprendre, par cette phrase, que ce n'est pas ainsi qu'il finira par les avoir. Encore une fois, elle est là pour lui faire prendre conscience qu'il est en train d'aller trop loin. Elle l'exprime clairement :

« Je remplace votre conscience »²³⁰.

Quelques scènes plus tard, le spectateur peut assister à une réunion du Conseil Privé. C'est l'une des seules occasions où d'autres problématiques sont abordées telles que les affaires politiques ou religieuses, mais cela ne prend que quelques secondes. Le sujet phare de cette séance est la dispute entre Raleigh et Hatton qui va y éclater. Ce dernier, qui n'aspire qu'à faire tomber Walter, a découvert que celui-ci a embauché un Irlandais²³¹, qui est aussi son meilleur ami, dans la garde royale. L'occasion étant parfaite, il décide de le dénoncer à la reine devant

²²⁹ KOSTER H., *The Virgin Queen*, op. cit, 00 27'44''.

²³⁰ *Ibid.*, 00 27'00''.

²³¹ À cette époque, les relations entre l'Irlande et l'Angleterre sont des plus critiques.

tout le conseil, ce qui engendre un conflit entre les deux personnages. La reine, quant à elle, ordonne à Raleigh d'arrêter et d'emprisonner son ami, ce qu'il refuse de faire.

Elisabeth, qui pensait qu'elle avait entièrement soumis Walter, se rend compte que ce n'est pas le cas, ce qui provoque sa colère. Elle le menace de lui retirer tous ses honneurs s'il lui désobéit mais cela n'atteint pas Raleigh qui lui rétorque :

« Ce n'est pas un honneur de s'humilier, je l'ai trop fait »²³².

La musique tonitruante et le ton des paroles indiquent aux spectateurs que nous sommes à un moment clé. Raleigh après avoir lutté, cédé, revient à la raison. Il redevient le personnage qu'il était au début du film. Elisabeth, fortement contrariée, comprend qu'elle pourra le menacer autant de fois qu'elle le voudra, elle n'a aucune emprise sur Walter qui décide de quitter la pièce et le palais.

Cet épisode est humiliant pour la reine. Son malaise et sa peur peuvent se ressentir lorsqu'elle se retourne vers un de ses ministres pour lui crier :

« Vous saviez ce que vous étiez avant que je ne fasse ce que vous êtes ? »²³³.

Cette phrase exprime deux choses. Tout d'abord, sa crédibilité a été atteinte : elle est la reine et n'a pas su se faire obéir. Il lui faut donc rappeler au reste de l'assemblée que, sans son consentement et ses faveurs, ils ne sont rien. Ensuite, à travers ce film, le spectateur a pu comprendre que la soumission des autres devant sa personne était vitale pour elle, il est donc impératif qu'elle se rassure sur le pouvoir et l'emprise qu'elle exerce toujours sur son entourage.

²³² KOSTER H., *The Virgin Queen*, op. cit, 00 32'50''.

²³³ *Ibid.*, 00 34'15''.

Une liaison secrète qui fait le complexe de la Reine Vierge

Si Elisabeth Throckmorton tient un rôle de « conscience » pour Walter Raleigh, elle fait également surgir un autre aspect du personnage de la reine. Dans ce film-ci, le spectateur n'a pas beaucoup de détails sur la nature de la relation entre les deux femmes mais il y a, cependant, assez d'éléments pour comprendre que Beth incarne, par sa beauté et sa jeunesse, le grand complexe d'Elisabeth.

Après avoir quitté le palais en trombe, Raleigh rentre à l'auberge où il logeait. Il y fait ses bagages, dans le but de quitter Londres, lorsqu'il reçoit une visite inattendue, celle de Beth. Ses premières paroles pour elle sont :

« Si vous venez fouetter le chien, il n'est plus là »²³⁴.

De nouveau, ils utilisent la métaphore du « chien » pour exprimer l'asservissement à la reine. Mais c'est justement parce qu'il n'est plus ce genre d'homme que Beth vient le voir, leur amour naissant pouvant ainsi reprendre son cours. Après quelques minutes de discussion, ce qui enlève une certaine crédibilité à la scène, ils décident de se marier. Le manque de profondeur et de complexité de cette histoire met en évidence le fait que le sujet principal n'est pas cette relation mais bien les conséquences qu'elle va engendrer sur le comportement d'Elisabeth. En effet, Throckmorton est une pupille de la celle-ci, ce qui signifie qu'elle n'a pas le droit de se marier sans son autorisation.

Peu après leur mariage secret, qui ne prend pas plus de quelques secondes dans le film, des gardes royaux frappent à la porte de Walter. Ce dernier est arrêté et Beth arrive à passer inaperçue afin de rentrer par elle-même au palais.

Elisabeth, quant à elle, attend le retour forcé de Raleigh. À ce moment-là, le film donne l'occasion au spectateur d'apercevoir la reine comme elle est rarement représentée. Elle est couchée dans son lit, en robe de chambre, portant un bonnet de nuit à la place de sa perruque. L'environnement et la tenue lui donnent une toute autre allure et l'affaiblissent, en quelque sorte.

²³⁴ KOSTER H., *The Virgin Queen*, op. cit., 00 34'57''.



Fig. 19. Elisabeth en tenue de chambre dans son lit. (<https://www.flickr.com> consulté le 03/04/2018).

Elle a fait arrêter Raleigh comme un criminel mais l'a pourtant fait venir pour lui pardonner. Elle est trop attachée à lui pour le bannir définitivement de sa cour. Cependant, par son arrestation, elle lui montre qu'elle est encore le maître, malgré le caractère insoumis de Raleigh. Elle le fait d'ailleurs s'asseoir, de nouveau, sur le coussin et il s'exécute. Dans cette scène, le spectateur peut cerner la profonde affection que la reine a pour Raleigh et la raison de celle-ci à travers les dialogues. Affection qui, à certains moments, semble dépasser un simple lien amical.

Elisabeth : « *Et vous, voulez-vous un titre Walter ?* »

Walter Raleigh : « *Je m'en suis fort bien passé jusqu'ici madame* »

Il n'est pas en quête de faveurs et de prestige, ce qui est fort apprécié par Elisabeth.

(...)

« *J'ordonne... Non... Je vous **implore** de ne pas vous battre avec Christopher* »²³⁵.

La reine ne supporte pas la querelle entre les deux hommes. Elle lui demande, par conséquent, de ne pas croiser le fer avec Christopher. Cependant, elle choisit ses mots. Bien que son instinct la pousse à « ordonner », elle reformule sa phrase, afin de manipuler Raleigh pour qu'il exécute ses désirs.

E : « *Walter, suis-je vieille ?* »

W : « *La lune ou le soleil ont-ils l'air vieux ?* »

E : « *C'est de moi que je parle, d'Elisabeth Tudor, pas de lune ni de soleil. Répondez-moi, sincèrement.* »

W : « *Si je formais une compagnie madame, et si vous n'étiez pas la reine, je vous confierais l'épée à deux mains* »

E : « *Ce sont des armes très lourdes* »

²³⁵ KOSTER H., The Virgin Queen, 1955, 00 47'28''.

W : « *Oui, faites pour les jeunes* »

E : « *Mmh, voilà mon franc soldat ! Pas flatteur comme un courtisan !* »²³⁶.

Ce dialogue exprime bien la relation d'Elisabeth et de Walter. Celle-ci se soucie de ce que Walter peut penser d'elle et de son physique, car elle ne supporte pas avoir l'air vieille et repoussante à ses yeux. De son côté, Raleigh est honnête et c'est ce qui le différencie de ses autres courtisans. C'est cet aspect qu'Elisabeth affectionne particulièrement.

La reine finit par lui céder un bateau et le fait chevalier, pour le plus grand bonheur de Walter. Cet acte soudain d'empathie ne peut être innocent, si nous suivons la logique du film. Par ce geste, elle essaye de l'amadouer, et de le contenter. Après avoir presque perdu toute emprise sur lui, il est vital pour elle de rectifier le tir. En contrepartie de ces bons soins, Raleigh promet à la reine de ne jamais se battre à l'épée avec Christopher Hatton, malgré leur relation très conflictuelle.

À la suite de cette audience avec la reine, Walter retrouve sa femme qui lui fait savoir son mécontentement : elle reprend son rôle de conscience. Il est, selon elle, retombé dans le piège. Ultérieurement à cette dispute avec son épouse, Walter Raleigh a une altercation avec Hatton. L'atmosphère est pesante et la teinte de l'image est sombre, Christopher provoque Raleigh en le giflant et en lui disant qu'il « doute toujours de son honneur »²³⁷. Au lieu de répondre à cette attaque, Walter le salue de la tête et s'en va pour respecter le souhait de la reine. Ce repli exprime le succès de la manipulation d'Elisabeth : elle n'a pas ordonné, elle a imploré. C'est pourquoi Raleigh respecte sa promesse.

Depuis le début, Walter se comporte comme un coq fier, ne perdant jamais la face. A ce moment-ci, il préfère cependant suivre les souhaits de la reine, plutôt que de suivre sa personnalité innée. Le « non-lieu » du conflit pourrait avoir une signification : si la dualité entre les deux hommes est mise en scène dans ce film pour révéler le caractère libre et particulier de Raleigh, pourquoi ce conflit aurait-il encore lieu s'ils sont maintenant sur la même longueur d'onde, prêts à tout pour plaire à la reine ?

Toujours est-il que Raleigh se rend à Plymouth afin de préparer son navire pour son expédition. Tout se passe bien jusqu'à ce qu'un messenger d'Elisabeth lui apprenne que les suivantes de la reine vont être envoyées en France et que, de plus, l'une d'elles est enceinte. Walter comprend qu'il s'agit de Beth. Il se rend donc chez elle, là où elle faisait ses bagages.

²³⁶ KOSTER H., *The Virgin Queen*, op. cit, 00 48'00''.

²³⁷ *Ibid.*, 00 52'40''.

Lors de cette scène, Raleigh apprend de sa femme que la sympathie d'Elisabeth et son engouement pour ses aventures n'étaient qu'une supercherie. En effet, la reine n'a aucunement l'intention de le laisser partir.

Le spectateur avait pu, quant à lui, le comprendre quelques minutes plus tôt dans le film. La reine l'avait confié à l'un de ses conseillers. De plus, le message qu'elle avait fait parvenir à Walter exigeait que celui-ci, une fois le bateau paré à partir, remonte la Tamise jusqu'à Londres, avant de prendre la mer. Elle ordonnait également qu'une écharpe à son effigie soit accrochée au mat de manière à ce que tout le peuple anglais puisse admirer la soumission sans limite des courtisans de la reine. L'a-t-elle fait par vengeance ou non, le fait est que son but était sans doute de soumettre Raleigh une bonne fois pour toute, quitte à passer par l'humiliation.

Prenant toutes ces choses en compte, Raleigh décide de trahir Elisabeth à son tour : il ne remontera pas la Tamise et emmènera sa femme avec lui dans le Nouveau Monde. Pour leur confort, il fait construire un lit deux places dans sa cabine. Christopher Hatton, envoyé par la reine pour vérifier l'avancée des préparatifs, n'a pas manqué ce détail et s'empresse d'en faire part à Elisabeth, non sans satisfaction. Il est difficile de savoir comment celle-ci a compris aussi vite que, non seulement il devait être marié, mais en plus avec sa pupille. Toujours est-il que la réaction d'Elisabeth ne se fait pas attendre : elle les fait arrêter tous les deux.

Tandis que Raleigh est enfermé, Throckmorton s'introduit chez la reine afin de plaider en faveur de la vie de son mari. De nouveau, le décor est sa chambre à coucher et elle se trouve dans son lit en tenue de lit. Ce qui, directement, lui donne une apparence moins élégante que sa suivante qui se tient debout à côté d'elle.



Fig. 20. *Beth et Elisabeth dans la chambre de la reine.* (KOSTER H., *The Virgin Queen*, 1955, 00 01'20'').

C'est lors de cette séquence que le complexe physique d'Elisabeth est sans doute mis le plus en évidence.

Beth : « *Est-ce que le vol d'un navire est la véritable raison pour laquelle il va payer de sa vie ?* »

Elisabeth : « *Vous pensez que je prends sa tête parce que vous avez pris son cœur ? Quoique cela soit aussi une trahison, de lui et de vous. Sa vile petite amourette avec une de mes filles qui me devait loyauté* »

B : « *Est-ce une raison suffisante pour une exécution ?* »

E : « *Elle est suffisante pour deux exécutions !* »

(Beth l'informe de son état suite auquel Elisabeth ne peut la condamner à mort)

«B : « *Si vous tuez Walter Raleigh, vous privez de son père un enfant de la couronne ! Pourquoi faites-vous cela ? Par jalousie ! Est-ce digne de la majesté de la reine ?* »

E : « *Jalousie... Vous étiez une de mes dames d'honneur, tous les soirs vous avez tiré les rideaux de mon lit...Laissez-moi vous montrer ce qu'ils cachaient* »

Elisabeth retire son bonnet de nuit et laisse voir sa calvitie.

E : « *Il y a une vingtaine d'années une fièvre m'a fait perdre les cheveux, croyez-vous que je n'aie jamais essayé de me mettre sur les rangs avec de jolies filles à la tête vide ? Je suis Elisabeth Tudor, et beaucoup d'hommes m'ont aimée. Pas de l'amour bêtifiant que l'on a pour une jeune chien, mais ces hommes m'ont aimée parce que je leur apportais la flamme, l'étincelle de l'esprit. Beaucoup de nos réparties étaient brillantes, Walter était l'un de ceux-là.* »

B : « *Mais c'est moi qui porte son enfant* ».

E : « *Oui, vous pouvez en être fière. Quand j'ai eu 18 ans, mes médecins m'ont dit que jamais je ne pourrais avoir d'enfant. J'en suis heureuse, l'Angleterre me suffit comme enfant ! Que cette débauchée s'en aille !* »²³⁸.

La reine est jalouse, elle se sent obligée de se justifier en affirmant qu'elle aussi, des hommes l'ont aimé. De plus, cet amour était pour son intelligence et non pour sa beauté.

Beth attise cette jalousie en clamant l'un des seuls arguments qu'elle peut arborer : le fait qu'elle porte l'enfant de Walter. Elle joue sur le fait qui, comme elle le sait pertinemment, blessera au plus profond la Reine Vierge.

Elisabeth répond comme elle le peut, clamant que l'Angleterre est son enfant. Mais par son ton, son tremblement et ses paroles, il est facilement perceptible que ce point l'affecte réellement. Puisque, dans ce film, le fait qu'elle soit sans enfant ne semble pas émaner de son propre choix.

Throckmorton incarne tout ce que la reine n'est pas : une femme attirante et capable de porter un enfant. Cela, elle ne peut pas le supporter.

²³⁸ KOSTER H., *The Virgin Queen*, 1955, 01 20'00''-01 22'00''.

Raleigh, quant à lui, symbolise le désir de liberté d'Elisabeth et sa lassitude envers ses responsabilités. À deux, ils forment réellement le complexe de la Reine Vierge. Cette volonté, ce manque d'être aimé en tant que femme et non comme une monarque, elle l'exprime explicitement lorsqu'elle rend visite à Raleigh dans sa cellule.

Elisabeth : « *Laissez-moi vous regarder ! L'homme qui me courtisait pendant qu'il me volait mon navire, qui me souriait pendant qu'il volait des baisers à l'une de mes femmes. Est-ce qu'elle se tenait quelquefois derrière moi Walter ? Et qu'elle vous faisait les yeux doux pendant que vous m'étourdissiez ? (...) J'avais besoin de vous Walter et vous m'avez trahie* »

Walter « *Je vous aimais, madame, comme un homme aime une grande reine, et c'est vous qui m'avez trahi* »

E : « *Mais la reine est aussi une femme, une femme qui n'est plus jeune* »²³⁹.

Elisabeth est ouvertement complexée : elle ne supporte pas que l'attention d'un de ses favoris soit tournée vers une autre femme et elle voudrait qu'un homme l'aime en tant que femme et non en tant que reine. Elle est vêtue d'une robe rouge qui pourrait symboliser la « passion perverse » qu'elle éprouve envers Walter²⁴⁰.

²³⁹ KOSTER H., T *The Virgin Queen*, op. cit he Virgin Queen, 1955, 01 22'27''.

²⁴⁰ FORD A. E. ET MITCHELL C. D., *Royal Hollywood portrait in Hollywood*, op. cit, p.255.

Une fin lasse, à l'image d'Elisabeth

La fin du *Seigneur de l'aventure* n'est pas des plus heureuses pour Elisabeth. Celle-ci, ayant pardonné aux deux amants, les laisse partir pour le Nouveau Monde. En échange de cette grâce, Raleigh décide de remonter la Tamise, comme la reine l'avait précédemment exigé. Il semble que, dans ce cas-ci, cela soit plus une preuve d'attachement et de dévouement plutôt que de soumission à proprement parler.

La reine, quant à elle, se trouve dans son bureau en compagnie de Leicester. Ce dernier lui demande de regarder par la fenêtre, de manière à apercevoir le bateau de Raleigh voguer sur le fleuve londonien. Elle aperçoit alors l'écharpe à son effigie sur son mat. Il semblerait que Walter tente de remercier la reine en faisant ce qu'elle avait toujours voulu.

Cependant, Elisabeth ne laisse rien paraître et donne l'impression de n'éprouver aucune joie. Seule une grande lassitude se laisse ressentir lorsqu'elle prononce les derniers mots du film :

« *Les affaires d'Etat m'attendent* »²⁴¹.

Elle se tourne et se rassied à son bureau.

²⁴¹ KOSTER H., *The Virgin Queen*, op. cit, 01 30'00''.

E. Conclusion

La représentation que Koster fait ici d'Elisabeth Ire a tout d'un monarque qui affirme son pouvoir. Elle est un personnage féminin fort qui ne laisse personne la dominer. Faut-il rappeler que nous sommes en 1955, seulement trois ans après le couronnement de la reine Elisabeth II. Outre leur nom, elles ont en commun le besoin et le devoir de s'affirmer en tant que monarque à la tête de l'Angleterre. Si nous comparons *The Virgin Queen* à *The Crown*²⁴², nous pouvons en déduire que cet enjeu, une monarque féminine devant s'imposer au-dessus des hommes, est resté aussi important. En effet, si, dans *The Crown*, Elisabeth II doit brimer les tentatives de son mari pour la dominer, la Reine Vierge, elle, dans *The Virgin Queen*, doit constamment rappeler que « c'est la maîtresse, le chat c'est elle, les souris sont les hommes »²⁴³.

Le procédé de domination de la part d'Elisabeth, que Koster met en scène ici, est le contrôle hégémonique qu'elle exerce sur son entourage, et, en particulier, ses courtisans masculins. Pour ce faire, il fallait mettre en scène une reine munie d'un caractère bien marqué. Qui de mieux que Bette Davis. Il est difficile de savoir si c'est le rôle de la Reine Vierge qui s'est emparé de Davis, ou l'inverse. Adoptant une démarche masculine et évinçant sa part de féminité qu'elle dit pourtant posséder, Bette a employé tous les moyens qu'elle avait en sa possession pour incarner la célèbre monarque anglaise. Pour exemple, nous pouvons prendre la relation conflictuelle qu'elle entretenait avec Joan Collins, l'interprète du rôle de Beth. Davis dira à ce sujet : « Bien sûr je n'aimais pas son personnage. Elle voulait emmener Sir Walter loin de moi et, comme la Reine Elisabeth, je ressentais ça. Il était donc essentiel qu'une atmosphère hostile existe entre nous »²⁴⁴. Il n'est, par conséquent, pas évident de dissocier Davis de son personnage.

La construction de son rôle se fait également par les autres qui l'entourent, notamment ceux de Richard Todd et de Joan Collins. Si le premier, libre et indifférent à l'étiquette de la cour, permet de mettre en avant la lassitude intense qu'éprouve Elisabeth vis-à-vis de sa vie de cour, la deuxième permet de comprendre tout le désir que la reine éprouve d'être une femme, indépendamment d'une monarque.

Une femme, certes, mais déjà bien âgée. Il était récurrent, au 20^e siècle, de représenter Elisabeth de la sorte, une vieille femme aigrie, presque frustrée, sans la dimension mythique

²⁴² Série télévisée, sortie en 2016, mettant en scène la vie d'Elisabeth II.

²⁴³ Citation de GAUTHIER G., dans FRANCE TV DISTRIBUTION, *Secret d'Histoire*, 2015, 00 02'43''.

²⁴⁴ FORD A. E. ET MITCHELL C. D., *Royal Hollywood portrait in Hollywood*, op. cit., p.255.

que lui fournit la dénomination de Reine Vierge. La mentalité de l'époque ne comprenait pas cette dimension et ce genre de représentation en était le résultat²⁴⁵. Il est d'autant perceptible lorsque nous comparons ce film et *Elizabeth : the Golden Age* de Shekhar Kapur. Les deux productions mettent en scène la même époque du règne d'Elisabeth. Si dans le cas d'analyse présent, Elisabeth est vieille et malade, il n'en est rien pour l'interprétation de Kapur qui représente la Reine Vierge comme un mythe, glamour, élégante et beaucoup plus jeune, comme si l'âge ne l'atteignait pas.

²⁴⁵ BASNETT S ; *Elizabeth I, A feminist perspective*, Oxford, Berg, 1989, p. 125.

3. Analyse du film Marie, Reine d'Ecosse de Charles Jarrott

A. Introduction

L'analyse que nous allons présenter est différente des précédentes. En effet, le film met en scène, non la vie d'Elisabeth, mais bien celle de Marie Stuart. Il s'attache, par conséquent, à un autre point de vue. Cependant, le destin de la reine d'Ecosse ne peut s'envisager sans l'intervention de sa voisine anglaise. La production analysée ici est construite sur la rivalité des deux souveraines : il s'agit d'une perpétuelle comparaison qui sera le fil rouge de notre analyse.

Nous allons, dans un premier temps, présenter la production de ce long-métrage. Ensuite, un résumé de l'œuvre en expliquera la trame. Enfin, l'analyse elle-même, basée sur la comparaison de la représentation des deux reines véhiculée par le film, sera proposée.

B. Présentation de la production

Marie, Reine d'Ecosse a été réalisé en 1971 par les studios anglais Shepperton²⁴⁶. Le réalisateur est Charles Jarrott, friand de l'histoire des Tudors. En effet, outre le film sur la souveraine d'Ecosse, il a également produit *Anne des mille jours*, qui a pour thème la vie de la mère d'Elisabeth, Anne Boleyn²⁴⁷. Les deux films ont connu un grand succès, remportant chacun des Oscars et offrant à Jarrott un Golden Globe. Cependant, il a consacré la plus grande partie de sa carrière à la télévision²⁴⁸.

Les deux héroïnes sont incarnées par Vanessa Redgrave, dans le rôle de Marie Stuart, et Glenda Jackson, dans celui d'Elisabeth. Pharmacienne de formation, cette dernière rencontre son premier succès *Marat-Sade* et le confirme avec *Love*²⁴⁹. Sa performance dans la peau de la Reine Vierge dans ce film n'était pas la première : six semaines plutôt, l'actrice avait déjà incarné Elisabeth le temps d'une minisérie de deux épisodes intitulée *Elizabeth R*²⁵⁰. Glenda Jackson est connue pour avoir un ton et une diction théâtrale qui ne peuvent pas convenir pour tous les rôles mais qui sont particulièrement bien adaptés à celui qu'elle incarne dans *Marie, Reine d'Ecosse*²⁵¹.

Vanessa Redgrave, quant à elle, est issue d'une famille d'acteurs. Ses parents, Sir Michael Redgrave et Rachel Thompson, étaient des personnalités très connues en Grande-Bretagne à cette époque. L'actrice est spécialiste des films historiques puisque, outre *Marie, Reine d'Ecosse*, elle a notamment interprété Anne Boleyn dans *Un homme pour toutes les saisons* en 1966, Guenièvre dans *Camelot* en 1967 ou encore Andromaque dans *The Trojan Women*. L'actrice a également reçu 6 nominations aux Oscars dont l'une d'entre elles pour sa performance en tant que Marie Stuart²⁵².

²⁴⁶ DORAN S. ET FREEMAN T., *Tudors and Stuarts on film*, Basingstoke, Macmillan, 2009, 136.

²⁴⁷ Glenda Jackson dans <https://www.britannica.com> (consulté le 26/05/2018).

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ Glenda Jackson, dans TULARD J., *Dictionnaire du cinéma, 2. Les acteurs*, op. cit., p. 567.

²⁵⁰ <https://www.imdb.com> (consulté le 26/05/2018).

²⁵¹ LATHAM B., *Elizabeth I in film*, op. cit., 2010, p. 132.

²⁵² Vanessa Redgrave dans <https://www.britannica.com> (consulté le 26/05/2018).

C. Résumé

Deux reines, un seul trône. Marie Stuart, reine catholique d'Ecosse et Elisabeth, la reine protestante d'Angleterre. La rivalité entre deux femmes, entre deux monarques ou aucune ne peut vivre tant que l'autre survit.

Ce long-métrage, portant sur Marie reine d'Ecosse, a été réalisé par Charles Jarrott²⁵³. Elisabeth y tient, logiquement, un rôle de premier plan : les deux histoires de ces femmes sont étroitement liées puisque l'une ordonnera l'exécution de l'autre. Le fait que ce film soit anglais peut également rentrer en ligne de compte. Il s'intitule *Mary, Queen of Scots* : une appellation plus juste, car les Écossais jugeaient que le pays n'appartenait pas aux monarques, qui étaient simplement souverains du peuple.

L'histoire commence en France, lorsque Marie est amenée à épouser François II, roi de France. Ils filent le parfait amour jusqu'à ce que François meure des suites d'une maladie. La rivalité entre la reine d'Ecosse et Elisabeth est alors directement abordée. En effet, après la mort de son mari, Marie décide de retourner en Ecosse et ses partisans la poussent à réclamer son « droit » sur le trône d'Angleterre : Elisabeth, protestante, est une reine illégitime à leurs yeux²⁵⁴. De plus, Elisabeth donne de quoi alimenter les critiques sur sa personne en fréquentant son maître d'équipage Robert Dudley. Ses adversaires, les partisans de Marie, pensent que cette liaison suscitera son impopularité vis-à-vis de son peuple, et même des protestants.

Afin de rejoindre l'Ecosse de manière plus rapide, Marie demande à sa cousine s'il est possible de traverser l'Angleterre pour rejoindre son pays natal, ce qui permettrait aussi que les deux souveraines se rencontrent. Devant le refus d'Elisabeth, la réaction de Marie est assez pacifique et ne perturbe pas son départ.

Lors de son arrivée sur les plages écossaises, Marie ne reçoit pas l'accueil tant espéré. La garde, conduite par son demi-frère, par son père, James Stuart, est en retard et le peuple n'a pas fait le déplacement. Elle est conduite au palais d'Holyrood à Edimbourg. Son frère, tandis qu'il lui fait visiter ses nouveaux appartements, fait comprendre à Marie qu'elle ne sera qu'une reine de figuration et que les affaires de l'Etat resteront entre les mains des Lords avec à leur tête, lui-même.

²⁵³ BERGAN R., *Charles Jarrott obituary*, dans *The Guardian*, 2006, <https://www.theguardian.com/film/2011/mar/06/charles-jarrott-obituary> (consulté le 28/07/2017).

²⁵⁴ Marie est la fille de la sœur d'Henry VIII, le père d'Elisabeth. Les catholiques considèrent Marie comme la reine légitime (étant la plus haute monarque de la « vraie foi » dans l'ordre de succession au trône et Elisabeth, quant à elle, n'est vue que comme une usurpatrice).

De son côté, Robert Dudley demande sa reine en mariage, qui refuse. Cependant, cette situation fait surgir une idée dans l'esprit d'Elisabeth : proposer son amant comme époux à la jeune veuve, Marie. En échange, la reine d'Angleterre proposerait à sa cousine un acte de succession : en d'autres termes, elle lui promet le trône anglais si elle venait à mourir. Toutefois, ce compromis est un piège. Pour assurer la sécurité de Bothwell, un prisonnier écossais, messenger chargé d'apporter cet acte à la reine d'Ecosse, Elisabeth lui fournit une escorte avec à sa tête Lord Darnley, un fidèle sujet anglais catholique. La stratégie, imaginée par Elisabeth, est que Marie, par orgueil, préférerait le jeune homme au détriment de l'amant de sa rivale. Pari réussi pour Elisabeth ; elle ne doit plus rien à la reine d'Ecosse et, de plus, elle a placé un loyal sujet à la tête de l'Ecosse, éloignant ainsi tout prince étranger de ses frontières.

Marie et Lord Darnley se marient. Lors d'une conversation entre ce dernier et David Riccio, le musicien et confident de la reine, nous comprenons que pour Henry, ce mariage n'est rien d'autre qu'un moyen de satisfaire ses ambitions de pouvoir. C'est pourquoi, un peu plus tard, il fait savoir implicitement à Marie qu'il veut être roi. Cette dernière refuse et le nomme prince consort. Leur relation se dégrade à grande vitesse. Néanmoins, Marie tombe enceinte. Elle accouche dans le château de l'Hermitage. La naissance de James rend folle Elisabeth qui sait pertinemment que Marie Stuart aura sa vengeance : si elle ne fournit pas un héritier à l'Angleterre, c'est le fils de sa cousine qui montera sur le trône à sa mort.

Peu après, Henry tombe malade. Cela n'attriste pas Marie qui ne supporte plus son mari. Sa relation naissante avec Lord Bothwell, un noble écossais, n'améliore en rien les choses, particulièrement aux yeux de son peuple. Cependant, son amant arrive à la convaincre de se lier aux autres Lords pour organiser l'assassinat de Darnley.

Après la mort de son époux, elle se marie avec Bothwell. Ce mariage est très impopulaire. James Stuart finit par capturer Bothwell et contraint la reine à abdiquer car c'est la condition pour que son mari ait la vie sauve et soit seulement exilé.

Les dernières années de Marie sont des plus noires. Venue chercher de l'aide auprès de sa cousine Elisabeth, elle est arrêtée et emprisonnée par cette dernière pendant des décennies. Jusqu'à ce qu'elle commette une faute : comploter avec Philippe II pour faire chuter la reine protestante et monter sur le trône. Marie est démasquée et exécutée. Néanmoins cette condamnation est très difficile pour Elisabeth car Marie reste une reine, et la tuer c'est montrer au monde que les princes peuvent avoir des faiblesses.

D. Analyse

Le calme avant la tempête

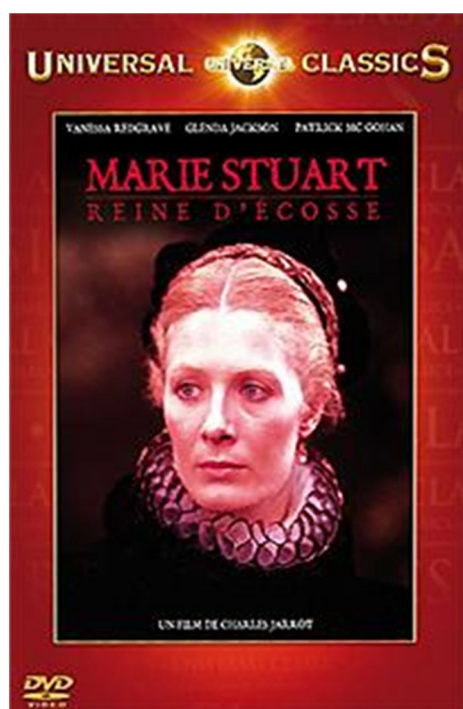


Fig. 21. Couverture du DVD *Marie Stuart, reine d'Ecosse* (Universal).

Pour débiter cette analyse, il faut commencer par l'aspect formel du DVD. Bethany Latham, dans son ouvrage, écrit que le titre ne reflète pas l'entièreté du film. En effet, le thème de celui-ci est la rivalité entre Marie, reine d'Ecosse et sa cousine, Elisabeth I d'Angleterre. Or, seul le nom de Marie est présent sur l'image²⁵⁵, malgré que l'histoire soit bel et bien centrée sur la vie de la reine d'Ecosse. Si Elisabeth est tant présente dans la narration, c'est qu'il est impossible de la dissocier de la vie et de la mort de sa cousine, tant son influence a été importante. Il est aisé de réaliser un film sur la reine d'Angleterre sans faire mention de Marie car l'exécution de cette dernière a lieu en 1587, tandis qu'Elisabeth a encore régné jusque 1603 mais le contraire n'est pas réellement envisageable. Il est, par conséquent, compréhensible qu'Elisabeth n'apparaisse pas sur le titre de couverture. L'auteur stipule également que cela permet de montrer aux spectateurs vers qui doit aller leur sympathie²⁵⁶. Néanmoins, il faut nuancer : comme nous pourrons le constater, la reine d'Ecosse n'est pas toujours montrée sous son meilleur jour et certaines de ses actions n'inspirent pas la compassion des spectateurs mais bien de la pitié mal placée.

²⁵⁵ LATHAM B., *Elizabeth I in film*, op. cit., p. 131.

²⁵⁶ *Ibidem*.

Le film s'ouvre avec un générique bien particulier. Les différents noms défilent alors que la première scène a déjà commencé.



Fig. 22. Générique. (JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 00 00'26'').

Celle-ci représente François II, roi de France et Marie Stuart gambadant, main dans la main, devant le château de Chenonceau²⁵⁷.



Fig. 23. Marie Stuart et François II à Chenonceau. (JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 00 01'07'').

La musique du générique est une chanson intitulée « Vivre et mourir » et interprétée par Vanessa Redgrave, l'actrice qui incarne Marie. Elle serait issue d'un sonnet que Marie Stuart aurait écrit²⁵⁸ :

« Vous connaîtrez avec **obéissance**
De mon **loyal devoir**, n'omettant pas la science
À quoi j'étudierai pour toujours **vous complaire**

²⁵⁷ Château situé en France, le long de la Loire, ayant été une résidence royale.

²⁵⁸ www.johnbarry.org.uk (consulté le 21/05/2018).

Sans aimer rien que vous, sous la sujétion

De qui je veux sans nulle fiction

Vivre et mourir ».

Ces paroles en disent long sur le personnage de la reine d'Ecosse. Le spectateur peut comprendre la philosophie de celle-ci vis-à-vis du mariage : il doit être consacré à l'obéissance à son époux²⁵⁹. Cet aspect du caractère de Marie sera développé tout au long du film.

Le générique remplit également la fonction de contexte historique. Cependant, dans ce cas-ci, il est exprimé de manière plus subjective que dans d'autres. En tenant compte de tous les éléments présentés, c'est-à-dire le château de Chenonceau, la chanson en français qui, de plus, renvoie à un sonnet que Marie aurait écrit en France, indique que le point de départ du film est la période où elle est mariée au roi de France, François II.

Cette musique aux airs doux et aigus de flûte traversière rend une atmosphère gaie et tranquille, tandis que les vêtements des deux tourtereaux, des chemises entièrement blanches, font penser à l'innocence de ceux-ci. Ils courent et sautillent tels des enfants. Mais lorsque la chanson s'arrête, François pousse un cri et se prend la tête entre les mains en disant

*« Sainte Vierge, ma tête ! »*²⁶⁰.

Cette phrase sonne comme le glas de la vie paisible de Marie.

²⁵⁹ DUBOIS-NAYT A., *Les représentations filmiques de Marie Stuart – Une femme de pouvoir dans l'air du temps*, dans *Femmes, conflits et pouvoir*, n°27, 2010, p. 273-284.

²⁶⁰ JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 00 03'07''.

Présentation des deux Reines

François est porté jusqu'à son lit. Sa femme est affolée et ne tolère pas la possibilité de la mort prochaine de François. À travers cette réaction immature, le spectateur comprend qu'elle n'a pas réfléchi à son avenir sans son mari alors que les protagonistes précisent que sa maladie s'est déclarée il y a des mois. Alors que ses oncles, les Guise, tentent de lui expliquer que sa situation, veuve et sans enfant, sera dangereuse, et lui rappellent également qu'elle est reine d'Ecosse de naissance et reine d'Angleterre par droit, elle répond :

« Je ne penserais plus à vivre s'il mourrait »²⁶¹.

Après quelques minutes, l'un des aspects fondamental du caractère de Marie est perceptible : ses émotions, notamment amoureuses, passent au-dessus de tout le reste, y compris ses obligations royales.

Lors de cette conversation, ils s'empressent de rajouter :

« Elisabeth est une bâtarde, qui a usurpé le trône d'Angleterre, une femme qui fraye avec son maître d'équipage »²⁶².

Le ton est donné, il ne faut pas attendre plus de quatre minutes avant d'amorcer la problématique de la dualité entre les deux cousines.

Alors que les catholiques prononcent ces mots, le plan de la caméra dévoile un bateau sur lequel se trouvent Elisabeth et son maître d'équipage, Robert Dudley, comme pour confirmer l'accusation portée par les ennemis de la reine²⁶³. Elle est représentée dans son intimité, allongée, portant une robe sobre et les cheveux détachés. En face d'elle, se trouve Robert, ou « Robin » comme elle l'appelle, qui lui chante une chanson d'amour.

²⁶¹ JARROTT C., *Mary*, op. cit., 00 04'05''.

²⁶² *Ibid.*, 00 04'20''.

²⁶³ LATHAM B., *Elizabeth I in film*, op. cit., p. 131.

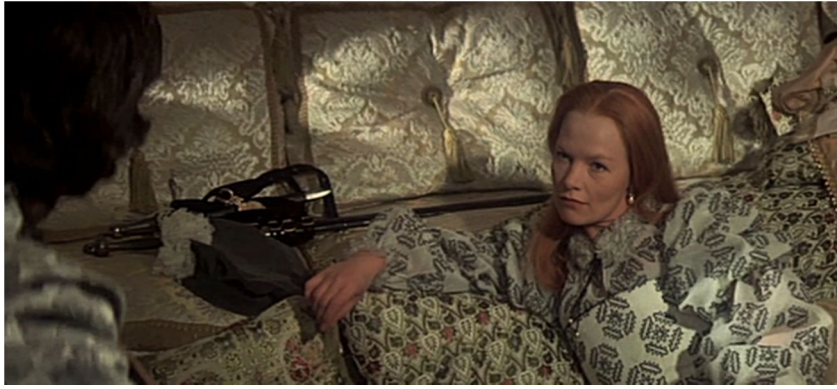


Fig. 24. *Elizabeth allongée devant Robert Dudley.* (JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 00 04'37'').

Leur comportement prouve qu'ils sont proches, voir intimes. Après avoir chanté, Robin s'installe à côté d'elle, l'enlace et finit par l'embrasser.



Fig. 25. *Elizabeth et Robert enlacés.* (JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 00 05'08'').

Alors qu'ils s'étreignent, ils reçoivent un courrier de la part de William Cecil. Celui-ci les informe que la femme de Robert est décédée. Le plan suivant transporte le spectateur dans une autre scène où Cecil lui-même leur explique que la jeune femme a été retrouvée la nuque brisée en bas des escaliers. Il rajoute que, déjà, des rumeurs d'assassinat commencent à circuler, soupçonnant l'un des deux d'avoir supprimé cet élément perturbateur. Elisabeth comprend qu'il faut agir si elle veut éviter le scandale. Elle renvoie Dudley chez lui afin qu'il quitte la cour un certain moment. Cette situation ne lui sied guère, et elle l'exprime bien en brisant le luth de Robert qui se trouvait à portée de main. Tout de suite, la fougue de la reine et son caractère parfois colérique sont mis en évidence. Cependant, elle se ressaisit directement, de manière à pouvoir se concentrer sur les problèmes politiques que peuvent engendrer cet événement. Dès lors, le spectateur peut constater la différence de caractère avec la reine d'Ecosse dans les scènes précédentes. Tandis que Marie n'arrive pas à reprendre ses esprits afin de réfléchir à son avenir, Elisabeth, plus dure, ne se laisse pas submerger par ses émotions.

Le conseiller de cette dernière lui fait part de ses inquiétudes : dès que ses ennemis apprendront la nouvelle, ils s'en serviront contre elle afin de nuire à sa réputation et de soulever ses sujets catholiques contre elle. Pour éviter le pire, Elisabeth prévoit de faire passer Robert en procès public, afin que rien ne soit caché au peuple.

Elle apprend également que François II est mourant et que, par conséquent, Marie Stuart, sa rivale qui résidait bien loin, en France, risque de regagner l'Ecosse d'ici peu. Il est temps pour la reine d'Angleterre d'assurer ses arrières.

Les deux séquences qui viennent d'être décrites et expliquées ont pour fonction de présenter les deux personnages principaux que sont Marie Stuart et Elisabeth I. Dans celles-ci, la rivalité des deux cousines est directement mise en avant. Le spectateur peut alors comprendre que cette relation conflictuelle sera le thème principal.

La naissance d'une rivalité

François II mort, Marie Stuart est chassée de la cour de France par sa belle-mère, Catherine de Médicis. Son demi-frère, régent d'Ecosse, est venu en France pour la convaincre de rentrer en Ecosse, là où elle pourra régner légitimement. Mais Marie est préoccupée par une seule chose :

« *Vais-je y trouver le bonheur ?* »²⁶⁴.

Une nouvelle fois, la reine d'Ecosse s'inquiète bien moins de ses responsabilités que de son confort personnel. Toujours est-il que, exilée de France, elle n'a d'autre choix que de retourner dans son pays natal.

Afin de se réconcilier avec sa cousine, Marie décide de lui demander la permission de passer par l'Angleterre afin de regagner l'Ecosse :

« *J'irai à la cour d'Elisabeth et je gagnerai son amitié* »²⁶⁵.

Le plan suivant cette phrase montre Elisabeth se relevant de sa chaise en criant :

« *Jamais !* »²⁶⁶.

À plusieurs reprises dans ce film, les plans de caméra se suivent à la seconde près entre les deux « mondes », ce qui donne une impression de discussion et d'interactions entre les deux reines.

Elisabeth refuse de traiter avec elle et encore moins qu'elle retourne en Ecosse. Elle a le visage dur et déterminé, porte un diadème et une ample robe jaune en satin. Cette couleur pourrait représenter la puissance et le pouvoir²⁶⁷, ce que sa cousine n'inspire pas forcément. Tandis que Marie se laisse guider par ses émotions, certes animée de bonnes intentions, Elisabeth ne pense qu'à adopter une politique qui préservera son trône.

²⁶⁴ JARROTT C., *Mary*, op. cit., 00 12'18''.

²⁶⁵ *Ibid.*, 00 12'52''.

²⁶⁶ *Ibid.*, 00 12'53''.

²⁶⁷ GHEZALI C., *Significations des couleurs dans le cinéma*, 2018, www.efap-etudiants.org/signification-couleurs-cinema/ (consulté le 16/05/2018).



Fig. 26. *Elisabeth en robe jaune.* (JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 00 12'58'').

Lors de cette scène, le spectateur peut aussi comprendre que le frère de Marie, James Stuart, est un traître. Il informe Elisabeth que sa sœur rentrera en Ecosse pour régner en son nom propre, mais que dans les faits, c'est lui qui tiendra les rennes du royaume. James étant protestant, comme tous les Lords écossais, cela arrange les affaires d'Elisabeth. Marie, elle, n'a aucune idée de ce qui se trame derrière elle. Sa naïveté l'empêche d'être consciente de tous les dangers et, par conséquent, de réagir correctement.

Peu après, le duc de Guise apporte à sa nièce un courrier provenant d'Elisabeth. Il l'informe que la reine d'Angleterre refuse qu'elle passe par son pays. Marie est surprise, son visage n'exprime pas de la colère mais bien de la tristesse et de la stupéfaction. Cela est une nouvelle preuve de son inexpérience, elle ne se rend pas compte de la menace qu'elle peut représenter pour sa rivale.



Fig. 27. *Marie reçoit le courrier d'Elisabeth.* (JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 00 14'35'').

Deux reines, deux rivales

Après un voyage par la mer, Marie Stuart pose le pied en Ecosse. Son arrivée se fait sous une musique de trompette au ton triomphant. Elle porte un manteau couleur pourpre, symbole de la royauté. Ces éléments procurent un sentiment d'optimisme quant à l'affirmation de Marie en tant que reine. Sous sa cape, elle porte une longue robe blanche qui rappelle son innocence, comme lorsqu'elle était reine de France aux côtés de François et qu'aucun malheur ne l'atteignait.

Les Lords écossais viennent à sa rencontre par la falaise. Ils surplombent la plage où se trouve leur reine. Le plan de la caméra, filmant les cavaliers de dos, insinue une certaine domination de leur part. Cela nuance le sentiment positif que le spectateur a pu éprouver lors de l'arrivée de la jeune reine.



Fig. 28. Les Lords écossais devant Marie Stuart. (JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 00 20'51'').

La scène suivante renvoie le spectateur, pour un court moment, en Angleterre. Elle permet de voir le retour de Dudley à la cour auprès d'Elisabeth qui exige qu'il occupe l'appartement le plus proche du sien car elle pourrait, selon ses dires, « *avoir besoin de ses conseils à tout instant* »²⁶⁸.

À cela, il répond : « *Si vous me voulez près de vous à tout instant, épousez-moi, mon amour* »

Elle sourit et lui rétorque : « *En Angleterre, il n'y a pas de place pour un maître, il n'y a qu'une maitresse* »²⁶⁹.

Cette phrase est fidèle aux représentations d'Elisabeth²⁷⁰. Elle est typique du personnage mais elle a un impact encore plus grand dans ce cas-ci. Tout au long du film, il y aura un énorme contraste entre les deux rivales. Comme le spectateur pourra le constater, Marie ne peut se

²⁶⁸ JARROTT C., *Mary, op. cit.*, 00 25'16''.

²⁶⁹ *Ibid.*, 00 25'34''.

²⁷⁰ Nous pourrions d'ailleurs la retrouver dans KAPUR S., *Elizabeth : the Golden Age*, 2007.

passer d'homme à ses côtés. Elle se laisse souvent influencer par ses sentiments pour prendre des décisions importantes. Elisabeth, quant à elle, bien que totalement apte à tomber amoureuse, ne se laissera jamais emporter par ses émotions ; quitte à prendre des décisions qui iront totalement à l'encontre de celles-ci. En ce qui concerne le mariage, elle ne veut pas prendre le risque de donner la possibilité à un homme de vouloir être son égal. Le spectateur aura le parfait contre-exemple avec Marie.

Dans la séquence suivante, la souveraine d'Ecosse arrive à son palais d'Holyrood en compagnie de son frère et des Lords. À peine sont-ils arrivés que James lui fait part de ses projets :

« Tel est le destin des bâtards de roi, de ne jamais devenir roi eux-mêmes. Je m'y suis résigné depuis longtemps. Je n'ambitionne pas votre couronne, je combattrai tout homme qui tentera de vous la prendre. C'est vous qui êtes la reine »

Marie lui répond d'un air sceptique et interrogateur: *« C'est moi qui suis la reine, mais c'est vous qui gouvernerez »*

James lui dit alors : *« Je ne pense qu'à faire votre bonheur, vous n'aurez qu'à chanter, chasser, festoyer, écouter de la musique mais laissez-moi les affaires du royaume »*²⁷¹.

Et tandis qu'il prononce ces mots, il prend sa sœur par le bras, comme un enfant qu'il doit guider. Il la conduit jusqu'à ses appartements. Une fois qu'il sort de la scène, le spectateur peut se rendre compte qu'elle peut être moins naïve que ce qu'elle laisse paraître. Si elle fait de grands sourires face à son frère, elle comprend qu'il essaye de l'évincer du pouvoir et de toutes les responsabilités royales. L'angoisse et la colère sont facilement perceptibles par ses tremblements et ses paroles :

*« Je suis prise au piège ! »*²⁷².

David Riccio, un prêtre catholique et son conseiller, lui suggère de prendre un prince catholique comme époux de manière à asseoir son pouvoir.

Le plan suivant change de décor et emmène le spectateur dans la salle du trône d'Elisabeth. Elle délibère du mariage de la reine d'Ecosse avec ses conseillers. De nouveau, c'est une transition rapide qui donne l'impression d'une connexion entre les deux souveraines.

²⁷¹ JARROTT C., *Mary, op. cit.*, 00 30'00''.

²⁷² *Ibid.*, 00 31'17''.

Elle considère que si sa rivale prend un époux catholique, ce serait une provocation envers elle.

Elle échafaude alors un plan pour contrôler le mariage de Marie. Elle projette de lui faire épouser Robert Dudley, son favori. Elle ne veut pas qu'un puissant catholique soit roi d'un pays limitrophe et logiquement, elle préfère que ce soit un de ses loyaux sujets. Dans ce film, il est pourtant clairement exprimé qu'Elisabeth ressent de profonds sentiments pour « Robin ». Elle n'hésite pas, cependant, à le sacrifier pour le bien de son pays. Elle veut imposer un époux à son ennemie, ce qui prouve qu'elle pense avoir énormément d'ascendant sur celle-ci. Néanmoins, elle n'imagine pas que Marie acceptera sans contrepartie. Elle décide donc de lui garantir qu'elle aura le trône d'Angleterre à sa mort. Après avoir pris cette décision, elle somme Dudley d'aller se préparer pour le départ avant que « son cœur ne l'emporte sur sa tête »²⁷³. Telle est la différence entre elle et sa cousine.

Lorsque Dudley quitte la pièce, le spectateur peut assister à une démonstration de l'esprit stratégique que l'on veut attribuer à Elisabeth dans ce film. Elle explique son véritable plan à William Cecil. Son but véritable n'est pas que la reine d'Ecosse épouse Robert mais bien que, par orgueil, elle rejette l'amant de son ennemie et, par vengeance, épouse un autre homme. Cet autre candidat, c'est Elisabeth qui l'aura choisi sans que Marie le sache. Pour se faire, elle envoie Lord Darnley, un loyal sujet catholique, un beau garçon doté d'une certaine prestance, avec Robert Dudley en Ecosse. Lors de leur départ, elle s'adresse à William Cecil :

- *Que ferais-je à sa place ? Prendrais-je l'ancien amant de mon ennemie comme mari ?*
- *Non madame, vous vous emporteriez*
- *Et mon orgueil me pousserait-il à négliger le document portant l'acte de succession et à chercher un mari ailleurs pour me venger de mon ennemie ?*
- *Non madame, vous ne le feriez pas !*
- *Je ne le ferais pas d'accord, mais elle le fera. Et supposez qu'à cet instant même arrive à ma cour un beau gentilhomme sur un cheval blanc avec des droits légitimes sur le trône d'Angleterre et catholique en plus, ne le regarderais-je pas avec faveur ?*
- *Mais avec Dudley elle prend l'assurance d'avoir le trône d'Angleterre, aucun monarque ne négligera une pareil éventualité même Marie d'Ecosse*
- ***Ce monarque est d'abord une femme***
- *Jamais vous ne négligeriez une offre pareille pour un beau garçon*
- ***Cette femme-ci (en parlant d'elle-même) est d'abord un monarque***²⁷⁴

Elle sait pertinemment comment sa cousine, « une jeune veuve au sang chaud »²⁷⁵, va se comporter et tomber dans le piège. Elisabeth et Marie représentent deux types de femmes totalement opposées. Elisabeth est représentée comme étant sans pitié, car elle avoue d'emblée que Darnley est un dégénéré, et un manipulateur mais pour qui la survie et la

²⁷³ JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 00 34'30''.

²⁷⁴ *Ibid.*, 00 39'00''.

²⁷⁵ *Ibid.*, 00 38'13''.

préservation de son royaume est une priorité primordiale. Comme elle le fait remarquer, Marie est d'abord une femme, tandis qu'elle est d'abord un monarque.

La séquence suivante ramène le spectateur en Ecosse où Marie Stuart et Henri Darnley galopent ensemble sur la plage. Soudain, Henri tombe de son cheval et Marie s'écrie :

« *Oh mon amour, mon amour !* »²⁷⁶.

Elle le désigne déjà par le terme « amour » ce qui signifie qu'elle a refusé la proposition d'Elisabeth et qu'il s'est déjà écoulé un laps de temps, non négligeable, pour que les deux personnages puissent se connaître et tomber amoureux. Le film saute tout ce passage ; le spectateur n'a pas pu assister à la réponse de Marie, ne sait pas si elle a tergiversé ou encore si elle a hésité avant de tomber dans le piège qu'Elisabeth lui a tendu. Le montage donne une impression de fatalité : la reine d'Angleterre parle de la naïveté de sa cousine et de sa prévisibilité et, en réponse, le plan de caméra lui donne raison de manière explicite et totale.

Les seules explications que le spectateur peut entendre à propos de la décision de la souveraine d'Ecosse sont énoncées par Dudley lorsqu'il rentre en Angleterre. Marie Stuart l'a éconduit et a déchiré l'acte de succession devant lui. C'est lors de cette scène qu'un léger complexe est présent chez Elisabeth. Sa rivale, belle jeune femme, plait à beaucoup d'hommes et cela, la Reine Vierge ne le voit pas d'un bon œil, particulièrement quand elle comprend que sa cousine n'a pas laissé son favori indifférent. Elle se met en colère et frappe Robert en lui criant qu'il est un traître. À cet instant, le spectateur peut également constater le caractère lunatique d'Elisabeth : d'une seconde à l'autre, elle est capable de passer de la colère à la joie, et vice-versa. Alors qu'elle vient de violenter Dudley, elle le sert dans ses bras mais le malheureux prononce une parole de travers et il est, par conséquent, chassé de la chambre.

Toujours est-il que les espoirs d'Elisabeth se sont réalisés : son ennemie épousera Robert Darnley, un sujet anglais catholique. Cette dernière l'annonce à son frère qui s'oppose à ce mariage. C'est pourquoi elle le fait arrêter et le bannit de l'Ecosse. Elle décide, dès à présent, de régner seule et nomme David Riccio premier ministre. La souveraine n'est plus simplement vêtue de blanc mais porte une robe noire. Cette couleur peut signifier beaucoup de choses, la plupart du temps négatives. Cependant, elle peut aussi représenter « l'absence de

²⁷⁶ JARROTT C., *Mary, op. cit.*, 1971, 00 41'20''.

sentiments passionnés, l'élégance et la sobriété »²⁷⁷. Cela pourrait exprimer qu'elle met, dorénavant, la priorité sur le « devoir » et non sur le « vouloir ».

Cette affirmation de la part de Marie est une nouvelle preuve qu'elle ne peut se passer d'homme à ses côtés. Elle va se marier et, par conséquent, se sent puissante. C'est dans cette puissance qu'elle trouve la force de s'imposer²⁷⁸.

S'en suit le mariage royal. Lors du banquet, Bothwell fait parvenir un cadeau à la reine, ce qui ne sied pas du tout à son mari. Il lui ordonne de le rendre mais elle lui répond :

*« Je n'en ferai rien, car ça voudrait dire que c'est vous qui régneriez, ce qui ne sera pas, vous régnerez sur tous les autres, mais pas sur la reine »*²⁷⁹.

Elle tente de s'imposer face à lui qui n'est pas de cet avis ; il se lève et envoie toute la vaisselle à terre. Son regard en dit long sur le degré d'énervement qui l'habite. Dès le premier soir, elle découvre le vrai visage de son mari. Elle est stupéfaite et terrifiée. Bien que, comme sa cousine, elle veut s'affirmer face aux hommes, son incapacité à régner seule la mènera à sa perte. Elle donne le parfait exemple de la situation qu'Elisabeth veut éviter à tout prix.

Les mois passant, l'ambiance au sein du couple ne s'améliore pas. Les Lords écossais vont conspirer avec Darnley contre la reine. Des rumeurs qui circulent à la cour laissent entendre que Marie serait coupable d'adultère avec son premier ministre, David Riccio. Cela va jusqu'au point d'accuser celui-ci d'être le père de l'enfant que porte la reine. Cela leur sert également d'excuse pour la destituer car dans leur esprit, il n'est pas naturel qu'une femme soit au pouvoir. Les Lords promettent à Henri de le faire roi, et non plus prince consort. En contrepartie, il devra embrasser la foi protestante, soutenir les Lords devant la reine s'ils doivent en arriver au meurtre et rappeler James de l'exil. Cependant, Darnley impose une seule autre condition : tuer David Riccio. Le marché conclu, le futur roi signe le pacte.

Le plan suivant révèle ce document en plein écran, dans les mains d'Elisabeth en séance du Conseil Privé. L'un de ses conseillers l'informe qu'à la cour d'Ecosse, tous sont au courant de la manigance sauf la reine et son premier ministre. Le spectateur pourrait penser, dans un premier temps, que ces nouvelles feraient jubiler Elisabeth, mais il n'en est rien. Bien que leur relation soit conflictuelle, la Reine Vierge ne peut cautionner un complot rebelle

²⁷⁷ GHEZALI C., *significations des couleurs*, op. cit., www.efap-etudiants.org/signification-couleurs-cinema/ (consulté le 16/05/2018).

²⁷⁸ DUBOIS-NAYT A., *Les représentations filmiques de Marie Stuart*, op. cit., p. 273-284.

²⁷⁹ JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 00 41'20''.

contre une souveraine. Ce désaccord donne à Elisabeth une touche d'humanité qui n'était pas facilement perceptible auparavant :

« Je désire qu'elle soit sans pouvoir, je ne désire pas sa mort »²⁸⁰.

La séquence suivante est l'assassinat de Riccio. Cet événement prouve à quel point Marie n'a aucun contrôle sur ses sujets, et en particulier sur les Lords protestants. Puisque cette scène transite directement depuis le palais d'Elisabeth, le spectateur peut observer la différence entre les deux mondes.



Fig.29. Marie sous le choc après l'assassinat de David. (JARROTT C., JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 01 08'21'').

Alors que dans les séquences exposant Elisabeth et son entourage, les couleurs sont claires, les tons de voix bas et que tout est sous contrôle, celles représentant Marie, bien que la scène de l'assassinat soit particulièrement violente, sont de plus en plus sombres et les cris sont récurrents, ce qui produit une tension palpable.

Les Lords décident d'enfermer la reine. Cependant, elle parvient à rallier son mari, choqué par les événements, à sa cause. Ils réussissent à s'enfuir pendant la nuit avec l'aide de Bothwell qui les emmène dans sa résidence. C'est à cet endroit que la reine va accoucher. Derrière une porte, le spectateur entend un enfant pleurer et les serviteurs s'empressent de venir annoncer à Darnley que « l'Ecosse a un nouveau prince ! »²⁸¹.

Tandis que la joie revient du côté de Marie, le plan direct suivant montre Elisabeth lisant une lettre. Suite à cette rapide transition de scène, le spectateur comprend que la missive

²⁸⁰ JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 00

²⁸¹ JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 01 14'00''.

l'informe de la naissance du fils de sa rivale. Le fond sonore laissait entendre de doux airs de flûte traversière, mais les cris de la reine qui s'écroule par terre les font taire :

« *La reine d'Ecosse vient d'accoucher d'un fils, je ne suis moi qu'une jument stérile* »²⁸².

Marie, par un moyen qu'Elisabeth ne pourra jamais utiliser, vient de prendre l'avantage. La Reine Vierge, pour la première fois du film, s'effondre et laisse paraître du désarroi. Invoquant sa stérilité, elle fait part d'un complexe qui l'habite : celui de ne pas être capable d'enfanter contrairement à sa rivale.

Cependant, le soubresaut de bonheur dans la vie de Marie n'est qu'éphémère. La dégénérescence de Darnley ne fait qu'accroître au point qu'elle complotte avec Bothwell pour le tuer. Une fois chose faite, elle se marie avec ce dernier. Les deux tourtereaux sont accusés de meurtre par les nobles et Marie est finalement contrainte d'abdiquer. Ils lui prennent son fils afin de l'élever dans la confession protestante et elle est bannie de son propre royaume. C'est pourquoi elle s'enquit de l'aide de sa cousine, Elisabeth.

Celle-ci, avant sa première rencontre avec Marie, se fait un plaisir de préciser à sa cour, qu'il y a quelques mois, c'était sa propre chute qui avait été prédite suivant le scandale de la mort de l'épouse de Dudley. Elle ajoute même que ce n'est pas elle, la reine qui a été chassée de son trône.

²⁸² JARROTT C., *Mary, op. cit.*, 00 14'51''.

La confrontation

Exilée de son propre pays, Marie rencontre Elisabeth. La scène s'ouvre avec la Reine Vierge galopant à travers bois vêtue d'une ample robe verte en velours. Cette couleur se remarque immédiatement car, tout au long du film, elle portait des tenues jaunes. Le vert rappelle généralement la nature. L'entrevue se passe dans des bois anglais, la tenue d'Elisabeth renvoie à l'environnement qui l'entoure, son territoire. Cependant, il peut aussi symboliser la chance, ou la malchance, ainsi que la destruction²⁸³. Marie, quant à elle, est habillée d'une robe noire, couleur du deuil. Leur tenue vestimentaire fait écho au prochain destin de Marie qui s'assombrira définitivement après ce tête-à-tête.



Fig. 30. *Marie Stuart et Elisabeth I se rencontrent.* (JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 0141'49'').

La reine d'Ecosse vient implorer sa cousine afin que celle-ci lui fournisse de l'argent, une armée et des vivres de manière à reconquérir son royaume. Bien qu'au début Elisabeth se montre hypocritement inquiète et soucieuse du sort de sa rivale, son empathie s'envole rapidement. Elle refuse de prêter main forte à son ennemie, coupable d'avoir tué un loyal sujet anglais. Celle-ci la menace de se tourner vers la France si Elisabeth maintient ses positions. À cela, elle lui rétorque :

« Vous pensiez vraiment que je vous renverrais en Ecosse à la tête d'une armée ? Vous pensiez vraiment que je sacrifierais ma réputation en votre faveur ? C'est une erreur grave madame de parler comme vous, à tort et à travers, ce n'est pas la conduite d'une reine, ce sont les débordements d'une femme choyée qui exige que tous cède à ses caprices, il ne me surprend pas que vous soyez ici sans appui et que ce soit votre frère qui règne, la haute charge qui vous revenait vous n'étiez pas de taille à l'assumer »

^{283 283} GHEZALI C., *significations des couleurs*, op. cit., www.efap-etudiant.org/signification-couleurs-cinema/ (consulté le 22/05/2018).

Marie tente de répliquer :

« Et vous madame, qui souhaitez ma mort, qui me haïssez et craignez de me tuer, vous êtes ma pire ennemie, depuis que vous avez refusé de me laisser traverser l'Angleterre, je sais l'écho que vous m'avez porté, je me glorifie de votre haine car il est clair qu'à mes yeux, Elisabeth la batarde, l'hérétique, l'usurpatrice reniée par Dieu, qui sera bientôt trop vieille pour porter un enfant, elle mourra en femme solitaire, et par-dessus tout, il est clair qu'Elisabeth a peur de Marie Stuart, qu'importe mon avenir, mon fils règnera un jour sur l'Angleterre »

Elisabeth porte le coup final :

« Tous les coups que je vous ai porté, vous les avez noté. Tous sauf un, c'est moi qui ai envoyé Lord Darnley à votre cour ma chère cousine. Une souveraine qui a pu être sensible à ce misérable, l'admettre dans son alcôve et lui mettre sur le front une couronne, cette reine ne me fait pas peur, elle inspire la pitié, oui je vous plains madame. Autant où le jour où Darnley est allé en Ecosse. Je savais que vous manquiez de jugement de prudence et de qualités qui sont l'apanage d'une reine. La leçon ne vous a été d'aucune utilité. Aussi ne suis-je pas étonnée que vous passiez dans les cours en Europe pour une infâme putain royale »²⁸⁴.

Elle est condescendante avec sa cousine et lui fait une leçon de morale tel un parent à son enfant. Marie a essayé de décontenancer Elisabeth en jouant avec son complexe de stérilité et d'absence d'héritier mais elle ne pouvait pas prévoir ce que son ennemie lui a révélé. Cette scène résume tous les points qui caractérisent les deux personnages, ceux qui les différencient et les mettent en conflit. Cependant, ce combat verbal démontre une fois de plus la subtile supériorité intellectuelle d'Elisabeth. Tandis que son règne a toujours été dicté par la politique, intérieure comme extérieure, Marie ne pense qu'avec ses sentiments et ne peut pas, par conséquent, être lucide vis-à-vis des machinations de sa cousine. Elle se rend compte que le contrôle de sa vie, et même de son mariage, lui a échappé. Elle en perd tous ses moyens et tente de mettre un coup de cravache à sa rivale, ce qui représente véritablement un geste de désespoir.

Suite à cette rencontre, Elisabeth assigne sa cousine à résidence. Au cours des années dans sa prison dorée, Marie s'affaiblit. Dans un élan de désespoir, elle finit par participer à un complot de ses alliés catholiques qui prévoit d'assassiner Elisabeth et de la mettre sur le trône. Les lettres écrites de sa propre main aux instigateurs de la machination ont été interceptées par William Cecil. Bien que ces preuves soient irréfutables, la Reine Vierge a en horreur de devoir tuer une reine, son égal. Elle se rend donc dans le château où Marie attend son exécution pour la supplier de demander grâce par écrit.

Lorsqu'Elisabeth arrive à Fotheringhay, la prison de sa rivale, le spectateur voit déjà la différence physique entre les deux. Elisabeth est bien habillée, resplendissante et énergique

²⁸⁴ JARROTT C., *Mary*, op. cit., 01 44'37''.

tandis que Marie, qui n'est pas maquillée, présente un teint pâle et fatigué en contraste avec sa robe brune et noire. La souveraine anglaise lui fait part de sa volonté mais son interlocutrice refuse de s'y soumettre. Après des années passées dans l'ombre, elle attend impatiemment son procès qui lui permettra de se défendre devant le monde. Elisabeth, pour la contraindre, la menace de divulguer, au cours du jugement s'il a lieu, les lettres d'amour que Marie a échangées avec son mari, réputé meurtrier, de manière à ternir sa réputation aux yeux de tous.

À cela Marie répond, d'une manière très calme, paradoxalement en comparaison du caractère qu'elle a présenté pendant le film :

« Non, vous ne réussirez pas à me tenter, vous êtes le diable, je vous résisterez jusqu'au bout. Durant toute ma jeunesse on m'a fourvoyée, trompée, trahie, et j'ai péché gravement, je n'ai plus la foi, je ne démentirai aucune de ces accusations, ici, en face de vous, madame, parce que je me suis repentie de tout cela. J'ai fait ma paix avec Dieu. Je l'ai supplié de me permettre d'expier aujourd'hui toutes mes fautes et c'est en vue d'une mort glorieuse que je suis ici. J'ai été sévèrement punie : mon royaume, mes biens terrestres, mon enfant et mon mari, j'ai tout perdu, j'ai passé des années enfermée dans une misère affreuse... Et maintenant, je dois mourir, c'est ma destinée, et c'est votre destinée à vous de me conduire jusqu'à la mort »²⁸⁵.

Le plan de la caméra montre Marie de dos et, Elisabeth, appuyée sur la cheminée devant elle. La perspective rend cette dernière plus petite que son ennemie, ce qui donne une impression d'accablement.



Fig. 31. Marie parle à Elisabeth. (JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 01 55'59'').

²⁸⁵ JARROTT C., *Mary, op. cit.*, 1971, 0155'14''.

Elle continue :

« Je vous laisse la pompe, le pouvoir, les intrigues, et tout ce qu'un prince est dans ce monde obligé d'endurer, ou peut-être d'adorer. Rien de ce que vous dites, rien de ce que vous faites ne peut plus me soustraire au supplice. Alors aujourd'hui c'est moi qui vous plains »²⁸⁶.

Elisabeth, en entendant ces mots, relève la tête en prenant une grande inspiration. Le spectateur comprend que Marie prononce les paroles nécessaires pour toucher la Reine Vierge.



Fig. 32. Elisabeth relève la tête. (JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 01 56'13'').

« Vous ne pouvez plus vous empêcher d'ordonner ce que vous avez craint plus que la mort : l'horreur de confier à des juges et à un bourreau, le soin d'assassiner une reine »²⁸⁷.

Elisabeth tourne alors la tête vers sa rivale, montre un regard effrayé, presque de supplice, comme si elle demandait à Marie d'arrêter cette torture verbale. Et tandis que le spectateur est fixé sur ce plan de caméra, il entend la voix de la reine d'Ecosse conclure :

« Cela sera votre tourment jusqu'à la fin de vos jours »²⁸⁸.

²⁸⁶ JARROTT C., *Mary op. cit.*, 01 56'13''.

²⁸⁷ *Ibid.*, 01 56'22''.

²⁸⁸ *Ibid.*, 01 56'26''.



Fig. 33. *Elisabeth suppliante*. (JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 01 56'25'').

La reine, accablée, crie après Robin qui se trouve derrière la porte afin qu'il lui ouvre et qu'elle puisse fuir ces paroles.

Marie se fait finalement exécuter. Une fois la hache abattue sur le cou de la condamnée, l'image qui suit est un gros plan sur les yeux d'Elisabeth trempés de larmes.



Fig. 34. *Les yeux d'Elisabeth pleurante*. (JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 02 00'52'').

Ensuite la caméra s'éloigne et le spectateur découvre une Elisabeth entièrement vêtue de noir, explicitant son deuil. La chanson « Vivre et mourir » accompagne la scène. Puisque celle-ci est interprétée par le personnage de Marie Stuart, elle pourrait symboliser le tourment éternel d'Elisabeth que son ennemie lui avait prédit. Tandis que le plan s'écarte encore, un court générique apparaît à l'écran. Il a pour fonction d'expliquer la suite historique :

« Elizabeth ruled England for another sixteen years, she died as she lived, unmarried and childless. The Throne of England and Scotland passed to the only possible claimant... man, King James the First only son of Mary... Queen of Scots ».

Les trois points de suspension incarnent une pause avant que « Reine d'Ecosse » n'apparaissent. Cette attente donne un impact plus intense à ces mots.

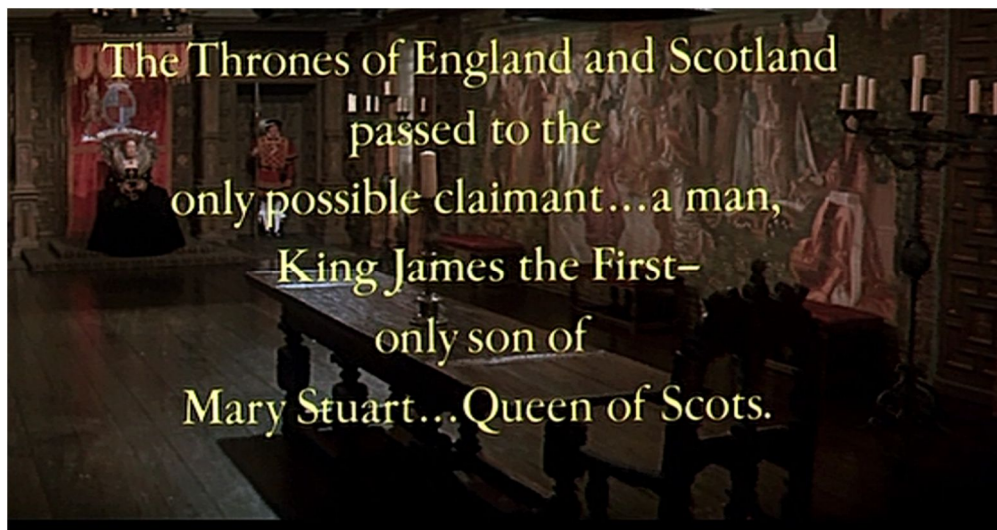


Fig. 35. *Générique de fin.* (JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 02 01'36'').

Tous les éléments de cette scène nous laissent tirer une certaine conclusion. Bien qu'Elisabeth ait triomphé de manière physique, il n'en est peut-être pas de même du point de vue psychologique. Marie, comme cela a été présenté durant le film, a suivi son cœur. Sa cousine, quant à elle, était prête à tout sacrifier pour le bien de son royaume et de son trône. Mais finalement, qui a été la plus heureuse ? Le film nous fait comprendre que Marie est morte en paix et qu'Elisabeth va vivre dans le tourment. Selon les points de vue, aucune n'est victorieuse ou les deux le sont. La souveraine d'Angleterre vit pour son royaume et elle continuera à le faire, qu'importe le prix à payer tandis que sa rivale a vécu par son cœur et avait tout perdu, la mort était presque un choix.

E. Conclusion

L'analyse de ce film était particulière. En effet, le film raconte d'abord l'histoire de Marie Stuart et non celle d'Elisabeth. Le destin des deux reines étant liés, la reine d'Angleterre y est très présente. Pour respecter notre problématique, il a été impératif d'utiliser Elisabeth comme point de départ pour comprendre comment le personnage avait été construit. Il est évident que, dans le cas présent, la représentation d'Elisabeth s'édifie à partir de la rivalité entre elle et Marie. L'analyse de cette production résulte donc d'une comparaison entre les deux. Le film lui-même, par son montage, procède de cette manière. Par ses plans de caméra succincts et rapides, il permet une connexion explicite entre les deux mondes et, de cette manière, met en évidence les différences et les caractéristiques des deux souveraines. Il pousse le spectateur à comparer. Et comme bouquet final, se déroulent deux joutes verbales, à savoir les deux rencontres, qui permettent de mettre en évidence les points faibles et les complexes des deux femmes.

D'autres personnages auraient mérité une introspection mais si, et seulement si, notre but avait été l'analyse de la représentation de Marie Stuart. Le personnage de Darnley, par exemple, expose une complexité comportementale intéressante et influence directement le comportement de Marie. Cependant, la dissection de ce personnage aurait nécessité un chapitre supplémentaire et nous aurait éloignés de notre but initial.

Comme nous l'avons mentionné tout au long de ce chapitre, les deux reines présentent des caractères et des personnalités opposées. Pour comprendre cette dualité parfaite, il faut s'intéresser au contexte de production.

Le film a été réalisé au début des années septante. À cette époque-là, aux Etats-Unis, le « *Women's lib* », mouvement de femmes émancipatrices, était en pleine expansion. Ce dernier s'étend également en Angleterre et transforme son paysage social²⁸⁹. Leur principal combat était la lutte contre l'inégalité économique sur le marché du travail²⁹⁰ mais aussi toutes les discriminations dont les femmes étaient victimes : sexuelles, dans le milieu médical ou encore dans les affaires juridiques telles que le divorce²⁹¹. Au fur et à mesure des années, les femmes se sont de plus en plus intégrées dans la vie active reniant la place qu'il leur avait été imposé auparavant, à la maison²⁹². L'idéal du mariage s'est vu abandonné par un grand nombre de

²⁸⁹ BARRET-DUCROCQ F., *Egalité des sexes et pouvoir en Grande-Bretagne*, dans *Informations sociales*, n°151, 2009, p. 112-117.

²⁹⁰ EVANS M. S., *Les américaines, Histoire des femmes aux Etats-Unis*, Paris, Belin, 1991, p. 491.

²⁹¹ *Ibidem.*, p. 493.

²⁹² EVANS M. S., *Les américaines, op. cit.*, p. 516.

femmes pour laisser place à l'acceptation de leur célibat. Le taux de divorce s'est également vu augmenté, ce qui « reflétait sans doute partiellement une capacité accrue de femmes à se suffire à elles-mêmes et une répugnance correspondante à supporter un mariage qui ne leur apportait aucune satisfaction »²⁹³.

Cependant, cette volonté d'émancipation extrême a fait naître un autre groupe de femmes : celles qui toléraient, voir aimaient leur statut initial. Elles étaient contre les mouvements féministes et leur volonté de renier les rôles qui leur avait été impartis comme bonne épouse et mère²⁹⁴. Ces femmes au foyer se sentaient délaissées car leur statut était dévalorisé. Elles craignaient d'autant plus que, par ces progrès, tout ce qui faisait l'identité de la femme se perde²⁹⁵.

Ces deux camps sont représentés dans le film. D'un côté, il y a Elisabeth qui, dans un monde dirigé par les hommes, ne voit pas l'intérêt de se plonger dans un mariage qui ne lui sera d'aucune utilité et la volonté d'être la seule maîtresse en Angleterre. Elle bafoue les valeurs et l'étiquette collée à la femme de cette époque, comme le « *Women's lib* ». De l'autre côté, il y a Marie, désireuse à tout prix de conclure un mariage, d'amour qui plus est, et adepte au concept de famille au sens strict. Le spectateur a pu le constater tout au long du film mais aussi, en particulier, dans « Vivre et mourir » où elle promet « l'obéissance » et la « sujétion » à son mari. Néanmoins, il faut ajouter une nuance à ce comportement soumis. Rappelons-nous que Marie a tout de même lutté pour ne pas se soumettre à Darnley. Dès leur mariage, elle lui affirme qu'il ne régnera pas sur la reine. Cela ajoute un paradoxe à ce personnage qui n'est pas si lisse que nous pourrions le croire.

²⁹³ *Ibid.*, p. 517

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 520-521

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 521.

4. Analyse d'*Elizabeth I* de Shekhar Kapur

A. Introduction

Nous allons maintenant procéder à l'analyse du film « *Elizabeth I* », datant de 1998, réalisé par Shekhar Kapur.

Dans un premier temps, nous allons présenter la production de ce film, c'est-à-dire le réalisateur et son équipe ainsi que les acteurs principaux, ce qui permettra de mettre en lumière le contexte de production. Ensuite, un résumé de la trame sera dressé, afin que le lecteur puisse mieux comprendre l'analyse qui suivra. Nous avons réalisé cette dernière d'une manière particulière. Le film évolue par étapes. Celles-ci sont marquées par des moments forts où les dialogues, la musique et les images sont en totale symbiose permettant ainsi de mettre certains éléments sur le devant de la scène. Ceux-ci permettent de déceler une évolution forte du personnage d'Elisabeth et de ceux qui l'entourent.

B. Présentation de la production

Elizabeth I est un drame/thriller historique²⁹⁶. Ce film est l'œuvre d'une coalition de production internationale. Le réalisateur Shekhar Kapur est Indien. Après avoir commencé sa vie professionnelle dans le secteur comptable, il s'est tourné vers le cinéma en 1974. Il était acteur dans une production indienne, « *Amour, amour, amour* » dirigée par son oncle, Dev Anand. En 1980, il s'oriente vers le long-métrage. Dès ses premières réalisations, « *Masoom* » ou « *Mr. India* », le flair de Kapur pour la narration est reconnu. Il continue, en 1994, avec une production historique, censée retracer la vie de Phoolan Devi, une criminelle indienne. Cependant, le film a été controversé, bien qu'il ait apporté une reconnaissance internationale à son réalisateur. La grande brutalité du film lui a valu une courte durée de censure. Quatre ans plus tard, il réalise le long-métrage peut-être le plus célèbre de toute sa carrière : *Elizabeth I*²⁹⁷. Celui-ci fera l'objet de nombreuses critiques positives ainsi que de 7 nominations aux Oscars dont un prix²⁹⁸. Pourquoi un réalisateur indien a-t-il choisi de représenter ce personnage anglais presque mythique au cinéma ? A cela, Kapur répondra que c'était sa destinée²⁹⁹. De plus, il y avait un certain nombre d'années qu'aucune production cinématographique n'avait été consacrée à Elizabeth. Il désirait réaliser, non pas un film historiquement véridique, mais bien une uchronie, interprétation de ce qui aurait pu se passer qui fournit une réponse hypothétique à la question « Pourquoi Elisabeth est-elle devenue la Reine Vierge ? »³⁰⁰.

Il poursuivra sa série de drames historiques avec « *The Four Feathers* », racontant l'histoire d'un officier britannique abandonnant son régiment avant le combat, avant de réaliser le deuxième volet de sa duologie sur la Reine Vierge : *Elizabeth, the Golden Age*³⁰¹.

Le rôle principal d'« *Elizabeth I* » est interprété par Cate Blanchett³⁰². Cette actrice australienne, née en 1969, a été projetée au premier-plan des stars hollywoodiennes grâce à ce rôle³⁰³. Shekhar Kapur explique le choix Cate Blanchett comme était « sa destinée, ça devait

²⁹⁶ WILLIAM R., *Liz the Lionheart*, dans *The Guardian*, 1998, https://www.theguardian.com/film/News_Story/Critic_Review/Guardian/0,,31880,00.html (consulté le 04/03/2018).

²⁹⁷ CHAUHAN Y., GREGERSEN E. ET SINHA S., *Shekhar Kapur, indian director* dans *Encyclopaedia Britannica*, 2015, www.britannica.com (consulté le 04/03/2018).

²⁹⁸ ALLMOVIE, *Elisabeth (1998)*, 2018, <https://www.allmovie.com> (consulté le 04/03/2018).

²⁹⁹ BORSTLER J., *Presenting the creation of an icon-Shekhar Kapur's « Elizabeth »*, Verlag, Gin, 2010, p. 2.

³⁰⁰ *Making of Elizabeth I*, 00 01' 06''.

³⁰¹ CHAUHAN Y., GREGERSEN E. ET SINHA S., *Shekhar Kapur, op. cit.*, dans *Encyclopaedia Britannica*, 2015, www.britannica.com (consulté le 04/03/2018).

³⁰² PARILL S. ET ROBINSON W., *The Tudors on film, op. cit.*, p. 46.

³⁰³ TULARD J., *Cate Blanchett* dans, TULARD J., *Dictionnaire du cinéma, 2. Les acteurs, op. cit.*, p. 126.

se passer ainsi »³⁰⁴. Dans le making-of, elle explique au spectateur la représentation qu'elle et Shekhar Kapur ont voulu donner de la reine dans ce film. Elle « détruit le mythe d'Elisabeth, surtout pour l'Angleterre »³⁰⁵. Pourquoi ? Car le réalisateur travaille non pas avec l'image conventionnelle anglaise du monarque âgée en fin de règne, mais bien avec l'image de la jeune Elisabeth en tout début de règne, et c'est cette vision qui est novatrice³⁰⁶.

Le casting est également composé de Joseph Fiennes qui incarne Robert Dudley³⁰⁷, le premier amour de la reine, et de Geoffrey Rush comme Sir Francis Walsingham. Le rôle de ce dernier est l'une des traces du caractère indien du film. Ce qui a intéressé Geoffrey Rush dans ce personnage, c'est cette vision non anglaise du personnage. Shekhar Kapur et lui comparent celui-ci à *Krishna*, un dieu indien, qui, comme Walsingham, est « un homme sage, capable de tuer des gens, essentiellement et nécessairement tout en souriant »³⁰⁸. Deux autres personnages masculins gravitent autour d'Elisabeth, William Cecil, interprété par Richard Attenborough et le duc de Norfolk, incarné par Christopher Eccleston³⁰⁹. Selon ce dernier, la force de Kapur a été de choisir des acteurs qui n'avaient pas l'habitude de jouer les rôles qu'il leur destinait pour ce film. Cela a été le cas de Christopher Eccleston : « il m'a offert un rôle que personne d'autre ne m'aurait offert en Angleterre, celui d'un noble »³¹⁰.

Shekhar Kapur a voulu pousser le réalisme au plus loin : les Anglais jouent les Anglais et les Français interprètent des Français. Le duc d'Anjou, prétendant d'Elisabeth, est incarné par Vincent Cassel. Sa tante, Marie de Guise est, quant à elle, interprétée par Fanny Ardant³¹¹.

³⁰⁴ *The Making of Elizabeth*, DVD Special Feature. Universal, 2010, 00 02' 06''.

³⁰⁵ *Ibid.*, 00 03' 30''.

³⁰⁶ *Ibid.*, 00 04' 13''.

³⁰⁷ *Ibid.*, 00 11' 37''.

³⁰⁸ *Ibid.*, 00 07' 32''.

³⁰⁹ *Ibid.*, 00 08' 50''.

³¹⁰ *Ibid.*, 00 10' 05''.

³¹¹ WILLIAM R., *Liz the Lionheart*, dans *The Guardian*, *op. cit.*, https://www.theguardian.com/film/News/Story/Critic_Review/Guardian/0,,31880,00.html (consulté le 04/03/2018).

C. Résumé

L'évolution et l'affirmation d'une femme, une reine qui plus est, sont loin d'être évidentes dans un monde dirigé et pensé par les hommes. À travers une longue transformation personnelle, Elisabeth imposera sa façon de gouverner, seule, à toute l'Angleterre et au monde entier.

Ce film commence durant le règne de Marie Tudor, fille d'Henri VIII et de Catherine d'Aragon, demi-sœur d'Elisabeth. La reine est mal en point et n'a toujours pas d'enfant. La crainte des catholiques est qu'elle décède sans descendance et que ce soit sa demi-sœur protestante, Elisabeth, qui lui succède³¹². Et c'est bien ce qui se produit, malgré les nombreuses tentatives pour faire emprisonner la dernière fille d'Henri VIII.

Bien qu'elle devienne souveraine d'Angleterre et qu'elle hérite de toutes les tâches qui incombent à ce titre, Elisabeth ne paraît pas tout à fait consciente des enjeux. Elle est focalisée sur sa relation avec Robert Dudley, avec qui elle a passé toute son enfance et adolescence, et qui demeure la personne la plus proche d'elle. Cependant, tout juste couronnée, la question du mariage est directement abordée. L'un de ses conseillers, William Cecil, fait pression sur elle pour qu'elle trouve un époux afin de procréer un héritier et de partager la couronne avec un homme. Pour Elisabeth, c'est presque impensable pour deux raisons : elle ne veut pas partager le trône et elle est amoureuse de Robert. Néanmoins, elle se résigne à rencontrer un prétendant, le duc d'Anjou, pour permettre à son pays d'asseoir une alliance avec un ennemi de longue date, la France. Malheureusement, la rencontre ne se passe pas comme prévu car le duc semble préférer les hommes. Cela ne va donc pas plus loin. Lorsque Cecil comprend qu'Elisabeth refusera catégoriquement de se marier tant qu'il y aura Dudley dans les parages, il lui avoue que ce dernier est marié et que, par conséquent, elle ne peut l'épouser. C'est une première fracture dans la relation entre la reine et son favori. Cependant, ceci n'a pas du tout l'effet escompté puisque cette déception conduit Elisabeth à ne jamais vouloir partager quoi que ce soit avec un homme.

Dépité et animé par la colère due au rejet de la reine, Dudley se retrouve entraîné dans un complot liant l'Espagne, par l'intermédiaire de son ambassadeur, et Norfolk, petit-cousin de la reine, ayant comme ambition de ravir le trône. Il est assez difficile de comprendre le rôle exact de Robert dans cette conjuration. Il participe mais il a tout de même essayé de prévenir la reine.

³¹² KAPUR S., *Elizabeth I.*, 1998, 00 01' 11''.

Un nouveau conseiller rentre au service d'Elisabeth, Walsingham. Il est prêt à utiliser toutes les méthodes pour protéger sa reine. À force d'espionnage et de torture, il finit par déjouer l'entière de la conspiration. Durant les deux films de Shekhar Kapur, Walsingham sera comme une ombre protectrice de la reine, toujours là parfois même sans qu'elle s'en rende compte.

Les meneurs du complot sont exécutés. Dudley, quant à lui, est gardé en vie par la reine afin qu'elle se souvienne chaque jour à quel point elle est passée près du danger. À la fin du film, le spectateur assiste à la métamorphose définitive d'Elisabeth qui n'est que l'aboutissement de toute l'évolution qu'elle a connue tout au long du film. Elle fait une croix sur sa vie privée et décide de se consacrer corps et âme à son pays et son peuple.

D. Analyse

Une lugubre entrée en matière

« Angleterre, 1554. Henri VIII est mort. Le pays est divisé, catholiques contre protestants. La plus vieille fille d'Henri VIII, Marie, une fervente catholique, est reine. Elle est sans enfant. La plus grande peur des catholiques est la succession de la demi-sœur protestante de Marie, Elisabeth »³¹³.

Tout en expliquant le contexte historique du film, l'époque et la situation monarchique, le générique et la musique qui l'accompagne plongent le spectateur dans une ambiance sombre et lugubre. Le texte ci-dessus est illustré par des symboles, outre le nom « Elisabeth » flou en arrière-plan, les portraits des personnages cités traversent l'écran. Ce générique a donc deux fonctions, l'une est pédagogique et explique au spectateur dans quel contexte historique commence le film, l'autre, quant à elle, permet de plonger dans une certaine atmosphère.

Presque sans transition, le spectateur est littéralement frappé par l'apposition du sceau de la reine Marie Tudor sur un arrêt de mort. Un tel choix n'est évidemment pas anodin, le film s'ouvre sur une scène tragique, en référence directe au règne de « *Bloody Mary* ».

Ce geste fort est suivi de la première scène en tant que telle qui se révèle être, sans surprise, sanglante et sombre. Des hérétiques vont être exécutés. Au préalable, leurs cheveux sont rasés, la violence du geste est soulignée par le sang sur le crâne écorché d'un des personnages. Les hérétiques sont ensuite brûlés sur le bûcher. La scène est confuse, ce qui participe à créer une tension chez le spectateur. À la fin de la scène, la caméra filme en plongée et permet au spectateur de suivre l'image « du dessus ». Le montage emporte le regard dans un tourbillon de fumée et de feu, de manière à communiquer une dernière poussée d'angoisse en guise de bouquet final.

Dans la deuxième scène, Kapur choisit de faire suivre une conversation entre Marie et ses conseillers, et profite de cette opportunité pour donner à voir le palais royal. Celui-ci est plongé dans l'obscurité. L'architecture est caractéristique du gothique médiéval, ce qui rappelle le « *Dark Age* » et non la période des Tudors³¹⁴. Ce processus a pour but de rendre cet environnement plus sombre et plus austère.

La reine Marie est représentée vieille et mal en point. Ce portrait contraste nettement avec la scène suivante qui est la première apparition d'Elisabeth. La scène est empreinte à lumière, animée de rires et évoque la jeunesse de la princesse. Celle-ci est représentée resplendissante, sa longue chevelure flotte au vent. Elle porte une robe simple verte, cette

³¹³KAPUR S., *Elizabeth I*, 1998, 00 01' 11''.

³¹⁴LATHAM B., *Elizabeth I in film and television. A study of major portrayals*. Jefferson, MacFarland, 2010, p. 150.

couleur lui donne un aspect serein et dynamique dans une atmosphère légère. Précisons que les costumes que porte Elisabeth à travers le film seront les « métaphores de sa transformation intérieure »³¹⁵. Cette scène est également le moment où Robert Dudley, l'amour d'enfance d'Elisabeth, fait son entrée. La musique, contrairement à celle d'ouverture, est calme et apaisante. Ce contraste est tellement évident³¹⁶ qu'il semble clairement résulter d'un choix des réalisateurs : il s'agit sans conteste d'associer le règne de Marie à la terreur et celui d'Elisabeth à un moment de lumière. Cette interprétation est indéniable dans la scène qui dépeint la mort de Marie. Tandis qu'elle meurt dans l'obscurité, Elisabeth est noyée de lumière au moment où les messagers du palais viennent lui annoncer qu'elle est désormais reine.



Fig. 36 et 37. *Marie Tudor*. (KAPUR S., *Elizabeth I*, 1998, 00 05' 27'') et *Elisabeth jeune*. (KAPUR S., *Elizabeth I*, 1998, 00 08 22'').

³¹⁵ DEVOUCOUX D., *L'Elisabeth Ire de Shekhar Kapur ou le rôle du costume de cour au cinéma*, n°6, 2015, p. 4.

³¹⁶ PARILL S. ET ROBINSON W., *The Tudors on film*, op. cit., p. 47.

Le couronnement

L'ouverture de la séquence est entamée par le Duc de Norfolk, annonçant Elisabeth à son peuple, la couronne en main. Le deuxième personnage localisé par la caméra est Lord Burglhey et, seulement après, le spectateur aperçoit la reine. Nous sommes aux prémices de son règne, et bien que ce soit son propre couronnement, Elisabeth est tout de même devancée par les hommes.

Elle porte un « manteau d'hermine et de velours doré »³¹⁷. Ce costume est presque l'unique du film à renvoyer à la véritable garde-robe d'Elisabeth Ire, comme en témoigne le tableau miniature du couronnement de la reine, bien que ce dernier fut réalisé après le réel couronnement. Notons que Shekhar Kapur et la costumière, Alexandra Byrne, n'avaient pas comme objectif de respecter à la lettre les costumes fastes de l'époque élisabéthaine mais plutôt de les simplifier et de les moderniser³¹⁸, en essayant, selon Carine Sarfati, l'une des créatrices des costumes, de « retrouver dans la mode d'aujourd'hui des choses qui pourraient coller à l'époque »³¹⁹. Le but était de satisfaire un public aussi large que possible³²⁰.

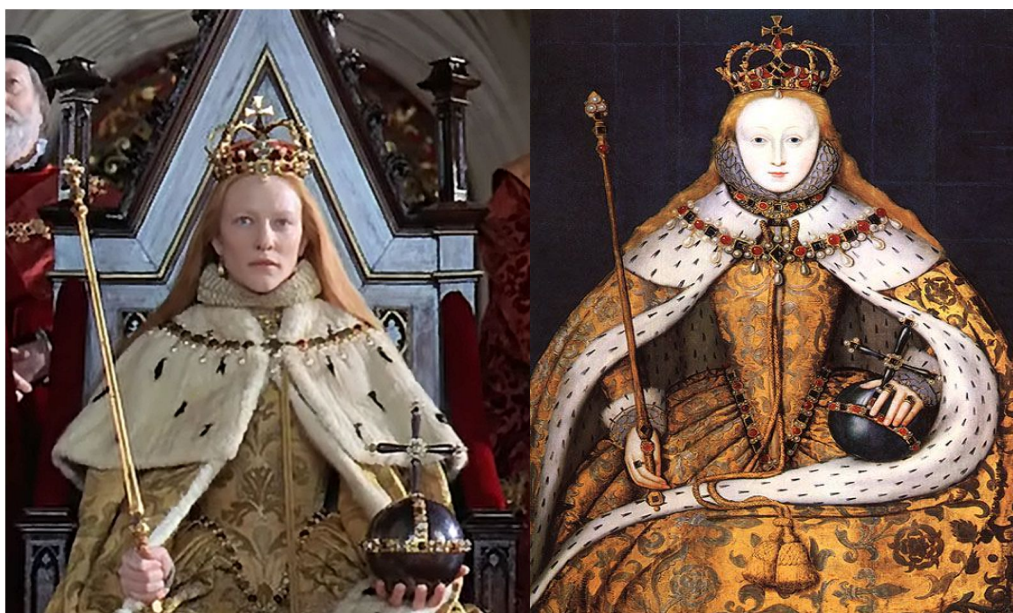


Fig. 38 et 39. *Couronnement d'Elisabeth*. (KAPUR S., *Elizabeth I*, 1998, 00 31' 10'') et *Copie du tableau « Elisabeth en costume de sacre, Coronation Portrait »*, National Gallery, 1600. (<https://www.npg.org.uk>, consulté le 08/03/2018).

³¹⁷ DEVOUCOUX D., *L'Elisabeth Ire de Shekhar Kapur*, op. cit., p. 3.

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ *Ibid.* p. 4.

³²⁰ *Ibid.*, p. 4.

Lors de cette scène, le spectateur peut déceler le début du changement qu'Elisabeth va opérer durant tout le long du film. Son visage, si détendu au début, laisse déjà la place à une expression plus grave.



Fig. 40 et 41. *Elisabeth jeune*. (KAPUR S., *Elizabeth I*, 1998, 00 08 22'') et *Couronnement d'Elisabeth*. (KAPUR S., *Elizabeth I*, 1998, 00 31' 10'').

Lorsque la couronne est placée sur sa tête, elle la touche et la remet en place. Ce geste peut représenter son incertitude, certes, mais aussi un soulagement. Sa couronne symbolise son règne et son couronnement le commencement de celui-ci. C'est une expérience nouvelle pour Elisabeth, elle touche sa couronne, comme pour se rendre compte de sa réalité. Après bien des tourments, son accession au trône est enfin assurée.

L'image ci-dessous rappelle un élément supplémentaire. En arrière-plan, flouté, le Duc de Norfolk domine Elisabeth par sa position physique. Cela confirme le fait que la reine, en tant que femme, est toujours chapeautée par des hommes mais cela évoque également la menace réelle de Norfolk lui-même qui se corroborera dans la suite du film.

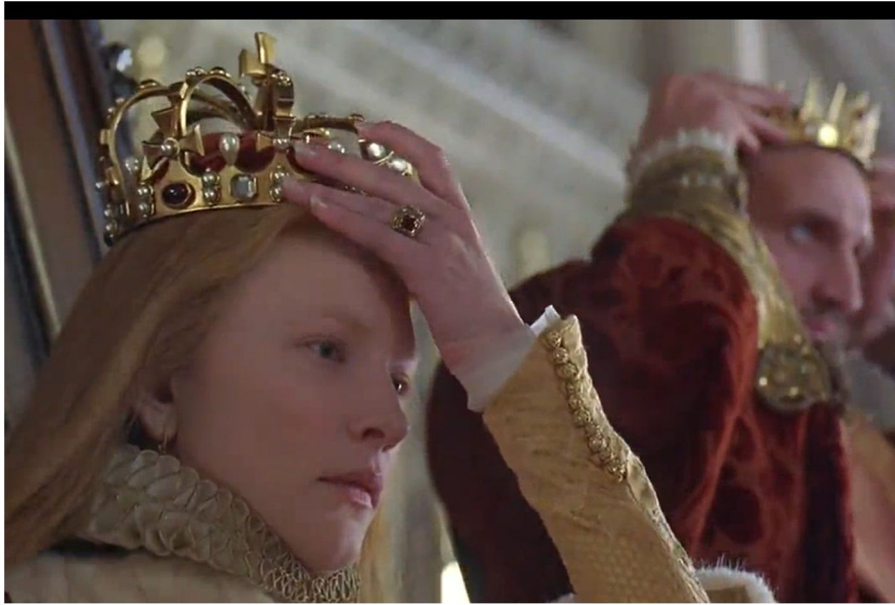


Fig. 42. *Couronnement d'Elisabeth*. (KAPUR S., *Elizabeth I*, 1998, 00 30' 40'').

Un défi religieux à relever

Peu de temps après son couronnement³²¹, Elisabeth doit faire face à l'une des principales controverses de son règne : la volonté de créer une religion harmonieuse. Le vote de l'Acte d'Uniformité³²² par le Parlement est l'une des séquences qui met en avant une étape primordiale de l'évolution du personnage.

Celle-ci est amorcée par un montage parallèle entre un plan d'Elisabeth, dans son intimité, tentant de mettre au point un discours propice à la situation et un autre plan montrant son arrivée au Parlement à laquelle le spectateur peut assister à travers le point de vue physique partagé d'Elisabeth. Lorsqu'elle fait son entrée au milieu de cette foule, le son off de sa voix, continuant à chercher dubitativement une plaidoirie qui pourrait convaincre ses interlocuteurs, résonne encore.

Les évêques sont filmés en contrebas, ce qui les met dans une position de supériorité par rapport à la reine. De plus leurs habits, de couleurs sombres, renforcent ce côté austère³²³.



Fig. 43. Entrée d'Elisabeth au Parlement devant les évêques. (KAPUR S., *Elisabeth I*, 1998, 00 52'' 53'').

Elle traverse la salle et va s'installer sur son trône. Son embarras est facilement perceptible par ses balancements inconfortables sur sa chaise mais aussi par le fait qu'elle soit obligée d'élever la voix pour se faire entendre.

³²¹ Nous parlons à l'échelle temporelle du film.

³²² DEVOUCOUX D., *L'Elisabeth Ire de Shekhar Kapur*, op. cit., p. 5.

³²³ *Ibid.*, p. 5.

Néanmoins, au fil de la discussion des personnages, le spectateur peut observer un changement dans son comportement tandis qu'une once de confiance semble s'immiscer en elle. Elle décide d'opter pour le ton de l'ironie et l'autodérision :

« Comment puis-je vous obliger mes seigneurs, je ne suis qu'une femme ».

Ce qui a pour effet de détendre l'atmosphère et permet à Elisabeth peu à peu de se hisser au-dessus des évêques. Nous pouvons voir que son expression faciale se détend, qu'elle commence à se faire confiance. Mais la pression est toujours là, nous le ressentons grâce à l'angle de vue : la reine est filmée entre deux évêques de dos, comme « coincée » entre les deux hommes, symbolisant l'oppression de ceux-ci sur la reine.



Fig. 44. *Elisabeth devant le Parlement, plan entre deux évêques.* (KAPUR S., *Elisabeth I*, 1998, 00 55' 00'').

Mais la discussion progressant, et sa prise de confiance grandissant, l'angle finit par être dégagé et Elisabeth est face au spectateur, les évêques se tenant en contrebas, de part et d'autre d'elle, qui est assise sur son trône vêtue de pourpre. La tendance de domination s'est renversée, bien que l'on sente toujours une légère tension chez Elisabeth qui continue de frotter ses mains contre ses accoudoirs. À la fin de la séquence, elle demande aux évêques de prendre leur décision en pensant au bien de ses sujets. Le fond sonore hors-champ plonge le moment dans une atmosphère solennelle et positive.



Fig. 45. *Elisabeth devant le Parlement, plan dégagé.* (KAPUR S., *Elisabeth I*, 1998, 00 56'' 35'').

Cependant, ce progrès doit être nuancé. C'est lors de cette séquence que le spectateur découvre le véritable impact du rôle de Walsingham. Ce dernier a fait enfermer les évêques, les plus extrémistes et hostiles à la politique religieuse de la reine, afin d'augmenter les chances de réussite de cette dernière.

Au début, il n'est pas possible de savoir combien exactement il en a enfermé. C'est seulement à la fin, lorsqu'il vient les libérer, après que la reine ait eu gain de cause, que le spectateur comprend à quel point sa démarche a facilité la victoire:

L'Evêque Gardiner demande à Walsingham :

« De combien l'a-t-elle remporté ? ».

Lorsqu'il pose cette question, nous ne voyons que lui, les autres sont dans l'ombre. Walsingham lui rétorque alors :

« De cinq voix Monseigneur ».

Le plan suivant montre l'ensemble des évêques enfermés dans la lumière, ils sont six. Walsingham répète :

« Cinq ».

Cette technique permet réellement d'accentuer le fait que sans cette démarche, Elisabeth n'aurait pas réussi à avoir assez de votes positifs.



Fig. 46. *L'évêque Gardiner éclairé seul.* (KAPUR S., *Elizabeth I*, 1998, 00 58'28'').



Fig. 47. *Les six évêques éclairés.* (KAPUR S., *Elizabeth I*, 1998, 00 58'35'').

Une vierge à hommes

« Ce qui était dangereux, c'était la relation avec Dudley, de lui avoir donné quelque chose qu'elle allait devoir reprendre pour pouvoir être reine »³²⁴.

Durant ce film, Elizabeth suit une double évolution qui converge vers un même résultat. Si d'un côté elle tente de s'affirmer politiquement en tant que monarque, sa relation avec Robert Dudley, son premier amour, et la dégradation de celle-ci sont également d'une importance capitale. Le choix de représenter ce personnage reste logique puisqu'il était son amour de jeunesse. Il apparaît directement comme un personnage principal dès le début du film avec l'« introduction immédiate » de la nature de leur relation³²⁵. Avant le couronnement, la complicité entre les deux protagonistes est très visible.

Le spectateur peut constater, tout au long du film, la relation s'affaiblir³²⁶. D'autre part, à peine Elisabeth est-elle devenue reine que la question du mariage vient directement se poser. Il est facilement perceptible que c'est l'un des sujets phares du film. Ses conseillers insistent fortement pour qu'elle se marie pour plusieurs raisons : la présence d'un homme au pouvoir pour « contrôler » la femme, et la « légitimer », ainsi que l'assurance de donner un héritier à la couronne afin d'apaiser les relations internationales. À peine est-elle couronnée que la reine est assaillie par son conseiller, William Cecil, Lord Burghley, à propos de la nécessité absolue de se marier :

« Madame, tant que vous n'êtes pas mariées, vous n'êtes pas en sécurité »³²⁷.

Ces mots, prononcés par William Cecil, posent un contraste avec l'éclat de rire de la reine lors du banquet de couronnement qui suit la scène. Ce comportement prouve qu'elle ne se sent pas réellement concernée par ce sujet, elle ne montre aucune compréhension vis-à-vis des inquiétudes de ses conseillers. Cela indique qu'elle n'est pas encore prête, mature, pour aborder tous les sujets d'Etat.

Durant la séquence du banquet et celle qui suit, le spectateur peut aisément comprendre le lien entre le refus de mariage de la reine et sa relation avec Robert Dudley. Elle n'hésite pas à le dire explicitement : tout en se dirigeant vers Dudley, elle prononce ces mots :

« Je ne vois pas pourquoi une femme devrait se marier ».

³²⁴ *The Making of Elizabeth*, DVD Special Feature. Universal, 2010, 00 18' 33''.

³²⁵ FORD E. ET MITCHELL D., *Royal Portrait in Hollywood*, op. cit., p. 179.

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ KAPUR S., *Elizabeth I.*, 1998, 00 32'06''.

La reine ne consent pas au mariage car elle est amoureuse de lui. Ces suppositions implicites sont confirmées lors de la séquence suivante, lorsque Robert rejoint la reine dans ses appartements privés. Le spectateur assiste à une scène d'amour entre les deux protagonistes. La manière que les réalisateurs ont choisie, pour donner à voir cette scène, est empreinte de voyeurisme. En effet, les spectateurs peuvent regarder cette scène à travers le même point de vue que les servantes de la reine qui espionnent les amants. Un angle restreint et les sujets floutés par les draperies renforcent cette impression de voyeurisme³²⁸.



Fig. 48. *Elisabeth et Robert Dudley cachés par le drapé.* (KAPUR S., *Elizabeth I*, 1998, 00 39' 42'').

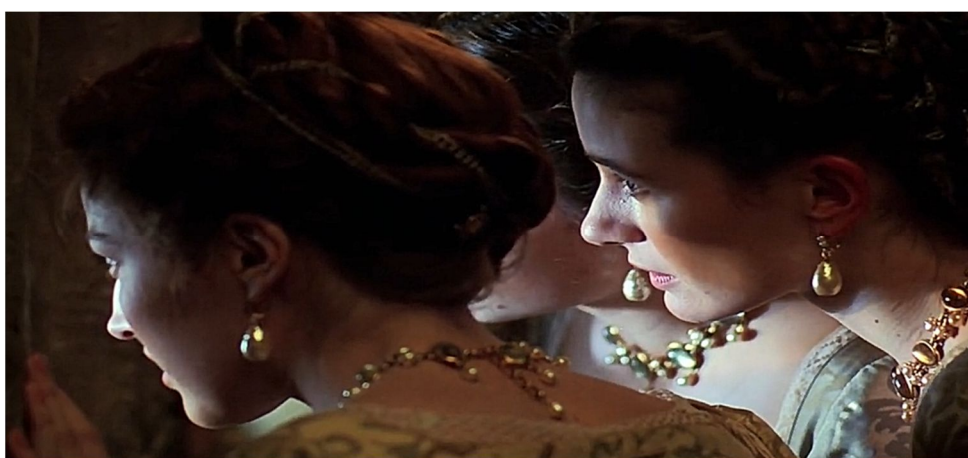


Fig. 49. *Les suivantes d'Elisabeth regardant la scène.* (KAPUR S., *Elizabeth I*, 1998, 00 39' 52'').

Cette scène est précédée par l'intervention de William Cecil qui souhaite se rendre dans la chambre de la reine. Les servantes, pour éviter de déranger la reine et son favori, bloquent le passage. Il prononce alors ces mots, comprenant la situation :

« Le corps et la personnalité de sa majesté ne lui appartiennent plus désormais, ils sont à l'Etat ».

³²⁸ LATHAM B., *Elizabeth I in film*, op. cit., p. 156.

Ce qui engendre un contraste avec la scène suivante où Robert et Elisabeth couchent ensemble. De nouveau, la réalisation du film insiste sur le fait qu'Elisabeth n'a pas encore saisi toute l'ampleur de sa situation et de son statut de reine.

Lors du banquet de son couronnement, l'ambassadeur de France avait proposé à Elisabeth de rencontrer le Duc d'Anjou, neveu de Marie de Guise, régente d'Ecosse qui menace l'Angleterre. Malgré ses réticences clairement représentées, elle va accepter de le rencontrer ; C'est donc pour son pays qu'elle y consent. Cependant, Robert exprime explicitement sa jalousie vis-à-vis de ce projet en quittant le champ de la scène à l'annonce de cette nouvelle. Elisabeth aurait pu insister sur la distance qu'elle avait commencé à installer entre elle et lui, mais elle préfère le rejoindre et s'expliquer avec lui. Cette scène, une nouvelle fois, démontre que le cœur et la raison de la jeune femme vacillent encore entre l'intérêt pour son royaume et ses sujets, et ses propres sentiments.

Lors de la rencontre, le personnage du duc se révèle très grossier et moqueur. Néanmoins, la reine garde la tête haute malgré le comportement déplacé de celui-ci. Bien qu'elle prenne cette rencontre au sérieux, elle semble avoir compris l'importance de cette alliance pour la paix dans son royaume, elle ne parvient toujours pas à se détacher de Robert ; nous pouvons le voir par les regards qu'elle lui adresse lorsqu'elle est embarrassée par le duc.

Après cela, nous assistons à un basculement non seulement dans la relation de la reine avec Robert mais aussi, par conséquent, dans sa vision du mariage puisque les deux sujets sont fortement liés dans ce film. Lors d'une fête fluviale organisée à l'occasion du séjour du Duc d'Anjou en Angleterre, Elisabeth est victime d'une tentative d'assassinat. Outre l'enjeu politique, cet événement permet à William Cecil de rappeler la reine à son devoir de mariage. Cette discussion engendre un nouvel accès de colère de la part d'Elisabeth qui n'arrive décidément pas à faire une croix sur sa vie privée. Elle est encore oscillante entre ses sentiments et son devoir de reine. C'est pourquoi Cecil, après lui avoir dit qu'elle avait acquis une mauvaise réputation à la suite de ses aventures avec Robert, lui apprend qu'elle ne pourra jamais épouser Dudley car ce dernier est déjà marié.

Aucune réaction verbale d'Elisabeth, qui tombe sur son siège, l'air ébahi, le malaise, lui, est accentué par le fond sonore. Nous comprenons que le film prend un tout autre tournant. Un changement de direction est définitivement entamé lorsque la reine accepte d'épouser le Duc d'Anjou. Voulant aller lui annoncer la bonne nouvelle, elle trouve son prétendant au cœur

d'une réception de travestis. Bien qu'elle soit humiliée, elle ne se laisse pas abattre et garde le visage faussement détendu, s'exprimant sur un ton joyeux.

Ces événements ont provoqué un changement dans le comportement d'Elisabeth qui semble se rendre compte progressivement de son statut et de son devoir. C'est à ce moment-là qu'elle énonce pour la première fois cette devise qui sera la sienne « sacrifier son bonheur pour celui de son peuple ». Dans la scène suivante, elle danse une volte avec Robert. Celui-ci tente de se justifier de lui assurer qu'elle sera toujours « son Elisabeth », mais c'est alors qu'elle s'exclame des paroles lourdes de sens :

« Je ne suis pas votre Elisabeth, je ne suis l'Elisabeth de personne ! Si vous comptez régner, vous vous trompez ! Il n'y aura qu'une maîtresse ici, et pas de maître ! »³²⁹.

Durant le film, nous comprenons que ses conseillers, qui sont exclusivement des hommes, veulent qu'elle se marie notamment car elle est une femme et que, sans homme, elle n'est pas apte à régner. Elisabeth ne l'accepte pas. Elle est définitivement résignée à prouver le contraire. Cette problématique sera soulignée dans une bonne partie des films la mettant en scène : Elisabeth ne veut pas d'homme à ses côtés sur le trône car cela reviendrait à le partager, voire pire ; s'effacer.

Après ce rejet, Robert accepte presque malgré lui, de prendre part au complot qui menace Elisabeth, qui comprend l'Espagne, le pape et Norfolk. Sa participation n'est pas clairement expliquée, le spectateur ne peut pas aisément comprendre dans quelle mesure ce dernier prend part à la manigance. Cependant, l'importance véritable de cette affaire est la découverte de ce complot par Elisabeth. Lorsqu'elle comprend qu'elle est reine et qu'en tant que telle, elle ne peut réellement faire confiance à personne, l'ultime rupture s'accomplit. Selon le film, l'échec de sa relation avec Robert aura pour conséquence que, jamais, Elisabeth ne se mariera.

³²⁹ KAPUR S., *Elizabeth I*, 1998, 01 20'46''.

L'aboutissement d'une longue évolution personnelle

La conclusion du film commence après le démantèlement du complot et l'exécution de ses commanditaires. Les récents événements semblent avoir bouleversé la reine qui se retire dans une chapelle. Par un plan en plongée, le spectateur peut voir qu'Elisabeth se recueille devant la Vierge.



Fig. 50. *Elisabeth devant la Vierge*. (KAPUR S., *Elizabeth I*, 1998, 01 53'' 43'').

Sur cette image, le divin surplombe le temporel et en même temps, un lien personnel semble se former entre la statue et la reine. Elisabeth demande à Walsingham, qui se tient derrière elle, ce qu'elle est censée faire après tout cela, quel comportement adopter pour ne plus risquer un tel danger. Il lui répond ceci :

« Ils ont besoin d'approcher le divin sur cette terre (...). Ils n'ont rien trouvé pour la remplacer ».

Bien qu'il n'y ait rien d'explicite en ces paroles, nous pourrions interpréter ces propos comme un conseil, Walsingham insinuerait à la reine qu'elle devrait tenir le même rôle pour son peuple que la Vierge pour le monde, s'incarner en un personnage divin, intemporel et inviolable. C'est ce dont son peuple aurait besoin puisque, suite aux changements religieux opérés par Elisabeth, le culte de la Vierge n'est plus de mise.

Un raccord-regard est la transition entre cette séquence et la suivante. Le visage de la Vierge est filmé de haut en bas, de manière à ce qu'il y ait une légère impression de hochement de tête, comme un signe d'approbation, et la seconde d'après, c'est Elisabeth qui relève la tête. Ce raccord exprime nettement la connivence entre les deux personnages. Le spectateur peut alors entendre le *Requiem* de Mozart qui vient magnifier la scène finale.

Tout d'abord la reine se fait couper les cheveux. Cet acte est la première rupture entre l'ancienne Elisabeth et la nouvelle. Celle-ci est représentée par l'allégorie du ciseau filmé en

gros plan et en pleine action. La longue chevelure tumultueuse de la jeune princesse a disparu. Sa coupe de cheveux est, ici, un symbole de sacrifice. Elle est un « pont métaphorique » et confère à la reine une aura divine ainsi qu'un retour à son innocence³³⁰.

À cela succède un montage alterné entre la coupe, la fabrication du fond de teint blanc, également un signe de la « déshumanisation » ou devrions-nous dire la « divination » de la reine, et des flash-backs de certains moments clés de sa vie d'avant auxquels le spectateur a pu assister durant le film. Ce montage ainsi que le *Requiem*, qui, par définition, incarne la fin d'une vie terrestre, marquent cette rupture définitive qui est l'aboutissement de toute l'évolution qu'a subie le personnage à travers la durée du film. Après s'être délivrée de ses attributs qui symbolisaient son innocence et sa naïveté, elle est, selon elle, purifiée au point d'être redevenue vierge.



Fig. 51. *Elizabeth en Vierge*. (KAPUR S., *Elizabeth I*, 1998, 01 58' 05'').

À la suite de cette métamorphose, la Reine Vierge apparaît dans un plan inondé de lumière encadré par deux rideaux pourpres. La lumière symbolise la divinité et le pourpre la royauté. L'effet sur son peuple est immédiat, le spectateur peut lire un air ébahi sur le visage des personnes présentes. La reine traverse la grande salle de son palais le long d'un chemin formé de part et d'autre par ses courtisans. Passant devant Lord Burghley, elle lui explique qu'elle s'est finalement mariée, mais à l'Angleterre. Une nouvelle fois, c'est l'idée d'un mariage chaste et divin qui est ici explicitement exprimée. Elle finit par rejoindre son trône, sans expression aucune.

³³⁰ DEVOUCOUX D., *L'Elizabeth de Shekhar Kapur*, op. cit., p. 7.

E. Conclusion

Les différentes séquences analysées précédemment ont été choisies car elles sont, selon nous, les étapes les plus marquantes de l'évolution d'Elisabeth à travers tout le film.

Evolution qui permet de répondre à la grande question du film : « *Pourquoi est-elle devenue la Reine Vierge ?* »³³¹. En effet, si le film retrace une condensation de trente ans de règne, ce n'est pas anodin. L'histoire, ici, représente l'affirmation d'une femme, d'une reine qui plus est, dans un monde dirigé en grande partie par les hommes.

Cette notion de Reine Vierge a souvent échappé aux représentations ultérieures d'Elisabeth que cela soit dans la littérature ou au cinéma. Les auteurs ne pouvaient pas comprendre son choix puisqu'ils étaient influencés par les idées concordant à leur société selon lesquelles une femme ne pouvait s'affirmer dans le monde sans homme à ses côtés. En témoignent des cas comme la série *Elizabeth R* de 1971 où la reine est montrée telle une vieille femme excentrique ou encore celui de la pièce de *Elizabeth : Almost By Chance a Woman* de 1984 où elle est également une vieille femme hideuse³³².

Dans le cas du film que nous venons d'analyser, c'est le contraire. Shekhar Kapur a repris l'histoire depuis le règne de sa sœur, commençant l'histoire lorsqu'Elisabeth était encore jeune. Ceci évince l'image classique que l'on se faisait d'Elizabeth au 20^e siècle, celle d'une femme âgée, aigrie, et célibataire. Dans ce premier tome, le réalisateur présente Elisabeth tout d'abord comme une jeune femme qui peut, de plus, faire l'objet du désir des hommes, en témoigne sa relation avec Robert Dudley. C'est sans doute l'une des rares représentations cinématographiques d'Elizabeth où le spectateur peut la regarder dans une scène d'amour. Shekhar Kapur propose ici une Elizabeth plus sexy que tout ce qui a été donné de voir dans les années précédentes³³³. Le fait que cet aspect soit différent des productions antérieures résulte des mentalités sociétales qui ont évolué. La fin des années nonante montre une filmographie beaucoup plus portée sur le sexe et ses effets que tout ce qui avait pu être fait auparavant³³⁴.

Outre le fait qu'une nouvelle image de la Reine Vierge émerge de ce film, l'affirmation progressive d'Elizabeth vis-à-vis des hommes est clairement mise en évidence. Non seulement par rapport à ses conseillers mais aussi à propos de la question du mariage. Grâce à plusieurs dialogues, le spectateur peut aisément comprendre que la mentalité de l'époque veut

³³¹ DORAN S. ET FREEMAN T., *Tudors and Stuarts*, op. cit., p. 124.

³³² BASNETT S ; *Elizabeth I*, op. cit., p. 125.

³³³ LATHAM B., *Elizabeth I in film*, op. cit., p. 149.

³³⁴ PARILL S. ET ROBINSON W., *Tudors in film*, op. cit., p. 11.

qu'une femme ait un mari afin que celui-ci puisse l'aider voire la contrôler. Régner seule est une mission impossible pour une femme.

Les séquences que nous avons détaillées sont des étapes cruciales dans la métamorphose d'Elisabeth. Malgré son accession au trône tant attendue, elle est encore lourdement chapeautée par des hommes comme Lord Burghley ou le duc de Norfolk. Qui plus est, à peine est-elle couronnée, qu'elle est déjà assaillie par les questions de mariage.

L'une des controverses avérées du règne d'Elisabeth est la religion. Sa sœur, Marie Tudor laisse un royaume plus que jamais divisé entre les protestants et les catholiques. Le but d'Elisabeth est de trouver un terrain d'entente entre les deux communautés. C'est exactement ce qu'elle tente de faire lors de la grande assemblée avec les évêques. Le personnage d'Elisabeth ressort différent de cette séquence, par rapport à la manière dont elle y est entrée. La femme dubitative et peu sûre d'elle laisse place à une reine qui demande humblement mais avec assurance à ses sujets de voter pour le bien de leur pays. La scène de fin est ce que nous pourrions appeler « l'apothéose » du film. C'est l'affirmation d'Elisabeth en tant que reine, l'ostentation de sa volonté de rester célibataire, sans homme pour gouverner à ses côtés. Elle a gagné et elle le fait savoir lorsqu'elle s'adresse à Lord Burghley en toute fin de film :

« Vous voyez Lord Burghley, je suis mariée, à l'Angleterre ».

Si la figure d'Elisabeth Ire symbolise la lutte contre les préjugés anti-féministes et demeure comme « un symbole de l'affirmation féminine pour les futures générations »³³⁵, il faut tout de même nuancer le résultat. Le personnage de Walsingham est présent tout au long du film pour rappeler au spectateur que la reine n'a pas effectué son ascension seule, elle était toujours aidée, parfois même sans le savoir. En témoigne la scène où Walsingham avait enfermé les évêques afin de faciliter l'acceptation du vote de l'Acte de Suprématie.

Il nous faut aussi exposer l'opinion, selon nous pertinent, de Christopher Haigh cité dans l'ouvrage « *Tudors and Stuarts in film and television* ». En effet, l'auteur n'est pas en accord avec ce « *triomphe féminin* », bien au contraire. Il démontre qu'Elisabeth, dans ce film, pour triompher, a dû rejeter la femme qui demeurerait en elle pour ne laisser place qu'au divin afin de devenir crédible aux yeux de tout son royaume³³⁶.

³³⁵ BASNETT S., *Elizabeth I*, op. cit., p. 129.

³³⁶ DORAN S. ET FREEMAN T., *Tudors and Stuarts*, op. cit., p. 130.

Cette incarnation en un personnage divin est également une stratégie politico-religieuse. Si, au début de son règne, Elisabeth a réformé définitivement la nouvelle religion anglaise, elle a, par conséquent, aboli le catholicisme tel que l'Angleterre l'avait connu durant des siècles. Comme nous l'avons vu dans notre premier chapitre, durant cette réforme, elle s'est établi Gouverneur Suprême de l'Eglise. Afin d'affirmer cette domination, elle a notamment supprimé les crucifix des églises, sur lesquelles figurait la Vierge Marie. L'abolition de cette image est un acte fort et radical pour ses sujets catholiques. C'est pourquoi, dans la transformation qu'a réalisée Shekhar Kapur dans ce film, la reine entend prendre la place de la Vierge, Mère du monde, dans le cœur de ses sujets. L'une des dernières paroles de Walsingham est très explicite sur ce sujet :

« Ils ont besoin d'approcher le divin sur cette terre (...). Ils n'ont rien trouvé pour la remplacer ».

5. Analyse d'Elizabeth : the Golden Age de Shekhar Kapur

A. Introduction

D'emblée, l'analyse de ce film s'est avérée bien différente de celle du précédent.

Comme cela a été dit dans l'analyse du premier volet, *Elizabeth I* a été réalisé selon une trame linéaire scandée d'étapes claires ; la signification du film est servie par la convergence de la musique et des dialogues ; le message est particulièrement explicite. En revanche, *Elizabeth : the Golden Age* tend à approcher Elisabeth à travers les personnages qui l'entourent et en fait donc un portrait bien plus complexe. Ces personnages permettent à Shekhar Kapur d'exprimer, selon ses dires, ou ceux des analystes « la difficulté d'être une icône vivante »³³⁷.

³³⁷ DORAN S. ET FREEMAN T., *Tudors and Stuarts*, op. cit., p. 165.

B. Présentation de la production

La production du film est relativement similaire au film précédent si ce n'est quelques acteurs principaux supplémentaires. Le premier, Clive Owen, est l'interprète de Walter Raleigh. Cet acteur britannique est connu pour incarner des personnages forts physiquement et psychologiquement. C'est l'idée que nous retrouvons dans *Elizabeth : the Golden Age*³³⁸. Samantha Morton, quant à elle, est Marie Stuart. La particularité de cette actrice est que les différents rôles qu'elle a interprétés au cinéma sont très divers. Si elle incarne ici un personnage historique, elle est autant capable de se projeter dans la science-fiction, notamment dans le cas de *Minority Report*, un film de Steven Spielberg³³⁹. Le casting du film comprend également Abbie Cornish en tant qu'Elisabeth Throckmorton. Étonnamment, ce n'est pas *Elizabeth : the Golden Age* qui a provoqué sa célébrité. Elle s'est d'avantage fait connaître dans les années suivantes, notamment avec le film *Bright Star* en 2009³⁴⁰. Notons que le rôle qui lui a été incombé dans le cas présent est volontairement effacé celui de derrière Cate Blanchett.

³³⁸ INTERNET MOVIES DATE BASE, Clive Owen, <http://www.imdb.com>, (consulté le 21/03/2018).

³³⁹ INTERNET MOVIES DATA BASE, Samantha Morton, <http://www.imbd.com>, (consulté le 23/03/2018).

³⁴⁰ INTERNET MOVIES DATA BASE, Abbie Cornish, <http://www.imbd.com>, (consulté le 29/03/2018).

C. Résumé

Deuxième tome de la saga kapurienne, ce film exprime la lutte perpétuelle de la Reine Vierge pour perpétuer l'image de monarque divine qu'elle s'est construite. Ce combat, contre la part féminine et humaine qui réside en elle, s'exprime notamment par les sentiments qu'elle développe pour Walter Raleigh...

Dans ce film, il y a toujours cette question du mariage, du complot, de l'amour et de la guerre avec l'Espagne. Élisabeth accepte, pour la forme et suite à la pression de ses conseillers, de rencontrer un prétendant pour la forme. Néanmoins, il n'y a aucune suite. Si dans le chapitre précédent, le thème principal était sa liaison avec Dudley, ici c'est avec Walter Raleigh que se développe une relation. Cependant, ce rapprochement semble être, cependant, à sens unique.

Du côté politique, un complot se prépare. Les catholiques extrémistes d'Angleterre prévoient de détrôner la reine et de mettre Marie Stuart, reine de la « vraie foi », sur le trône. Cette conspiration est, en fait, un piège. Imaginé par Philippe II d'Espagne, ce plan est destiné à pousser Elisabeth à commettre l'irréparable qui serait l'excuse pour déclarer la guerre. Après la découverte de la première partie de cette machination, la reine d'Angleterre fait exécuter Marie Stuart, reine d'Ecosse, pour trahison³⁴¹. Cette mise à mort fournit donc un prétexte au roi d'Espagne pour lancer son armada contre l'Angleterre.

Du côté affectif, Raleigh tombe amoureux de l'une des suivantes de la souveraine, Elisabeth Trockmorton, qui tombe enceinte. Ceci pousse les deux amants à se marier sans le consentement de la reine³⁴². Lorsque celle-ci l'apprend, elle ne l'accepte pas et ordonne l'arrestation de Raleigh.

Cependant, entre-temps, l'Espagne lance son immense flotte contre l'Angleterre. Pour affronter ce fléau, la reine fait libérer tous les prisonniers ainsi que Raleigh qu'elle pardonne. Ce dernier est nommé capitaine d'un des navires. C'est d'ailleurs grâce à son ingéniosité que la flotte anglaise parvient à défaire l'Invincible Armada. Après la victoire, Elisabeth semble avoir définitivement pardonné aux deux amants et bénit leur enfant.

³⁴¹ Marie, dans le film,, qui désirait voler le trône d'Elisabeth, n'était pas au courant que son exécution était prévue et souhaitée par le roi d'Espagne lui-même.

³⁴² Ce mariage est considéré comme une trahison car Beth est la pupille de la reine ; c'est donc à cette dernière de décider avec qui elle a le droit de se marier.

D. Analyse

Un générique éloquent

Comme pour le film précédent, le générique a plusieurs fonctions. Tout d'abord, la musique qui l'accompagne celui-ci plonge le spectateur dans une ambiance que nous pourrions qualifier d'inquiétante. Contrairement au générique d'*Elizabeth I*, le texte prononcé en *voice over* est empreint de jugement de valeur. En effet, le spectateur peut directement ressentir le parti pris :

« 1585, L'Empire espagnol est le plus puissant au monde. Fervent catholique, Philippe d'Espagne (1) **a plongé l'Europe dans une guerre sainte. Seule l'Angleterre lui résiste** (2), menée par une reine protestante, Elizabeth (3) »³⁴³.

D'emblée, le monarque espagnol est présenté comme le responsable des combats sanglants, tandis qu'Elizabeth tient le rôle de la résistante en position de légitime défense. Des représentations qui s'apparentent à des vitraux, donnant au graphisme du générique une dimension religieuse, renforcent clairement cette interprétation de l'histoire.

Lors de la première partie du texte, les soldats espagnols ont tous le même physique qui renvoie à celui de Philippe II, telle une armée de moutons sans personnalité. Le roi espagnol, sera représenté, durant tout le film, en commençant par ce générique, tout vêtu de noir. Ce qui rappelle l'obscurité associée au catholicisme dans le premier volet. Cela va encore plus loin, dans la deuxième partie du générique, lorsque la guerre sainte est évoquée. L'image représente un squelette embrochant un hérétique, à l'aide d'une fourche, sous les yeux d'un évêque catholique qui prend des notes. Cette image a, selon nous, pour but de déshumaniser et de diaboliser les Espagnols. Cette représentation est due à ce qui est appelé « la Légende noire espagnole » qui consiste à résumer l'histoire du pays à la cruauté et au fanatisme religieux de Philippe II, et par conséquent à avoir un regard négatif sur le passé espagnol³⁴⁴. Cette vision de l'histoire est sans doute l'une des raisons de ce procédé d'obscurcissement qui sera récurrent durant le film.

En ce qui concerne la troisième et dernière phrase, la caméra et la musique montent ensemble vers le dernier dessin du générique qu'est la représentation d'Elizabeth. Elle est « la seule qui résiste » ce qui lui donne un caractère de sauveuse souligné par sa robe jaune, symbolisant la lumière.

³⁴³ KAPUR S., *Elizabeth : the Golden Age*, 2007, 00 01'30''.

³⁴⁴ FUSI J.C., *Espagne : Nations, nationalités, nationalismes: des Rois catholiques à la monarchie constitutionnelle*, Rennes, Presses universitaires, 2015, p. 16.



Fig. 52 et 53. *Philippe II, roi d'Espagne. Image du générique.* (KAPUR S., *Elizabeth : the Golden Age*, 2007, 00 01'08'') et *Elizabeth. Image du générique.* (KAPUR S., *Elizabeth : the Golden Age*, 2007, 00 01'27'').

Une longue « mise en bouche »

La première scène du film se situe dans une église, dans la continuité du générique. Philippe II y prie devant une bougie. Cette dernière est la seule source de lumière de l'espace dans lequel il se trouve. La première séquence plante logiquement le décor en représentant l'Espagne catholique de manière particulièrement sombre et lugubre.

La scène suivante est intrigante. Toujours dans le monde espagnol, le spectateur voit Philippe appeler sa fille, Isabelle, qui se tient de dos. Ensuite, le plan d'après zoome sur elle, de face, ce qui permet aux spectateurs de remarquer un détail : dans ses mains, elle tient une poupée. Au début, cela peut paraître sans importance bien que la caméra insiste sur cet objet. Ensemble, ils traversent la nef jusqu'aux portes de l'église. Les portes s'ouvrent et laissent entrer un grand faisceau de lumière dans cette atmosphère sombre. Le roi laisse Isabelle se diriger dans cette lumière qui la mène sur un balcon lui permettant d'admirer la foule qui l'acclame. Le point de vue de la caméra effectue alors une descente, partant de la tête de la petite fille jusqu'à sa main qui tient sa poupée, qui n'est autre qu'Elisabeth. Pour Bethany Latham, comme elle l'exprime dans son ouvrage, la poupée est une allégorie d'Elisabeth, elle représente la reine silencieuse étant forcée d'écouter le monologue de son ennemi, Philippe II, qui clame que l'Angleterre est dirigée par le Diable et qu'il faut la libérer³⁴⁵.

Cependant, opter pour cette interprétation reviendrait à accepter que le réalisateur ait occulté la fonction historique d'une poupée. En effet, ce jouet, aux Temps Modernes, était primordial dans l'enfance d'une jeune fille. Elle servait à donner un exemple pour la construction de son identité³⁴⁶. Il serait, dès lors, impossible d'envisager que Philippe II, roi d'Espagne, la plus grande puissance catholique de cette époque, ait donné à sa propre fille une poupée représentant une reine protestante, et par conséquent, hérétique. Néanmoins, la ressemblance entre le jouet et Elisabeth est exagérément frappante pour que le spectateur n'établisse pas un lien entre les deux. Nous pourrions, donc, concevoir l'idée que Kapur ait éclipsé cet aspect historique pour pouvoir mettre cette représentation en place. Rappelons que, comme il le mentionne dans l'un de ses interviews, la vérité historique n'est pas la priorité du réalisateur : « En Orient, nous ne sommes pas si attachés à la vérité historique, c'est celle des émotions qui nous intéresse »³⁴⁷. Par ailleurs, nous penchons plus pour le terme

³⁴⁵ LATHAM B., *Elizabeth in film and television, a study of the major portrayals*, Jefferson, MacFarland, p. 166.

³⁴⁶ LUSARDY M., *Ces poupées qui ne veulent pas être des jouets*, dans *Cahiers Jungiens de psychanalyse*, vol.1., n°117, 2006, p. 7.

³⁴⁷ AYAD C., Shekhar Kapur, *50 ans, Indien, a réalisé sur la reine Elizabeth Ire le film le plus baroque du cinéma d'outre-Manche. Le fou de la reine*, dans *Libération*, 1998, <http://www.liberation.fr> (consulté le 24/08/2018).

« représentation » plutôt qu' « allégorie ». En effet, une allégorie est un élément visible, concret, qui désigne une idée. La poupée est analogue à Elisabeth qui n'est pas une idée abstraite, mais bien une personne. Elle est, par conséquent, une représentation de la reine et non une allégorie.



Fig. 54. Poupée représentant Elisabeth. (KAPUR S., *Elizabeth : the Golden Age*, 2007, 00 03'25'').

À partir de l'image ci-dessus s'effectue une transition avec la séquence suivante. Elisabeth, est en réunion avec ses conseillers. Cette discussion permet de mettre en lumière l'une des figures du film : Marie Stuart. Les ministres d'Elisabeth tentent de la mettre en garde non seulement contre sa cousine Marie mais aussi contre tous les catholiques du royaume. Ayant déjà adopté cette mentalité dans le précédent film, Elisabeth continue sa politique de compromis et de tolérance :

*« On nous assure que le peuple d'Angleterre aime sa reine, nous nous efforçons constamment de mériter cet amour »*³⁴⁸.

Cependant, la scène suivante pourrait éventuellement indiquer au spectateur que la reine est encore empreinte d'une certaine naïveté et ne mesure pas l'ampleur du danger qui pèse sur elle.

Cette scène est la première apparition de Marie Stuart dans le film. De nouveau, le public est plongé dans un décor obscur. Le montage, qui la présente de dos, face à un miroir, entretient le suspense car le visage de l'ennemie numéro un n'est pas révélé directement. La position menaçante de la reine d'Ecosse ne se fait pas attendre, la musique et le comportement

³⁴⁸ KAPUR S., *Elizabeth : The Golden*, op.cit., 00 04'30''.

des personnages amorcent immédiatement une ambiance de complot. Sa servante, lui apportant son courrier, ne laisse aucune place pour l'ambiguïté :

« Les vrais croyants d'Angleterre se soulèveront contre cette bâtarde et lui trancheront la gorge. Et quand la bâtarde, l'usurpatrice sera morte, ma maitresse sera reine »³⁴⁹.

Alors que le spectateur entend ces paroles, le plan transite vers le suivant qui est le retour dans la lumière du monde d'Elisabeth. Il est vrai que, dans cette duologie, le contraste de luminosité marqué entre les catholiques et les anglicans est très récurrent, mais il l'est d'avantage dans ce volet.

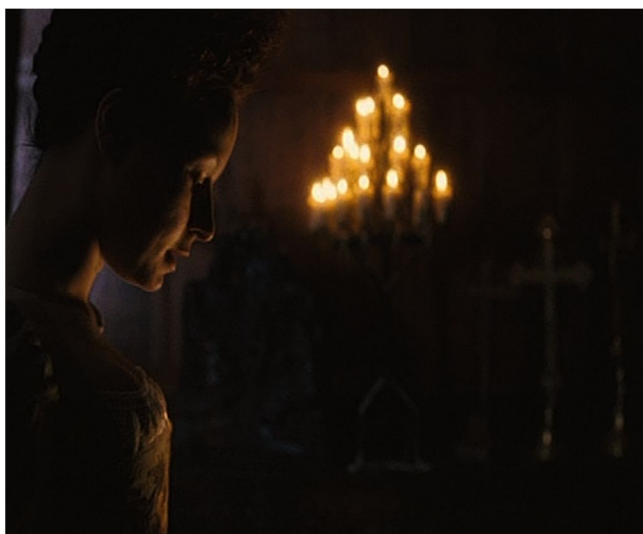


Fig. 55. *Marie Stuart dans son château de Fotheringay*. (KAPUR S., *Elizabeth : the Golden Age*, 2007, 00 05'25'').



Fig. 56. *Elisabeth et ses dames d'honneur*. (KAPUR S., *Elizabeth : the Golden Age*, 2007, 00 06'00'').

³⁴⁹ KAPUR S., *Elizabeth : The Golden*, op.cit., 00 05'49'').

Dans cette séquence, le spectateur peut comprendre que Walsingham a pris le relais de William Cecil en ce qui concerne les affaires maritales. En effet, il reprend le discours de son prédécesseur afin de convaincre la reine de se marier. Ce qui est intrigant car, à la fin d'*Elizabeth I*, il était explicitement exprimé qu'elle n'avait nullement l'intention de prendre un époux. Quelques minutes plus tard, Walsingham explique ses véritables préoccupations : Marie Stuart, prétendante légitime du trône après Elisabeth, a un fils et donc un héritier. À cela, la reine rétorque que le véritable problème actuel est la médiocrité des défenses du royaume et que la menace militaire est donc le vrai danger. Bien que cette scène ne paraisse pas d'une grande importance de premier abord, elle évoque explicitement les deux problématiques du film : le conflit avec l'Espagne et la menace que fait peser Marie Stuart sur le trône d'Angleterre.

Quelques minutes plus tard, le spectateur peut assister à une scène qui permet de présenter d'autres personnages principaux. Elisabeth se trouve dans la salle du trône, entourée de toute la cour. Elisabeth Trockmorton, surnommée Beth, la pupille de la reine, fait une entrée tardive remarquée ce qui met le personnage en avant. Une autre personnalité importante fait sa véritable entrée lors de cette scène, Walter Raleigh. Des portraits de princes européens sont présentés à la reine. En effet, la question du mariage n'est jamais loin. Cependant, bien que difficilement perceptibles, certains dialogues insinuent que ce n'est pas ce qu'il paraît :

Elisabeth : « *Combien de temps pourrais-je encore jouer à ce jeu, Francis ?* »

F. Walsingham : « *La Virginité est un atout dont la valeur reste stable* ».

Il est difficile d'interpréter ces phrases. Comme Bethany Latham le mentionne, cela rappelle que la virginité de la reine n'est pas un fait mais bien un enjeu politique³⁵⁰. Cependant, si nous mettons en relation avec ce qui a été dit auparavant³⁵¹, nous pourrions comprendre qu'effectivement, la reine joue à un jeu. En rencontrant des prétendants et en prêtant attention à cette question du mariage, elle rassure ses sujets et laisse entendre à sa cousine Marie que l'engendrement d'un héritier anglais peut encore se produire, tout en sachant elle-même que cela n'arrivera jamais.

Comme a pu le comprendre dès le générique, il existe une forte tension entre l'Angleterre et l'Espagne. Elle est personnifiée à travers l'ambassadeur espagnol présent à la cour et cette scène en est un exemple. Walter Raleigh est un officier marin anglais mais

³⁵⁰ LATHAM B., *Elizabeth I*, op. cit., p. 167.

³⁵¹ La menace de Marie Stuart et de son héritier.

également un pirate qui pille les navires espagnols. Le problème est qu'aux yeux de l'Espagne, Elisabeth ne manifeste pas assez de mécontentement à son égard. Et pour renchérir, Raleigh expose tous ses trésors amassés lors de ces dernières expéditions dans le Nouveau Monde mais aussi les fruits de sa piraterie. Suite à cela, l'ambassadeur espagnol, outré, quitte la scène. Bien que cet événement n'en soit qu'une brève illustration, il rend perceptible le malaise engendré par la présence d'un ambassadeur ennemi à la cour. Durant une partie du film, il sera constamment présent et rappellera au spectateur la menace espagnole pesant sur l'Angleterre.

Walter Raleigh, une substitution de Robert Dudley ?

Lors des premières apparitions de Walter Raleigh, il est difficile de saisir l'impact réel de ce personnage. Au fur et à mesure, le spectateur comprend que son rôle peut-être mis en parallèle avec celui de Robert Dudley dans *Elizabeth I*. En effet, si Dudley était l'un des symboles de l'Elisabeth jeune et innocente, Raleigh est celui de la nostalgie qu'éprouve la reine pour son ancienne personnalité. Le spectateur peut le comprendre grâce à certaines scènes.

Au début du film, Elisabeth charge sa pupille, Beth, de se lier d'amitié avec Walter. Elle utilise sa dame d'honneur comme intermédiaire car elle-même ne peut pas se rapprocher d'un homme, ni le séduire. Une scène en particulier met cet aspect en valeur. Dans le film précédent, Elisabeth et Robert Dudley entamaient fréquemment une danse appelée la Volte. Celle-ci est une danse de couple où l'homme fait « tourner et sauter sa partenaire »³⁵², ce qui nécessite une approche sensuelle entre les deux personnes. Bien qu'à présent, suivant l'image qu'Elisabeth s'est forgée, elle ne pourrait plus danser de cette façon, elle exige que toutes ses dames de compagnie l'apprennent. Lors de cette leçon, elle donne l'ordre que Beth et Raleigh voltent ensemble. Durant la danse, la musique de l'orchestre s'atténue pour laisser place à la mélodie qui était le thème de la relation entre la reine et son ancien favori. L'image de la danse de Beth et Raleigh laisse place, quant à elle, à tout une série de flash-back, que le spectateur a pu voir dans le début d'*Elizabeth I*. La scène est interrompue par Walsingham qui n'a pas le temps de parler car la reine lui dit :

« Allez-vous-en, je veux qu'on les laisse tranquille »³⁵³.

Tout ce procédé exprime une certaine mélancolie : Elisabeth, nostalgique de son passé, revit ses jeunes années de liberté à travers l'amour naissant de Beth et Walter. Le fait qu'ils dansent une volte ne fait qu'accentuer que, pour elle, ce couple remplace celui qu'elle formait auparavant avec Dudley. Le spectateur a, dès lors, tous les éléments en main pour comprendre que le personnage de Beth est lui aussi une représentation, un alter-ego de la reine. Elle permet, en effet, de mettre en scène l'une des parts de la personnalité d'Elisabeth. D'ailleurs, lorsqu'elle se présente à Raleigh comme Elizabeth Trockmorton, celui-ci lui rétorque :

« Encore une autre Elisabeth »³⁵⁴.

³⁵² CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, *Volte*, <http://www.cnrtl.fr> (consulté le 14/03/2018).

³⁵³ KAPUR S., *Elizabeth : the Golden Age*, 2007, 00 56'23''.

³⁵⁴ KAPUR S., *Elizabeth : the Golden*, op. cit., 00 23'28''.

Cette phrase renforce davantage cette idée que Beth est un personnage de substitution³⁵⁵.

Cette nostalgie s'ajoute à un sentiment de lassitude qu'Elisabeth semble ressentir. Walter Raleigh est un corsaire anglais à la conquête du Nouveau Monde. Plusieurs fois, le spectateur peut déceler la jalousie d'Elisabeth envers lui. En particulier lorsqu'elle lui interdit de repartir en mer car elle ne peut en supporter l'idée et d'un ton dévasté, elle lance :

« Vous vivez de vrais aventures, vous allez là où les cartes s'arrêtent, je vous suivrais là-bas si je le pouvais »³⁵⁶.

Une autre scène, qui paraît plus anodine, lorsque Raleigh et Elisabeth font du cheval à travers des champs à perte de vue, exprime le symbole de liberté qu'incarne ce personnage pour la reine³⁵⁷.

Pour conclure le rôle de ce personnage, Walter Raleigh incarne une remise en question de la longue évolution d'Elisabeth dans *Elizabeth I*. Il permet à la reine d'exprimer des sentiments humains qui l'affaiblissent. Ceci est implicitement exprimé lors de sa visite chez son astrologue, John Dee. Alors qu'il lui prédit la chute d'un grand empire à l'issue de la bataille qui se prépare contre l'Espagne, Elisabeth semble plus concernée par sa vie privée :

Elisabeth : « Et la vie de ce prince de sexe féminin, que prédisent les étoiles ? »

John Dee plonge son regard dans celui de la reine et dit : « Magnifique, si forte... Mais vous doutez de vous-même. Quelque chose vous affaiblit. De sombres jours arrivent »³⁵⁸.

En effet, cette « chose » qui l'affaiblit est son amour pour Raleigh qui l'empêche d'être un souverain objectif et de se consacrer entièrement à la tâche qui lui incombe³⁵⁹. Le spectateur peut également le comprendre lorsque, l'Armada espagnole étant en route, la reine doit se préparer à l'attaque mais arrive tout de même à se préoccuper du mariage de Walter et Beth et de la grossesse de celle-ci. La colère dans laquelle Elisabeth entre en dit, encore une fois, beaucoup sur cet amour qu'elle convoite tout en sachant qu'elle ne peut l'avoir. Mais une fois Raleigh enfermé et Beth chassé de la cour, la reine semble se recentrer sur le vrai problème qu'est la menace espagnole. D'ailleurs, le spectateur voit la porte de la prison se

³⁵⁵ LATHAM B., *Elizabeth I*, op. cit., p. 168.

³⁵⁶ KAPUR S., *Elizabeth The Golden*, op. cit., 00 47' 52''.

³⁵⁷ LATHAM B., *Elizabeth I*, op. cit., p. 169.

³⁵⁸ KAPUR S., *Elizabeth The Golden*, op. cit., 00 44' 00''.

³⁵⁹ LATHAM B., *Elizabeth I*, op. cit., p. 171.

refermer sur Walter, comme si cela représentait le fait qu'Elisabeth mettait ses préoccupations futiles en cage afin d'avoir toute son attention portée sur la guerre qui se prépare.

Cette relation est sans doute l'un des enjeux principaux de ce film. Raleigh est ce que l'Elisabeth reine ne peut pas avoir, il lui rappelle le côté féminin qu'elle a dû renier pour pouvoir se construire en tant que monarque. Il éveille en elle un débat personnel et psychologique qui aurait dû être enfoui depuis longtemps.

Marie Stuart et Philippe II : les catholiques diabolisés

Dans ce film, les ennemis d'Elisabeth sont Marie Stuart, reine d'Ecosse, et Philippe II, roi d'Espagne. Ce dernier est l'instigateur du grand complot de l'histoire. Dans un premier temps, le spectateur pense que Philippe projette de faire assassiner Elisabeth et de placer Marie sur le trône d'Angleterre. Celle-ci entretient une correspondance avec un réseau espagnol catholique infiltré en Angleterre afin d'échafauder un plan permettant d'arriver à ses fins lorsqu'elle en donnerait l'ordre. Marie, enfermée dans le château de Fotheringay, n'est, dans un premier temps, pas représentée de face. Tantôt le spectateur peut la voir de dos, tantôt à travers le reflet du miroir. Selon Bethany Latham, cette représentation est destinée à « fracturer Marie comme celle-ci fracture le peuple anglais »³⁶⁰.

Marie finit par envoyer la lettre contenant l'ordre tant attendu et Elisabeth est victime d'une tentative d'assassinat. Un adolescent, envoyé par les catholiques, pénètre dans la chapelle où la reine est en train de prier. Interpellée par les cris de son agresseur, elle se retourne pour lui faire face. Cette scène est l'une des rares de ce film où Elisabeth est de nouveau représentée en personnage divin : elle porte une robe blanche, éclairée par la lumière, et écarte ses mains comme si elle attendait de subir son destin. L'adolescent tire, la suite se fait attendre quelques secondes mais il s'avère que la reine a survécu.

Le spectateur commence à se poser des questions car il apprend, quelques minutes plus tard, que si la tentative a échoué, c'est parce que l'arme du criminel n'était pas chargée. Walsingham, bien qu'intrigué, ne tient pas compte de ce détail troublant et met en évidence la culpabilité de Marie Stuart tout en enjoignant Elisabeth de l'exécuter en utilisant l'argument de toutes les lettres qu'il a interceptées. Elle ne parvient pas à signer l'arrêt de mort immédiatement, il y a d'abord tout un débat personnel. Tuer Marie, c'est tuer un prince et par conséquent, avouer que la fonction est violable, ce qui est en contradiction avec le personnage de monarque inviolable qu'elle s'est construit : « *Tuez une reine, et toutes les reines deviennent mortelles* »³⁶¹. Elle était consciente qu'en tuant Marie, « *elle désacralisait le pouvoir monarchique* »³⁶².

De nouveau, la reine est rattrapée par ses sentiments humains comme la peur ou la pitié. Le spectateur peut le comprendre lors de la conversation de la souveraine avec Walter Raleigh lorsqu'elle est dans l'incertitude en ce qui concerne Marie Stuart :

³⁶⁰ LATHAM B., *Elizabeth I, op. cit.*, p. 170.

³⁶¹ KAPUR S., *Elizabeth : The Golden, op. cit.*, 01 06'58''.

³⁶² Citation de GAUTHIER G., dans FRANCE TV DISTRIBUTION, *Secret d'Histoire*, 2015, 00 51'31''.

Walter Raleigh : « *Depuis quand avez-vous peur ?* »

Elisabeth : « *J'ai toujours eu peur* »

(...)

Walter Raleigh : « *Nous mortels, nous avons beaucoup de faiblesses, nos émotions sont trop fortes, nos souffrances sont trop fortes, bien trop tôt nous mourrons mais nous avons la possibilité d'aimer* ».

Elisabeth : « *J'ai donné ma vie à l'Angleterre, pourrait-elle aussi avoir mon âme ?* ».

De nouveau, le dialogue fait resurgir la part féminine « mortelle » que la reine avait enfouie, en elle-même, dans le premier volet. La question qu'elle se pose ici est : est-ce que cette partie d'elle-même doit définitivement et radicalement disparaître pour exercer son devoir de la meilleure façon ?

Elisabeth ordonne, presque malgré elle, l'exécution de sa cousine. Cette séquence est un montage alterné entre des plans de Marie qui se dirige vers l'échafaud, très sereine, et Elisabeth qui fait les cent pas dans son palais, angoissée par ce qui est en train de se produire. Ce contraste explicite entre les deux tempéraments met en évidence l'instabilité émotionnelle d'Elisabeth et le débat perpétuel qu'elle a avec elle-même³⁶³. Le calme de Marie était explicitement voulu par le réalisateur Shekhar Kapur. Il voulait montrer qu'elle « (...) acceptait la mort. Elle va au billot parce qu'elle va se marier, elle se marie avec Dieu et ainsi devient divine ». La grande différence entre les deux reines est que « Marie a trouvé cette divinité dans la mort et Elisabeth a dû la trouver dans la vie »³⁶⁴. Il est intéressant de noter, ici, le contraste avec le film *Marie, reine d'Ecosse de 1971*. En effet, si dans ce dernier, Marie est utilisée pour mettre en avant la capacité d'Elisabeth à diriger de manière rationnelle, dans le cas présent, elle permet de relever la difficulté qu'a la reine à contenir ses émotions.

Après l'exécution, Walsingham est persuadé d'avoir découvert l'entière du complot. Cependant, il se trouve qu'il n'en est rien. Philippe II avait prévu tous les événements qui se sont produits, dont la mort de la reine catholique. L'Armada était en construction depuis longtemps, le public avait pu le constater dans une scène précédente.

³⁶³ DORAN S. ET FREEMAN T., *Tudors and Stuarts*, op. cit., p. 171.

³⁶⁴ *Le règne continue : Le Making of d'Elizabeth : the Golden Age*, Special features, Universale, 2007, 00 10' 03''.



Fig. 57. *Philippe II et sa suite*. (KAPUR S., *Elizabeth : the Golden Age*, 2007, 00 41'53'').

Masqués par une voile de bateau sur laquelle est dessinée une croix enhendée³⁶⁵, Philippe et sa suite avancent. Ce dernier explique qu'Elisabeth a été abandonnée par Dieu et que « l'Angleterre doit être dévastée »³⁶⁶. Il tient sa fille, Isabelle, par la main et l'emmène tout droit vers l'image suivante.



Fig. 58. *Construction de l'Armada*. (KAPUR S., *Elizabeth : the Golden Age*, 2007, 00 41' 23'').

Ici, Isabelle serait elle-même une représentation d'une Elisabeth impuissante n'ayant pas le choix de regarder la construction de cette multitude de navires destinés à détruire et à « purifier » son pays. Comme le dit pertinemment Bethany Latham dans son ouvrage : « *Son père la conduit, il la conduit comme s'il emmenait Elisabeth et le peuple anglais vers l'Eglise catholique* »³⁶⁷.

Cependant, Philippe, en tant que fervent catholique, avait besoin d'une raison juste au regard de Dieu pour attaquer l'Angleterre. Il a donc fait en sorte que Marie, reine catholique

³⁶⁵ Enhendée dans WAHLEN A., *Dictionnaire de l'Académie française, complément*, Paris, 1839, p. 340.

³⁶⁶ KAPUR S., *Elizabeth The Golden*, op.cit., 00 41' 00''.

³⁶⁷ LATHAM B., *Elizabeth in film*, op. cit., p ; 171.

et légitime aux yeux du Seigneur, soit reconnue coupable de trahison et exécutée.

Walsingham n'y a vu que du feu et a encouragé Elisabeth à condamner sa cousine à mort. Cet échec en dit long sur le personnage de Walsingham dans ce deuxième opus. Tout au long du film, le spectateur se rend compte que l'homme âgé sacrifie tout pour servir sa reine, y compris sa vie de famille et sa santé. En remerciements, elle se comporte avec une grande ingratitude, allant jusqu'à le frapper. Si Walsingham, dans le film précédent, était une ombre protectrice constamment présente, il endosse ici une responsabilité de plus : celle de servir de défouloir à la reine, ce qui atteste encore plus de son instabilité comportementale. L'homme qui semblait si fort est maintenant représenté comme un vieillard qui peut, comme tout autre être humain, être induit en erreur.

Walsingham tombé dans le piège et Marie exécutée, Philippe II peut, selon lui en toute légitimité, lancer son Armada contre l'Angleterre. Immédiatement après la scène de l'exécution, le spectateur est de retour dans le palais lugubre du roi espagnol. L'angle de vue est en plongée de manière à ce qu'une grande partie du décor sombre et vide soit perceptible. Seule la voix de Philippe résonne pour faire entendre l'un de ses monologues qui confirme l'hypocrisie de toute sa manigance :

« Une douce chrétienne, assassinée par une bâtarde athée et stérile, le sang doit venger le sang, Elisabeth la bâtarde doit mourir ».

Ensuite, Philippe apparaît au premier plan, ordonnant « aux légions du Christ de partir en guerre »³⁶⁸. S'en suit un nouvel angle de vue en plongée, mais cette fois, le spectateur peut voir au loin Philippe qui parle à sa fille en aboyant :

*« Elle le paiera de son pays, de son trône, de sa vie »*³⁶⁹.

De nouveau, Isabelle est utilisée comme métaphore d'Elisabeth qui, impuissante, ne peut retenir la tempête qui s'annonce. La musique grave et rythmée qui accompagne cette scène donne le ton.

La nuance à propos de l'impact de l'exécution de Marie Stuart est ici bien représentée. Comme nous l'avons relevé dans le premier chapitre, Philippe II n'éprouve aucune empathie envers la reine catholique, puisqu'il n'a ressenti aucun remord à ce qu'elle soit décapitée. Mais sa mort lui fournit une raison légitime pour attaquer l'Angleterre.

³⁶⁸ KAPUR S., *Elizabeth The Golden*, op. cit., 01 14' 00''.

³⁶⁹ *Ibid.*, 01 54' 00''.

La préparation

Les deux pays se préparent pour l'affrontement. L'Espagne arme ses bateaux et les bénit. La musique et les images donnent un certain sentiment d'angoisse, de peur vis-à-vis de l'Espagne. Le film conduit le spectateur à vouloir impérativement que l'Angleterre gagne la bataille. Ceci est renforcé par le discours qu'Elisabeth fait à ses conseillers :

« Messieurs, je ne puis vous offrir aucun réconfort, cette Armada qui fait voile vers nous, transporte dans ses entrailles l'Inquisition. À Dieu ne plaise qu'elle réussisse, car alors il n'y aurait plus de liberté en Angleterre, plus de conscience, ni de pensée, il n'est pas question d'être vaincu »³⁷⁰.

Ces paroles renforcent davantage l'opinion par rapport à l'Espagne, perçue et représentée dans ce film comme une dictature influence le public à soutenir l'Angleterre. Ce qui est intéressant c'est qu'à travers ces différents éléments, Kapur réussit à installer le suspense alors que l'issue de la bataille est connue puisque c'est un fait historique³⁷¹.

Elisabeth élabore une stratégie à l'aide d'une grande carte s'étendant sur le sol de sa salle du trône.



Fig. 59. Elisabeth élaborant une stratégie contre la flotte espagnole. (S. KAPUR, *Elizabeth : the Golden Age*, 2007, 01 18' 51'').

Cette séquence est le mélange de deux toiles du 16^e siècle :

³⁷⁰ KAPUR S. *Elizabeth The Golden*, op.cit., 01 25'00''.

³⁷¹ DORAN S. ET FREEMAN T., *Tudors and Stuarts*, op. cit., p. 169.

D'abord, le « *Ditchley Portrait* ». La reine y est debout sur une carte géante et où le soleil essaye de percer la tempête, ce qui montrerait « *Elisabeth comme dirigeante par l'autorité divine* »³⁷².

Ensuite, cette scène rappelle l'« *Armada Portrait* » où la main de la reine est posée sur un globe mettant l'Amérique en évidence et où se trouvent, derrière elle, deux tableaux : l'un représentant l'arrivée de l'Armada, l'autre sa chute. Le réalisateur se serait donc inspiré de ces deux toiles pour représenter cette séquence. Il y a le côté « graphique » avec Elisabeth se trouvant sur une carte géante mais aussi les enjeux politiques que ces deux tableaux représentent. Elisabeth prend les choses en main pour décimer l'Armada, c'est-à-dire pour «dissiper la tempête »³⁷³.



Fig. 60 et 61. « *The Ditchley Portrait* », National Gallery, 1592. (www.npg.org.uk consulté le 20/03/2018) et l'« *Armada Portrait* », National Gallery, 1588. (www.npg.org.uk consulté le 20/03/2018).

Bien que le spectateur ait eu l'opportunité de douter de la reine pendant tout le film, ce n'est plus le cas lors de ce dénouement. Si ses conseillers la supplient d'aller se cacher, elle n'en fait rien. Elle décide de se vêtir de son armure et d'aller au-devant de ses troupes. Comme si, une nouvelle fois, elle reniait les idéologies féminines de l'époque pour assurer

³⁷² DORAN S. ET FREEMAN T., *Tudors and Stuarts*, op. cit., p.169.

³⁷³ *Ibidem*.

son rôle de monarque³⁷⁴. Elle ordonne, d'ailleurs, que Raleigh soit libéré, ce qui pourrait exprimer son retour à la raison, à l'état dans lequel elle était à la fin du film précédent.

Montée sur un cheval blanc, elle fait un discours à ses soldats en tant que chef de guerre. Cette image renvoie à celle de Jeanne d'Arc³⁷⁵. Elles ont ce point commun d'avoir abjuré leur part de féminité pour pouvoir diriger une armée.

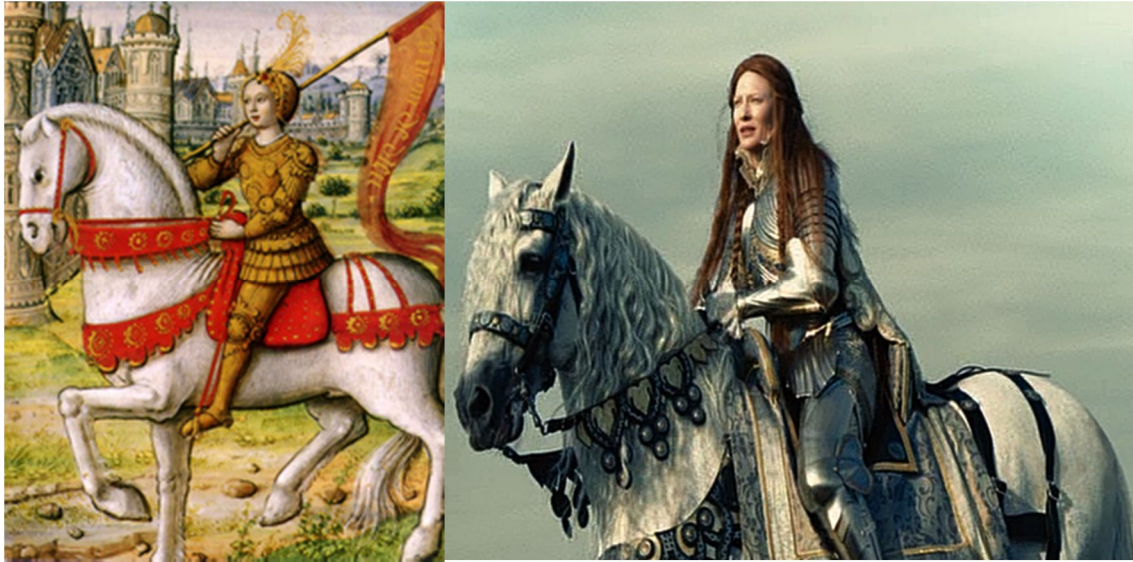


Fig. 62 et 63. *Jeanne d'Arc à cheval*, enluminure, musée Dobrée, 1504. (DUFOR A., *Les vies des femmes célèbres*, www.pinterest.fr consulté le 24/03/2018) et *Elizabeth à cheval*. (KAPUR S., *Elizabeth : the Golden Age*, 01 29'18'').

³⁷⁴LATHAM B., *Elizabeth I*, op. cit., p. 175.

³⁷⁵ *Ibidem*.

E. La victoire qui conclut le personnage

Bien que les effets spéciaux soient bien présents pour réjouir le spectateur, la bataille en elle-même n'apporte rien de nouveau, si ce n'est la victoire de l'Angleterre.

Philippe II d'Espagne prie devant cette bougie que nous avons mentionnée au début, seule source de lumière du milieu qui l'entoure, et répète :

« Elisabeth est l'obscurité, je suis la lumière »³⁷⁶.

Et soudain, cette dernière s'éteint, comme frappée par la foudre de l'orage qui gronde. Comme si le Seigneur lui-même prouvait au roi d'Espagne qu'il avait tort en le plongeant intégralement dans l'obscurité. Isabelle, figuration d'Elisabeth, tourne littéralement le dos à son père qui s'approche d'elle, le visage empreint d'une grande tristesse. Si Philippe avait misé énormément sur cette bataille, il a maintenant tout perdu.

De son côté, la véritable Elisabeth, en robe blanche et sans perruque, se tient sur la falaise qui surplombe la Manche, face à ses ennemis vaincus. Il est important de noter que, dans ce film, les habits sont primordiaux. À plusieurs reprises, Elisabeth est représentée dans sa garde-robe, entourée d'un certain nombre de mannequins portant ses différentes tenues qui représenteraient les différentes facettes de sa personnalité et ses responsabilités³⁷⁷. Ici, elle n'en porte aucune, ni robe d'apparat, ni perruque, elle est presque dans son plus simple appareil. C'est elle, et seulement elle, Elisabeth, qui a vaincu l'Armada espagnole et protégé son royaume. Ceci pourrait signifier que la reine n'a plus besoin d'incarner un personnage emblématique pour être une monarque respectée mais qu'elle est, à part entière, ce personnage.

Selon Shekhar Kapur, « La fin de l'Armada a sonné quand Elisabeth est devenue divine, sur la falaise, dans l'habit du Saint Esprit (...). L'Armada a été vaincue par l'âme de cette femme »³⁷⁸. Dans le premier volet, elle a effectué une transformation notamment physique, dans le but de se métamorphoser entièrement en monarque « divine ». C'est dans ce film, que la mutation de son âme aboutit. Il n'y a plus de faux-semblant, l'évolution est totalement accomplie. Celle-ci n'a pas été aussi limpide que la précédente, elle s'est faite, notamment, par l'exploitation des faiblesses de la reine telles que ses sentiments humains exprimés à travers le personnage de Raleigh. Mais aussi via une grande remise en question de la divinité des monarques avec l'exécution de Marie. Cette évolution s'est littéralement

³⁷⁶ KAPUR S. *Elizabeth The Golden*, op.cit., 01 38'00''.

³⁷⁷ LATHAM B., *Elizabeth in film*, op. cit., p. 169.

³⁷⁸ *Le règne continue : Le Making of*, op. cit., 00 10' 50''.

appuyée sur cette idée qu'un monarque a deux corps, l'un naturel, l'autre politique³⁷⁹. Le Corps naturel d'Elisabeth est symbolisé par les sentiments qu'elle développe, malgré elle, pour Raleigh. Cette partie d'elle-même est également incarnée par sa dame d'honneur favorite, Elisabeth Throckmorton, Son Corps politique est la Reine qui doit exécuter Marie Stuart, malgré l'horreur qu'elle éprouve envers cet acte, mais qui doit, également, repousser l'Espagne catholique à la tête de son armée. À la fin, ce personnage politique triomphe.

Cet aboutissement est explicitement exprimé à la fin. Elle rend visite à Beth, qu'elle semble avoir pardonnée, et bénit son enfant. Lorsqu'elle le porte dans ses bras, elle prononce ces paroles :

« On m'appelle la Reine Vierge. Sans mari, je n'ai pas de maître, sans enfant, je suis la mère de mon peuple (...) je suis la reine, je suis moi-même »³⁸⁰.

Ce discours, qu'elle énonce dans une posture que nous pourrions comparer à celle d'une *Sedes Sapientiae*, est le point final d'une duologie ayant tenté d'approcher le personnage complexe qu'est Elisabeth Ire d'Angleterre, d'un point de vue contemporain. Comme Tim Evan, le producteur, le précise dans le *Making of*, l'idée de séduire le public actuel était toujours présente. C'est pourquoi ils ont notamment utilisé la problématique du complot avec « le fanatique religieux qui ne s'arrêtera devant rien pour faire passer son message, et la seule façon d'y faire face est la tolérance (...) on était certains que le choc entre ces deux idéologies était une chose dans laquelle le public allait se reconnaître »³⁸¹. En évoquant un tel réseau d'ennemis habitant dans un pays qu'ils espèrent détruire, Shekhar Kapur exploite « la peur d'après le 11 septembre »³⁸² qui est contemporaine de la réalisation du film. Ceci expliquerait peut-être le contraste lumineux, encore plus exploité que dans le précédent, entre l'Espagne et l'Angleterre.

³⁷⁹ KANTOROWICZ E.-H., GENET J.-P. ET GENÊT N., *Les deux corps du roi, essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1989, p. 21-22.

³⁸⁰ KAPUR S., *Elizabeth The Golden*, op.cit., 01 45'00''.

³⁸¹ *Le règne continue : Le Making of op. cit.*, 00 02' 15''.

³⁸² DORAN S. ET FREEMAN T., *Tudors and Stuarts*, op. cit., p., p. 167.

CHAPITRE III. FEMMES ET POUVOIR AU 20^E AU MIROIR D'ELISABETH I

1. Un thème omniprésent

L'analyse circonstanciée des cinq œuvres a permis de discerner la place centrale qu'occupe le dilemme du pouvoir contre les passions féminines qui, selon les cinéastes, marque le règne d'Elisabeth³⁸³. En effet, chaque production met en scène les différents procédés et stratégies, fructueuses ou non, dont la reine use pour incarner le rôle de monarque. Cependant, les manières de représenter cette dualité diffèrent au niveau des interprétations et des dispositifs mis en place pour la rendre perceptible aux yeux des spectateurs.

La première analyse concernait *Les Amours de la reine Elisabeth*, film réalisé en 1912. La trame du film repose sur la problématique susmentionnée. Elisabeth se laisse submerger par ses sentiments suite à l'infidélité du Comte d'Essex. Sa jalousie devenue incontrôlable, elle finit par le faire exécuter. Comme nous l'avons relevé dans le chapitre consacré à ce film, la lutte contre ses passions se résout par un échec total pour la reine.

L'image projetée par la représentation d'Elisabeth est différente dans *Le Seigneur de l'aventure* de 1955. Le comportement de la Reine vierge mis en scène dans ce film est la tentative de domination hégémonique sur son entourage, essentiellement composé d'hommes, et particulièrement sur Walter Raleigh. Cette volonté d'asservissement, qui se trouve être un échec, révèle, une fois encore, le conflit intérieur d'Elisabeth. La frustration de la reine par rapport à la résistance de Raleigh est complémentaire avec la jalousie exacerbée qu'elle développe envers Elizabeth Throckmorton, à qui Walter fait la cour. Cela laisse transparaître un complexe présent de façon récurrente dans les représentations filmographiques d'Elisabeth : l'envie face à la jeunesse et la beauté d'autres femmes alors que ses charmes ne font que s'évanouir. La décadence de sa féminité semble être le prix à payer pour incarner et préserver le monarque qu'elle doit être³⁸⁴.

Nous retrouvons également ce thème dans le film *Marie Stuart, reine d'Ecosse*, de 1971. Cependant le dispositif mis en place pour le représenter est différent des deux précédents. En effet, la construction de cette production est basée sur une comparaison entre les deux reines. Marie incarne la partie sentimentale, la femme soumise à ses émotions sans

³⁸³ DORAN S. ET FREEMAN T., *The myth of Elizabeth*, op. cit., p. 244.

³⁸⁴ *Ibidem*.

recul, tandis qu'Elisabeth représente le monarque rationnel, dont la priorité est le bien de son royaume.

La représentation filmographique d'Elisabeth Ire connaît un tournant marqué avec les réalisations de Shekhar Kapur : *Elizabeth I* et *Elizabeth I : the Golden Age*. Cependant, bien que ces deux productions soient différentes des précédentes, nous retrouvons toujours le même thème. Dans *Elizabeth I*, c'est une victoire du monarque sur la femme qui est mise en scène. La jeune reine, naïve et émotive se transforme, par tous les procédés que nous avons analysés dans le chapitre qui y était consacré, en un monarque, une figure inviolable. Bien que les sentiments amoureux aient eu un impact relatif sur cette transformation, le véritable enjeu est confessionnel. Elisabeth, pour devenir la Reine Vierge, ce souverain que son peuple attend, prend la place de la Vierge Marie dans la vie et dans le cœur de ses sujets. Épuisé par les réformes qui ont perturbé l'Angleterre depuis des décennies, le peuple a besoin d'un nouveau guide moral et religieux qu'incarne, dorénavant, Elisabeth. Cette métamorphose aboutit dans le second volet. Dans *Elizabeth I : The Golden Age*, la souveraine doit faire face à certaines situations, comme des déboires amoureux, qui, auparavant, auraient suscité, chez elle, des réactions passionnées. Bien que son combat interne soit marqué, la fin du film présente une Elisabeth sereine et déterminée.

2. Une filmographie d'Elisabeth : un miroir pour une lutte féministe au 20^e siècle ?

Suite à l'analyse du corpus, nous avons également pu constater que l'intérêt porté à la figure d'Elisabeth I et la volonté de la représenter au cinéma n'étaient pas cantonnés à l'Angleterre. D'une production franco-américaine avec Louis Mercanton et Adolph Zukor³⁸⁵ ; en passant par l'œuvre d'Henri Koster³⁸⁶, Allemand expatrié aux Etats-Unis, aux deux films anglo-indiens de Shekhar Kapur³⁸⁷, Elisabeth I a fait le tour du monde sur grand écran.

Il est vrai que sa représentation filmographique rappelle un sujet qui est au cœur des préoccupations d'une majeure partie des sociétés du 20^e siècle : une femme, célibataire, au pouvoir. En 1912, les femmes n'ont pas encore le droit de vote et n'ont, encore, aucune représentation politique³⁸⁸. Et comme le relève pertinemment l'anthropologue Maurice Godelier, toute société pratiquant l'exclusion de la sphère publique, ici, en l'occurrence, des femmes, mettent en place des stratégies visibles qui leur permettent de légitimer ce rejet. Ces procédés consistent à dénigrer la catégorie exclue afin de lui faire comprendre et de la convaincre qu'elle ne peut atteindre ce pouvoir suite à ses capacités insuffisantes³⁸⁹. Si nous appliquons cette théorie à la pratique, le film *Les Amours de la reine Elisabeth* pourrait tout à fait être considéré comme un discours qui cherche à convaincre les femmes de rester à leur place, tant au niveau politique que social.

Le film et sa fin tragique permettent à la société de faire passer un message aux femmes désireuses d'intégrer le milieu politique. En effet, ils rappellent que gouverner nécessite de dénaturer leur côté féminin, voire de l'annihiler. La mort dramatique d'Elisabeth qui se laisse submerger par son chagrin est un avertissement, un avant-goût du résultat si jamais une femme, toujours dotée de ses prédispositions, s'aventure dans ce monde masculin³⁹⁰.

Quarante-trois ans plus tard, ce thème de l'incompatibilité entre le public et le privé est encore mis en scène dans la réalisation du *Seigneur de l'aventure*. Elisabeth II était montée,

³⁸⁵ *Les Amours de la reine Elisabeth*, 1912.

³⁸⁶ *Marie Stuart, reine d'Ecosse*, 1971.

³⁸⁷ *Elizabeth I*, 1998 et *Elizabeth : the Golden Age*, 2007.

³⁸⁸ La première moitié du 20^e siècle est marquée par les revendications pour le droit de vote des femmes. Chaque pays européen finira par l'accorder, tôt ou tard. En effet, si les anglaises ont eu gain de cause dès 1918, il n'en sera pas de même pour la Belgique, par exemple, où elles devront attendre 1948. MOLINARI V., *Women's Suffrage in 1918: a Reward for Wartime Services?*, vol. 4, n°4, p. 71.

³⁸⁹ GODELIER M., *Les femmes et le pouvoir politique*, dans DUBY G. ET PERROT M., *Femmes et Histoire*, Paris, Plon, 1992, p. 109-110.

³⁹⁰ DE CACQUERAY E., *Quand la puissance royale rencontre le pouvoir du cinéma : les représentations filmiques d'Elizabeth Tudor*, dans *CinémAction, femmes et pouvoir*, Condé-sur-Noireau, Corlet Publication, 2008, p. 26.

deux ans auparavant, sur le trône d'Angleterre. Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre consacré à cette production, le choix d'un tel sujet, n'était, par conséquent, pas anodin. En effet, dans son article, Elizabeth de Cacqueray a conclu, après la comparaison entre la chronologie filmographique des représentations d'Elisabeth et l'histoire d'Angleterre, qu'une production mettant en scène la Reine Vierge voyait le jour à des moments où « *la nation avait besoin de se rassurer, de se ressaisir* »³⁹¹. Si nous suivons ce point de vue, *Le Seigneur de l'Aventure* peut être considéré comme un message d'encouragement pour une nouvelle reine qui devait, elle aussi, faire sa place dans un monde, encore et toujours, majoritairement masculin.

En effet, encore aujourd'hui, le manque de représentations politiques féminines pose problème. L'univers des décideurs demeure extrêmement masculin. Les mentalités actuelles restent cantonnées à une répartition des tâches plutôt essentialiste : les hommes dirigent et les femmes sont chargées de la sphère domestique³⁹². Cette conception, ancrée dans les esprits contemporains est reflétée à travers le langage adopté par la société. Afin de rédiger leur article *La femme invisible. Sur l'imaginaire du pouvoir politique*, Grégory Derville et Sylvie Pionchon ont mené, en 2005, une enquête auprès d'un échantillon de citoyens. En effet, les résultats ont démontré que l'adjectif « politique » était en majeure partie conféré à des hommes. Lorsque les « enquêtés » parlent de personnalité politique, ils font généralement référence à une personne masculine, et non féminine³⁹³. Il en va de même pour le mot « monarque », ou *monarch* en anglais. En effet, ce nom de genre masculin ne peut être rapporté grammaticalement au féminin.

C'est dans ce contexte sociétal, défavorable à la politique féminine, qu'ont été réalisés les deux volets *Elizabeth I* et *Elizabeth I : The Golden Age*. Le réalisateur, Shekhar Kapur, met en évidence une métamorphose effectuée par la reine, d'un point de vue religieux, politique et personnel, qu'elle utilise comme processus afin de s'affirmer en tant que monarque. Dans le chapitre consacré à ces deux films, nous avons proposé deux théories sur le penchant féministe, ou non, de la représentation filmique d'Elisabeth dans ces productions

D'une part, l'affirmation d'une femme, seule à une époque misogyne, à la tête d'un pays peut sembler être un soutien pour la cause féminine. D'autre part, comme Christopher

³⁹¹ DE CACQUERAY E., *Quand la puissance royale rencontre le pouvoir*, op. cit., p. 31.

³⁹² DERVILLE G. ET PIONCHON S., *La femme invisible. Sur l'imaginaire du pouvoir politique*, dans *Mots*, op. cit., p. 53-54.

³⁹³ *Ibid.*, p. 59.

Haigh l'explique, Elisabeth, dans ce film, a dû annihiler sa part féminine pour parvenir à triompher. Il ne serait donc pas un film défendant la cause féminine mais, comme la plupart des autres éléments du corpus de ce travail, tendrait à démontrer qu'une vie publique aussi importante ne peut être compatible avec une quelconque vie privée³⁹⁴.

Pour conclure, notons que pour exprimer cette thématique intemporelle, il est certain que mettre en scène Elisabeth Ire d'Angleterre était pertinent. C'est d'ailleurs un aspect, comme nous venons de le voir, récurrent dans la représentation filmographique qui la concerne. En effet, bien que le côté politique de son règne soit riche et passionnant, les réalisateurs mettent, le plus souvent, l'accent sur cette « *incompatibilité entre le privé et le pouvoir* »³⁹⁵. Pourquoi cette reine ? Elisabeth, célèbre pour être restée célibataire toute sa vie, fut une femme, seule, qui dut s'imposer dans un monde masculin, d'avantage exclusif que le nôtre³⁹⁶. La société du 16^e siècle ne pouvait concevoir qu'une femme se place au-dessus d'hommes³⁹⁷. L'une d'elle au pouvoir était une « *transgression des lois divines et les lois de la nature* »³⁹⁸. Cependant, l'arrivée d'Elisabeth sur le trône a changé quelque peu la donne, lorsque une grande partie des penseurs anglais de cette époque, tel que Thomas Hobbes³⁹⁹, considérèrent comme acceptable un souverain féminin⁴⁰⁰.

Pour ces raisons, Elisabeth est devenue un personnage qui a inspiré un grand nombre de réalisateurs car ils estimaient qu'elles permettaient de faire comprendre la complexité de ces enjeux que sont ceux du 20^e siècle. Cependant, cet exemple peut également subir un effet pervers puisque toutes les représentations que nous avons étudiées, réalisées par des hommes qui plus est, arrivent tous à la même conclusion : il n'est pas possible, pour une femme, de régner si elle n'est pas dénaturée.

³⁹⁴ DORAN S. ET FREEMAN T., *Tudors and Stuarts*, op. cit., p. 130.

³⁹⁵ DE CACQUERAY E., *Quand la puissance royale rencontre le pouvoir*, op. cit., p. 24.

³⁹⁶ Faut-il rappeler qu'à cette époque, la majorité des monarchies européennes étaient régies par la loi salique qui interdisait aux femmes de régner. DERVILLE G. ET PIONCHON S., *La femme invisible. Sur l'imaginaire du pouvoir politique*, dans *Mots*, op. cit., p. 58.

³⁹⁷ DE CACQUERAY E., *Quand la puissance royale rencontre le pouvoir*, op. cit., p. 24.

³⁹⁸ BEAUVALET-BOUTOURYIE S., *Les femmes à l'époque moderne, XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Belin, 2003, p. 88.

³⁹⁹

⁴⁰⁰ *Ibidem*.

3. Une féminité stéréotypée

Cet éloignement des femmes, voire leur exclusion d'un monde politique considéré masculin, est dû majoritairement à une catégorisation du genre féminin. Les femmes sont traditionnellement considérées comme des êtres sous influence. Pour expliquer cette idée, nous nous sommes appuyée sur les réflexions de Marie-Joseph Bertini dans son ouvrage « *Femmes. Le pouvoir impossible* ». Professeur de Sciences de l'Information et de la communication à l'Université de Nice, l'une de ses grandes thématiques de recherche est « *la communication des genres et l'étude des rapports sociaux de sexe* »⁴⁰¹. Dans son chapitre « *Les femmes sous influence* », elle explique qu'elles sont stéréotypées à travers des « *conditions historiques et physiologiques* » qui leur ont été incombées⁴⁰². Pour expliquer cela, elle remonte au 19^e siècle, époque où la médecine elle-même définissait les femmes comme « *prisonnières de leur passion* » tandis que les hommes, eux, étaient capables de vaincre ces sentiments⁴⁰³.

Les femmes ne sachant pas se suffire à elles-mêmes, elles étaient perpétuellement rattachées aux hommes, même si elles occupaient une place importante. Si elles n'étaient pas liées à leur père, c'était à leur mari. En l'absence de ces deux figures, ce sont les hommes de leur entourage qui étaient pris en compte. Rappelons-nous les analyses des *Amours de la reine Elisabeth* et du *Seigneur de l'aventure*. En effet, Elisabeth est, dans chacun de ces films, liée aux hommes. Que ce soit de manière amoureuse dans le premier, ou dominante dans le deuxième. Les trames de ces deux productions suivent à la lettre cette vision selon laquelle « *une femme ne peut exister seule* »⁴⁰⁴. À cette conception de la féminité, les femmes répondent, et ce depuis 1870, notamment aux Etats-Unis et en Angleterre, par une revendication du choix du célibat. La lutte contre « *l'esclavage sexuel* » se traduit par un abandon total d'une vie conjugale. La « *figure de la célibataire heureuse de l'être* » émerge, aux côtés de la vision traditionnelle de la femme mariée⁴⁰⁵.

Un siècle plus tard, en 1970, les revendications sont toujours les mêmes, les femmes luttent encore contre « *l'oppression physique et morale que les hommes exercent sur les femmes au sein de la société* »⁴⁰⁶. Le combat pour cette indépendance qu'elles réclament se traduit notamment par la demande de lois en faveur de l'avortement, de la contraception mais

⁴⁰¹ Marie-Joseph Bertini dans Université côte d'Azur, <http://univ-cotedazur.fr> (consulté le 03/11/2018).

⁴⁰² BERTINI M.-J., *Femmes. Le pouvoir impossible*, Paris, Pauvert, DATE p.190.

⁴⁰³ *Ibidem*.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, 204-205.

⁴⁰⁵ GODELIER M., *Les femmes et le pouvoir politique*, op. cit. p. 109-110.

⁴⁰⁶ CHAPY A., *L'Eglise et les femmes*, Perpignan, Tempora, 2009, p. 195.

aussi du divorce⁴⁰⁷. Aux Etats-Unis et en Angleterre, le mouvement « *Women's lib* », né dans les années septante, revendique également ces droits. Outre ces objectifs juridiques, elles plaident également pour que les femmes sortent de la vie domestique qui leur a été imposé par la société afin de faire partie intégrante de l'espace public, au même titre que les hommes⁴⁰⁸. Cependant, une autre partie de la gente féminine n'adhérait pas à ces idées et ne souhaitait pas quitter son statut initial d'épouse et de mère au foyer, considérant ces caractéristiques comme fondements de son identité⁴⁰⁹.

Marie, reine d'Ecosse met en scène ces deux camps et l'ensemble de leurs idéaux. Comme nous l'avons expliqué dans le chapitre consacré à ce film, Elisabeth incarne la femme célibataire, qui le revendique, et maîtresse d'elle-même tandis que Marie Stuart, de par sa fragilité sentimentale et l'importance qu'elle accorde au mariage, représente le camp des conservatrices.

En prenant en compte le fait que cette seconde vague féministe, commencée en 1960, était sérieusement préoccupée par la représentation des femmes dans les médias⁴¹⁰, nous pourrions nous poser la question de savoir si *Marie, reine d'Ecosse* répond à leurs attentes. Le thème choisi n'est, encore une fois, pas anodin. Si les deux protagonistes représentent chacune une tendance, il y en a une qui triomphe. Elisabeth, le modèle de la femme publique célibataire prend le dessus sur celle emprisonnée dans ses passions. Et le spectateur, qui connaît l'histoire britannique, sait d'avance qui l'emportera. Cette option dévoile, par conséquent, l'opinion du réalisateur.

Plus récents, les films de Shekhar Kapur mettent en scène le triomphe d'une femme sur les stéréotypes inculqués par son époque. En effet, comme nous l'avons déjà expliqué, *Elizabeth I* met en scène une métamorphose de la reine. Si le début présente une jeune fille innocente, la reine que le spectateur peut admirer à la fin en est l'opposé. La trame se déroule en plusieurs étapes qui mettent en évidence chacun des procédés et des stratégies qu'elle met en application afin de vaincre les sentiments personnels qui la guidaient jusque-là. L'aboutissement de ce film est autant une victoire politique, religieuse et personnelle. En effet, Elisabeth, une reine célibataire, prend la place de la Vierge Marie en tant que repère pour ses sujets qui se sont vus privés de leurs anciennes croyances catholiques. Ce nouveau

⁴⁰⁷ CHAPY A., *L'Eglise et les femmes*, op. cit., p. 196.

⁴⁰⁸ EVANS M. S., *Les américaines*, op. cit., p. 516.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 520-521.

⁴¹⁰ WATERS M., *Women on screen : feminism and femininity in visual culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 6.

personnage qu'elle incarne rend sa personne inviolable et supérieure. L'obtention d'un tel résultat transmet un message bien précis : une femme est capable de se libérer de ses passions, au même titre que l'homme.

4. Conclusion

Depuis le début du 20^e siècle, l'image et la fonction de la femme ont connu des mutations importantes sous la pression de plusieurs vagues de protestations et de luttes féminines. Les cinq films que nous avons analysés traitent du même thème. Celui de la place des femmes dans la société et de leurs spécificités dites « naturelles ». Ils déclinent ce thème de manière distincte, selon la personnalité du réalisateur, la condition féminine de leur époque, les codes cinématographiques alors en vogue. Entre les deux films aux extrêmes de notre corpus, séparés de près d'un siècle, une évolution importante se joue. *Les Amours de la reine Elisabeth* tend à rappeler qu'une femme n'est pas faite pour diriger, du moins si elle n'est pas dénaturée. Elisabeth I, met au contraire, l'accent sur la capacité féminine à surmonter les sentiments impulsifs, au même titre que celle des hommes. Au travers d'une figure historique du 16^e siècle, c'est bien l'histoire de la condition féminine des 20^e et 21^e siècles qui se dévoile sous un jour particulier. Une conquête du grand écran à l'image de la conquête de la sphère publique.

CONCLUSION

À travers une filmographie restreinte de cinq productions mettant en scène Elisabeth Ire d'Angleterre, nous avons tenté de répondre à cette question : qu'est-ce qu'une source filmique peut nous transmettre sur les sociétés contemporaines ? En quoi sont-elles le miroir de l'époque qui les a produites ?

1. La démarche et ses difficultés

Pour ce faire, nous avons analysé, en profondeur, *Les Amours de la reine Elisabeth*, *The Virgin Queen*, *Marie, reine d'Ecosse* et les deux réalisations de Shekhar Kapur, à savoir *Elizabeth I* et *Elizabeth : the Golden Age*. Le premier film datant de 1912, et le dernier de 2007, ce corpus nous a permis d'établir un panorama chronologique de l'évolution du personnage au cinéma.

Ces films ont été décryptés selon plusieurs critères, intra ou extrinsèques : le montage, les sons, les couleurs mais aussi la symbolologie des éléments mis en scène comme les décors et les vêtements ou encore les personnages, le but de leur représentation et leur attitude, volontaire ou non.

Nous nous sommes également appuyée sur certains ouvrages, notamment celui de Bethany Latham, *Elizabeth I in film and television, a major portrayal*. Dans cette étude, elle analyse le large corpus de films et de mini-séries représentant Elisabeth. Elle nous a servi de guide pour le commencement de nos analyses. Cependant, elle ne procède pas réellement de la même façon que nous. En effet, elle met l'accent sur la véracité historique, aspect sur lequel nous ne nous sommes pas penchés. Sa conclusion est, par conséquent, aiguillée dans ce sens. Son but étant de déterminer quelle était les meilleures incarnations et représentations d'Elisabeth faites au grand écran. Nous nous sommes dirigés dans une toute autre direction. La véracité historique n'était pas un point crucial pour nous, puisque nous voulions comprendre l'interprétation qui était faite d'un personnage historique. Pourquoi avoir choisi de représenter Elisabeth ? Qu'est-ce que son personnage pouvait apporter aux messages que les réalisateurs et scénaristes désiraient transmettre ?

Cependant, la démarche était complexe. En effet, les analyses de films nous plongent dans un univers différent de l'Histoire et du passé. Les sujets représentés à l'écran sont ceux choisis par des personnalités du 20^e siècle qui les interprètent à leur façon. la difficulté était le rapport entre le subjectif et l'objectif, c'est-à-dire les réels enjeux, présentés dans le premier

chapitre, qui ont eu un impact sur l'Histoire et l'interprétation qui en était faite dans les productions cinématographiques au 20^e siècle, à savoir près de quatre cents ans plus tard.

2. Le résultat et pistes possibles

Cette démarche nous a permis de définir « la rencontre entre les intentions qui président à la réalisation et les dispositions du public »⁴¹¹. En effet, nous avons pu replacer ces analyses dans un contexte plus large qui nous a fourni l'opportunité de présenter un enjeu majeur, et son évolution, interprété dans les films mettant en scène Elisabeth : les femmes dans la sphère publique aux 20^e et 21^e siècles et toutes les controverses qui en ont découlé. Le laps de temps chronologique que proposent les films met en avant une évolution de cette problématique. Chaque production analysée représente une étape supplémentaire et un enjeu spécifique.

Le premier film montre une Elisabeth totalement submergée par ses sentiments. Ne sachant pas les contrôler, elle néglige son côté rationnel et prend des décisions graves guidées par ses émotions. À cette époque, en 1912, les femmes n'ont pas le droit de vote mais les revendications pour une meilleure considération, tant publique que privée, commencent à se faire entendre. Le film *Les Amours de la reine Elisabeth* est, selon nous, un moyen de transmettre un message clair, de la société du début du 20^e siècle, aux femmes qui désireraient s'émanciper : une femme, victime de ses passions, ne peut être apte à assumer ses responsabilités.

Le deuxième, quant à lui, met en scène une monarque plus sûre d'elle mais lasse de sa vie de gouvernance et envieuse de la situation d'une femme normale, qui lui permettrait d'aimer et d'être aimée comme elle le voudrait. Cependant, Bette Davis incarne une reine forte qui a dédié, certes malgré elle, son existence à son pays. Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, l'Angleterre a connu, deux ans auparavant, un nouveau couronnement : celui d'Elisabeth II. Le film aurait, ici, le but d'encourager la nouvelle monarque mais aussi de rappeler qu'une femme, malgré ses prédispositions, est capable de gouverner.

La réalisation *Marie, reine d'Ecosse* est légèrement différente quant à l'interprétation de cette dualité entre passions et pouvoir. Ces deux comportements ne sont pas représentés par le seul personnage d'Elisabeth mais bien par la comparaison permanente entre la reine et sa cousine, Marie Stuart. Dans ce cas-là, Elisabeth incarne la souveraine rationnelle,

⁴¹¹ SORLIN P., *Introduction à une sociologie du cinéma*, op. cit., p. 84.

négligeant son cœur au profit de décisions sages pour le bien de son pays, tandis que sa rivale est son antipode, obsédée par le mariage et ses sentiments. Cette représentation fait écho au *Women's lib*, en pleine expansion dans les années septante. Il oppose les femmes émancipatrices, qui désirent l'abandon des préjugés de la bonne épouse et de la mère au foyer à d'autres qui restent attachées à cette vision conservatrice, se sentant valorisés par elle. Suivant la réalité historique, Elisabeth, représentant la première partie, gagne le duel. Que l'interprétation de cette fin ait été la réelle volonté du réalisateur ou non, le fait est qu'elle promeut une image de la femme célibataire, émancipée mais, également, dénaturée. Il y a donc, certes, une évolution politique mais une pérennité des représentations genrées.

La fin de l'évolution que nous avons décelée est marquée par les deux productions de Shekhar Kapur. Tout au long du premier volet, Elisabeth accomplit une métamorphose. La jeune fille libre et naïve, que le spectateur a l'occasion de voir au début du film, devient un monarque fort, inviolable et insensible. La conclusion d'*Elizabeth I* est mise à mal dans *Elizabeth : the Golden Age*. En effet, les passions et les sentiments de la reine y ressurgissent, illustrés par sa relation avec Walter Raleigh. Cependant, à la fin de cette duologie, Elisabeth a définitivement vaincu ses émotions féminines pour être une reine forte, mariée à l'Angleterre et mère de son peuple.

Les cinq éléments du corpus mettent en scène tant les débats politiques que les clichés et stéréotypes que les femmes veulent éradiquer. Cependant, bien que les mentalités à ce propos aient évolué, la conclusion reste, malheureusement, la même : même si les films l'interprètent de manière différente, une femme doit être dénaturée si elle veut garder le pouvoir.

D'autres thèmes auraient pu être explorés. Nous aurions pu, par exemple, nous concentrer également sur la problématique de la liberté du monarque. En effet, cet enjeu est étroitement lié aux films présentés dans ce travail et nombre d'entre eux auraient pu répondre à la question : un monarque est-il libre de ses choix ? Cependant, nous désirions nous focaliser sur un seul des aspects sociaux traités. Ce qui nous a, sans doute, permis de mieux comprendre celui-ci. Néanmoins, le travail n'est pas terminé. Ces films et ce qu'ils transmettent méritent d'être décodés dans leur intégralité.

Une autre question, à laquelle nous n'avons pas su répondre, nous semble intéressante : pourquoi ces personnes ont-elles décidé de représenter le personnage d'Elizabeth I au cinéma ? Nous avons décrypté ce qu'elles voulaient transmettre, certes, mais

pourquoi ont-elles, un jour, désiré mettre en scène ce personnage historique afin de faire passer un message contemporain ? Que leur ont apporté ces films, personnellement ?

Si le *making-of d'Elizabeth I* nous a permis d'en savoir plus à propos des intentions et motivations de Shekhar Kapur, il n'en est pas de même pour les autres réalisateurs. Plus les productions sont anciennes, plus il est difficile de trouver des traces et témoignages qui éclairent les raisons qui les ont poussés à réaliser ces films. C'est pourquoi nous n'avons pu entamer des recherches rigoureuses à ce sujet qui nous paraît, cependant, pertinent pour des études futures.

BIBLIOGRAPHIE

1. Sources

A. Filmographique

DESFONTAINES H. ET MERCANTON L., *Les Amours de la Reine Elisabeth*, 1912.

JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971.

KAPUR S., *Elizabeth I*, 1998.

KAPUR S., *Elizabeth : the Golden Age*, 2007.

KOSTER H., *The Virgin Queen*, 1955.

Le règne continue : Le Making of d'Elizabeth : the Golden Age, Special features, Universale, 2007.

The Making of Elizabeth, DVD Special Feature. Universal, 2010.

B. Imprimés 19^e siècle

WAHLEN A., *Dictionnaire de l'Académie française, complément*, Paris, 1839.

BOLESZAW M., *Une nouvelle source de l'histoire : création d'un dépôt de cinématographie historique*, Paris, Getty, 1898.

2. Dictionnaires et ouvrages généraux

BACHY V., *CinémaScope*, dans *Encyclopaedia Universalis*, <https://www.universalis.fr>.

CACHELOU J., *Anamorphose*, dans *Encyclopaedia Universalis France*, www.universalis.fr.

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, *Sémiologie*, Nancy, 2012, <http://www.cnrtl.fr/definition/sémiologie>

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, *Volte*, <http://www.cnrtl.fr>

COMBY J. U., *Concile de Trente*, dans *Encyclopaedia Universalis*, www.universalis.fr.

ENCYLOPAEDIA BRITANNICA, *Adolf Zukor*, 1998, <https://www.britannica.com>.

ENCYLOPAEDIA BRITANNICA, *Edward VI*, 2018, <https://www.britannica.com>.

ENCYLOPAEDIA BRITANNICA, *Robert Devereux, 2nd Earl of Essex*, 1999, www.britannica.com.

ENCYLOPAEDIA BRITANNICA, *Robert Dudley, Comte de Leicester*, 1998, www.britannica.com.

ENCYLOPAEDIA BRITANNICA, *Sir Francis Walsingham*, 2015, www.britannica.com.

ENCYLOPAEDIA BRITANNICA, *Sir Walter Raleigh*, 2018, www.britannica.com.

ENCYLOPAEDIA BRITANNICA, *Shekhar Kapur, indian director*, 2015, www.britannica.com.

LOEZ A., *Marc Ferro* dans *Encyclopaedia Universalis*, www.universalis.fr.

TULARD J., *Dictionnaire du cinéma. 1. Les Réalisateurs*, Paris, Laffont, 2005.

TULARD J., *Dictionnaire du cinéma. 2. Les acteurs*, Paris, Laffont, 2004.

WAGNER J.A. ET SCHMID S.W., *Encyclopedia of Tudor England*, vol. 1, Santa Barbara, ABC-clio, 2011.

3. Travaux

ALFORD S., *The Early Elizabethan polity, William Cecil and the British succession crisis, 1558-1569*, Cambridge, Cambridge University press, 2007.

ARMOGATHE J.-R., *Histoire générale du christianisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

ASLAN O., dir., *Le corps en jeu*, Paris, CNRS, 1993.

AUMONT J. ET MARIE M., *L'analyse des films*, Paris, Fernand Nathan, 1997.

BARRIE-CURRIEN V., MAYEUR J.-M., ET VENARD M., *Histoire du christianisme des origines à nos jours. De la réforme à la réformation*, Paris, Desclée De Brouwer, 1994.

BASNETT S., *Elizabeth I, A feminist perspective*, Oxford, Berg, 1989.

BEAUVOIR S., *Le deuxième sexe, II*, Paris, 2016.

BENSIMON, F., LACHAUD F. ET LEBECQ S., *Histoire des îles britanniques*, Paris, Presse Universitaires de France, 2007.

BORSTLER J., *Presenting the creation of an icon-Shekhar Kapur's « Elizabeth »*, Verlag, Gin, 2010.

BUDIANSKY S., *Her majesty's spymaster*, New York, Viking, 2005.

CHAPPLE F. ET KATTENBELT C., *Intermediality in theatre and performance*, Amsterdam, Rodopi, 2006.

CHAPY A., *L'Eglise et les femmes*, Perpignan, Tempora, 2009.

CLOULAS I., *Philippe II*, Paris, Fayard, 1992.

COTTRET B., *Henri VIII, le pouvoir par la force*, Paris, Fayot et Rivages, 2015.

COTTRET B., *La royauté au féminin, Elisabeth Ire d'Angleterre*, Paris, Fayard, 2009.

DARRÉ Y., *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, 2000.

DE BAECQUE A., *L'histoire caméra*, Paris, Gallimard, 2008.

- DEBOEUF J., *Marie Stuart : victime offerte à son destin*, Lausanne, Rencontre, 1965.
- DELAGE C. ET GUIGUENO V., *L'historien et le film*, Paris, Gallimard, 2004.
- DENYS C. ET PARESYS I., *Les anciens Pays-Bas à l'époque moderne, 1404-1815, Belgique, France du Nord et Pays-Bas*, Paris, Ellipses, 2007.
- DESLANDRES Y. ET MÜLLER F., *Histoire de la mode au XXe siècle*, Paris, Somogy, 1986.
- DORAN S. ET FREEMAN T., *Tudors and Stuarts on film*, Basingstoke, Macmillan, 2009.
- DORAN S., *Elizabeth I and her circle*, Oxford, Oxford University press, 2015.
- DORAN S., *Elizabeth I and religion, 1558-1603*, London, Routledge, 1994.
- DORAN S. ET FREEMAN T., *The myth of Elizabeth*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003.
- DUBY G., PERROT M. ET THÉBAUD F., *Histoire des femmes en Occident. 5, le XXe siècle*, Paris, Plon, 1992.
- DUCHEIN M., *Elizabeth Ire d'Angleterre*, Paris, Fayard, 1992, p. 17.
- EJ HAMMER P. ET EJ MARTEAU P., *La polarisation de la politique élisabéthaine : la carrière politique de Robert Devereux, 2e comte d'Essex, 1585-1597*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- EVANS M. S., *Les américaines, Histoire des femmes aux Etats-Unis*, Paris, Belin, 1991, p. 491.
- FERNANDES F., *Marie Tudor : la souffrance du pouvoir*, Paris, Tallendier, 2012.
- FERRO M., *Analyse de film, analyse de société*, Paris, Classique Hachette, 1975.
- FORD E. ET MITCHELL D., *Royal Portrait in Hollywood, filming the lives of queen*, Lexington, University press of Kentucky, 2009.
- FUSI J.C., *Espagne : Nations, nationalités, nationalismes : Des Rois catholiques à la monarchie constitutionnelle*, Rennes, Presses universitaires, 2015.
- GEORIS M., *Les Habsbourg*, Lausanne, Rencontre, 1969.
- GUY J., *Tudor England*, Oxford, Oxford University press,, 1991
- HAIGH C., *Elizabeth I*, New York, Longman, 1995.

HAWIA M., *L'évolution des fonctions génériques des fictions plurielles. Les effets de la bande son et image*, promoteur John Van Tiggelen, UCL, 2011.

JETTOT S. ET RUGGIU F.-J., *L'Angleterre à l'époque moderne. Des Tudors aux derniers Stuarts*, Malakoff, Armand Colin, 2017.

JOURNOT M.-T. ET MARIE M., *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Collin, 2015.

KANTOROWICZ E.-H., GENET J.-P. ET GENÊT N., *Les deux corps du roi, essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1989.

LAGNY M., *De l'histoire du cinéma, méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Collin, 1992.

LATHAM B., *Elizabeth I in film and television. A study of major portrayals*. Jefferson, MacFarland, 2010.

LAWON HOWARD J., *Le cinéma, art du XXe siècle*, Paris, Buchet-Chastel, 1965

LENTZ H.M., *Obituaries in the Performing Arts, 2011*, Jefferson, MacFarland, 2012.

LOADES D., *Henry VIII*, Gloucestershire : Amberley Publishing, 2009.

LOADES D., *The reign of Mary Tudor, politics, government and religion in England, 1553-1558*, London, Benn, 1979.

MACCAFFREY W., *Elizabeth I*, Londres, Edward Arnold, 1994.

MACLARAN P. ET OTNES C. C., *Royal Fever : The British monarchy in consumer culture*, Berkeley, University California press, 2015.

MITCHELL M., dir., *The Cambridge history of christianity, Reform and expansion (1500-1660)*, vol. 6., Cambridge, Cambridge University press, 2006.

MUHLSTEIN A., *Elisabeth d'Angleterre et Marie Stuart, ou les périls du mariage*, Paris, Albin Michel, 2004, p.50.

NICHOLLS M. ET WILLIAMS P. *Sir Walter Raleigh ; in life and legend*, Londres, A&C Back, 2011.

PARILL S. ET ROBISON W., *The Tudors in film and télévision*, Jefferson, MacFarland, 2013.

PITHON R., *Cinéma et histoire : bilan historiographique, dans Vingtième siècle, revue d'histoire*, n°46, 1995.

POUTRIN I. ET SCHAUB M-K., *Femmes et pouvoir politique, les princesses d'Europe XVe-XVIIIe siècle*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2007.

SORLIN P., *Introduction à une sociologie du cinéma*, Paris, Klincksieck, 2015.

SOURIAC P.-J. ET SOURIAC R., *Les affrontements religieux en Europe, Du début du XVIe siècle au milieu du XVIIe siècle*, Paris, Belin, 2008.

SUIRE E., *Pouvoir et religion en Europe, XVIe-XVIIe siècle*, Paris, Armand Colin, 2013.

TOLÉDANO A., *Histoire de l'Angleterre chrétienne*, Paris, Laffont, 1955.

WATERS M., *Women on screen : feminism and femininity in visual culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.

4. Articles, compte-rendu et contributions aux ouvrages collectifs

AYAD C., Shekhar Kapur, *50 ans, Indien, a réalisé sur la reine Elizabeth Ire le film le plus baroque du cinéma d'outre-Manche. Le fou de la reine*, dans *Libération*, 1998, <http://www.liberation.fr> (consulté le 24/08/2018).

BARRET-DUCROCQ F., *Egalité des sexes et pouvoir en Grande-Bretagne*, dans *Informations sociales*, n°151, 2009, p. 112-117.

BERGAN R., *Charles Jarrott obituary*, dans *The Guardian*, 2006, www.theguardian.com.

BERNARD G.W., *The Dissolution of the Monasteries*, dans *History, the Journal of the Historical Association*, 2011, n° 96, p. 390-409.

BERTTRAND M., MOREAU J-P., *L'anglicanisme : ses origines, ses conflits. Du schisme d'Henri VIII à la bataille de la Boyne*, dans *IESR - Institut Européen en Sciences des Religions*, 2010.

CAVENDISH R., *The First Book of Common Prayer*, dans *History Today*, n° 49, 1999, www.historytoday.com.

DE CACQUERAY E., *Quand la puissance royale rencontre le pouvoir du cinéma : les représentations filmiques d'Elizabeth Tudor*, dans *CinémAction, femmes et pouvoir*, Condé-sur-Noireau, Corlet Publication, 2008.

DERVILLE G. ET PIONCHON S., *La femme invisible. Sur l'imaginaire du pouvoir politique*, dans *Mots. Les langages du politique*, n°78, 2005, p. 53-64.

DEVOUCOUX D., *L'Elisabeth Ire de Shekhar Kapur ou le rôle du costume de cour au cinéma*, n°6, 2015, <http://journals.openedition.org/apparences>.

DEWOLF L., DE MOURGUES N., *Le générique de films dans Cinéma*, vol. 5., n°3, p. 187-193.

DUBOIS-NAYT A., *Les représentations filmiques de Marie Stuart – Une femme de pouvoir dans l'air du temps*, dans *Femmes, conflits et pouvoir*, n°27, 2010, p. 273-284.

GODELIER M., *Les femmes et le pouvoir politique*, dans DUBY G. ET PERROT M., *Femmes et Histoire*, Paris, Plon, 1992.

FERRAND F., *La destinée tragique de Marie Stuart*, dans *Historia*, n°842, 2007, www.historia.fr.

FERRO M., *Le film, une contre-analyse de la société* dans *Annales, Economies, Société, Civilisations*, n°1, 1973, p. 109-124.

FERRO M., *Société du XXe siècle et histoire cinématographique* dans *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, n°23, 1968, p. 581-585.

GHEZALI C., *significations des couleurs dans le cinéma*, 2018, www.efap-etudiants.org/signification-couleurs-cinema/.

Life of the week : Queen Mary I, dans *History Extra, the official website for BBC History Magazine and BBC World Histories Magazine*, <https://www.historyextra.com/period/tudor/life-of-the-week-queen-mary-i/>.

LUSARDY M., *Ces poupées qui ne veulent pas être des jouets*, dans *Cahiers Jungiens de psychanalyse*, vol.1, n°117, 2006, p. 9-16.

MARIETTE A., *Pour une analyse des films de leur production à leur réception. Du « cinéma social » au cinéma comme lieu de mobilisations collectives*, dans *Politix*, n°1, 2011, p. 47-68.

MOLINARI V., *Women's Suffrage in 1918: a Reward for Wartime Services?*, vol. 4, n°4, p.71-74.

WARNICKE R., *Why Elizabeth I never married*, dans *History Review*, n°67, 2010, www.historytoday.com.

WILLIAM R., *Liz the Lionheart*, dans *The Guardian*, 1998, www.theguardian.com.

5. SITOGRAPHIE

ALLMOVIE, *Elisabeth (1998)*, 2018, <https://www.allmovie.com>

BERNARD G. W., *Professor G.W. Bernard*, www.southampton.ac.uk.

INTERNET MOVIE DATABASE, *Max Maxudian*, <https://www.imdb.com>

INTERNET MOVIES DATA BASE, *Abbie Cornish*, <http://www.imbd.com>.

INTERNET MOVIES DATA BASE, *Samantha Morton*, <http://www.imbd.com>.

INTERNET MOVIES DATE BASE, *Clive Owen*, <http://www.imdb.com>

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL, DÉPARTEMENT DE SOCIOLOGIE, *Qu'est-ce que la sociologie ?*,
<https://socio.umontreal.ca/departement/quest-ce-que-la-sociologie/>

TABLE DES FIGURES

Fig. 1. *Générique*. (DESFONTAINES H. ET MERCANTON L., *Les Amours de la Reine Elisabeth*, 1912, 00 00'05'').

Fig. 2. *Générique*. (DESFONTAINES H. ET MERCANTON L., *Les Amours de la Reine Elisabeth*, 1912, 00 01'10'').

Fig. 3. *Première scène en extérieur*. (DESFONTAINES H. ET MERCANTON L., *Les Amours de la Reine Elisabeth*, 1912, 00 03'01'').

Fig. 4. *Première apparition d'Elisabeth*. (DESFONTAINES H. ET MERCANTON L., *Les Amours de la Reine Elisabeth*, 1912, 00 03'09'').

Fig. 5. *Les trônes vides*. (*Première apparition d'Elisabeth*. (DESFONTAINES H. ET MERCANTON L., *Les Amours de la Reine Elisabeth*, 1912, 00 12'43'').

Fig. 6. *La Comtesse inquiète*. (DESFONTAINES H. ET MERCANTON L., *Les Amours de la Reine Elisabeth*, 1912, 00 13'03'').

Fig. 7. *La reine dit adieu à Essex*. (DESFONTAINES H. ET MERCANTON L., *Les Amours de la Reine Elisabeth*, 1912, 00 15'57'').

Fig. 8. *Les adieux d'Essex et la Comtesse*. (DESFONTAINES H. ET MERCANTON L., *Les Amours de la Reine Elisabeth*, 1912, 00 20'29'').

Fig. 9. *Elisabeth et Essex parlent*. (DESFONTAINES H. ET MERCANTON L., *Les Amours de la Reine Elisabeth*, 1912, 00 27'05'').

Fig. 10. *La Comtesse et Essex s'étreignent*. (DESFONTAINES H. ET MERCANTON L., *Les Amours de la Reine Elisabeth*, 1912, 00 27'57'').

Fig. 11. *Essex est emmené à Westminster sous les yeux de la reine*. (DESFONTAINES H. ET MERCANTON L., *Les Amours de la Reine Elisabeth*, 1912, 00 32'11'').

Fig. 12. *Elisabeth accablée à l'avant-plan*. (DESFONTAINES H. ET MERCANTON L., *Les Amours de la Reine Elisabeth*, 1912, 00 32'58'').

Fig. 13. *La Comtesse triste*. (DESFONTAINES H. ET MERCANTON L., *Les Amours de la Reine Elisabeth*, 1912, 00 33'01'').

Fig. 14. *Copie du tableau « Elisabeth en costume de sacre, Coronation Portrait »*, National Gallery, 1600. (<https://www.npg.org.uk>, consulté le 05/06/2018).

Fig. 15. *Elisabeth rend visite à Essex*. (DESFONTAINES H. ET MERCANTON L., *Les Amours de la Reine Elisabeth*, 1912, 00 45'46'').

Fig. 16. « *Bette Davis* » dans le générique. (KOSTER H., *The Virgin Queen*, 1955, 00 00'24'').

Fig. 17. *Main de Raleigh sur le coussin rayé*. (KOSTER H., *The Virgin Queen*, 1955, 00 28'26'').

Fig. 18. *Elisabeth et Raleigh*. (KOSTER H., *The Virgin Queen*, 1955, 00 28'29'').

Fig. 19. *Elisabeth en tenue de chambre dans son lit*. (<https://www.flickr.com> consulté le 03/04/2018).

Fig. 20. *Beth et Elisabeth dans la chambre de la reine*. (KOSTER H., *The Virgin Queen*, 1955, 00 01'20'').

Fig. 21. *Couverture du DVD Marie Stuart, reine d'Ecosse* (Universal).

Fig. 22. *Générique*. (JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 00 00'26'').

Fig. 23. *Marie Stuart et François II à Chenonceau*. (JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 00 01'07'').

Fig. 24. *Elizabeth allongée devant Robert Dudley*. (JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 00 04'37'').

Fig. 25. *Elizabeth et Robert enlacés*. (JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 00 05'08'').

Fig. 26. *Elizabeth en robe jaune*. (JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 00 12'58'').

Fig. 27. *Marie reçoit le courrier d'Elizabeth*. (JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 00 14'35'').

Fig. 28. *Les Lords écossais devant Marie Stuart*. (JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 00 20'51'').

Fig. 29. *Marie sous le choc après l'assassinat de David*. (JARROTT C., JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 01 08'21'').

Fig. 30. *Marie Stuart et Elisabeth I se rencontrent*. (JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 01 41'49'').

Fig. 31. *Marie parle à Elisabeth*. (JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 01 55'59'').

Fig. 32. *Elizabeth relève la tête*. (JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 01 56'13'').

- Fig. 33. *Elisabeth suppliante*. (JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 01 56'25'').
- Fig. 34. *Les yeux d'Elisabeth pleurante*. (JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 02 00'52'').
- Fig. 35. *Générique de fin*. (JARROTT C., *Mary, Queen of Scots*, 1971, 02 01'36'').
- Fig. 36. *Marie Tudor*. (KAPUR S., *Elizabeth I*, 1998, 00 05' 27'').
- Fig. 37. *Elisabeth jeune*. (KAPUR S., *Elizabeth I*, 1998, 00 08 22'').
- Fig. 38. *Couronnement d'Elisabeth*. (KAPUR S., *Elizabeth I*, 1998, 00 31' 10'') ;
- Fig. 39. *Copie du tableau « Elisabeth en costume de sacre, Coronation Portrait »*, National Gallery, 1600. (<https://www.npg.org.uk>, consulté le 08/03/2018).
- Fig. 40. *Elisabeth jeune*. (KAPUR S., *Elizabeth I*, 1998, 00 08 22'').
- Fig. 41. *Couronnement d'Elisabeth*. (KAPUR S., *Elizabeth I*, 1998, 00 31' 10'').
- Fig. 42. *Couronnement d'Elisabeth*. (KAPUR S., *Elizabeth I*, 1998, 00 30' 40'').
- Fig. 43. *Entrée d'Elisabeth au Parlement devant les évêques*. (KAPUR S., *Elizabeth I*, 1998, 00 52'' 53'').
- Fig. 44. *Elisabeth devant le Parlement, plan entre deux évêques*. (KAPUR S., *Elizabeth I*, 1998, 00 55' 00'').
- Fig. 45. *Elisabeth devant le Parlement, plan dégagé*. (KAPUR S., *Elizabeth I*, 1998, 00 56'' 35'').
- Fig. 46. *L'évêque Gardiner éclairé seul*. (KAPUR S., *Elizabeth I*, 1998, 00 58'28'').
- Fig. 47. *Les six évêques éclairés*. (KAPUR S., *Elizabeth I*, 1998, 00 58'35'').
- Fig. 48. *Elisabeth et Robert Dudley cachés par le drapé*. (KAPUR S., *Elizabeth I*, 1998, 00 39' 42'').
- Fig. 49. *Les suivantes d'Elisabeth regardant la scène*. (KAPUR S., *Elizabeth I*, 1998, 00 39' 52'').
- Fig. 50. *Elisabeth devant la Vierge*. (KAPUR S., *Elizabeth I*, 1998, 01 53'' 43'').
- Fig. 51. *Elisabeth en Vierge*. (KAPUR S., *Elizabeth I*, 1998, 01 58' 05'').

Fig. 52. *Philippe II, roi d'Espagne. Image du générique.* (KAPUR S., *Elizabeth : the Golden Age*, 2007, 00 01'08'').

Fig. 53. *Elizabeth. Image du générique.* (KAPUR S., *Elizabeth : the Golden Age*, 2007, 00 01'27'').

Fig. 54. *Poupée représentant Elisabeth.* (KAPUR S., *Elizabeth : the Golden Age*, 2007, 00 03'25'').

Fig. 55. *Marie Stuart dans son château de Fotheringay.* (KAPUR S., *Elizabeth : the Golden Age*, 2007, 00 05'25'').

Fig. 56. *Elisabeth et ses dames d'honneur.* (KAPUR S., *Elizabeth : the Golden Age*, 2007, 00 06'00'').

Fig. 57. *Philippe II et sa suite.* (KAPUR S., *Elizabeth : the Golden Age*, 2007, 00 41'53'').

Fig. 58. *Construction de l'Armada.* (KAPUR S., *Elizabeth : the Golden Age*, 2007, 00 41' 23'').

Fig. 59. *Elisabeth élaborant une stratégie contre la flotte espagnole.* (S. KAPUR, *Elizabeth :the Golden Age*, 2007, 01 18' 51'').

Fig. 60. « *The Ditchley Portrait* », National Gallery, 1592. (www.npg.org.uk consulté le 20/03/2018).

Fig. 61. *L'« Armada Portrait »*, National Gallery, 1588. (www.npg.org.uk consulté le 20/03/2018).

Fig. 62. *Jeanne d'Arc à cheval*, enluminure, musée Dobrée, 1504. (DUFOUR A., *Les vies des femmes célèbres*, www.pinterest.fr consulté le 24/03/2018).

Fig. 63. *Elisabeth à cheval.* (KAPUR S., *Elizabeth : the Golden Age*, 01 29'18'').

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	1
1. Le cinéma : un miroir de la société ?	5
2. Une méthode multiforme	8
3. Elisabeth Ire au cinéma : quels films ? Quelles littératures ?	11
CHAPITRE I. ELISABETH ET LE CINEMA DU 20^E SIECLE : LES EVENEMENTS MAJEURS ;	15
1. Introduction	15
2. La rupture avec Rome, l'affirmation d'une religion protestante et un retour radical au catholicisme	16
A. Henri VIII	16
B. Edward VI.....	18
C. Marie I.....	19
3. L'héritage complexe d'Elisabeth.....	22
A. Différentes étapes de réforme.....	22
B. L'opposition puritaine	24
C. L'opposition catholique	25
4. Des adversaires internationaux	27
A. Marie Stuart, la reine catholique « légitime ».....	27
B. Une destinée incontrôlée	27
C. La chute de Marie Stuart.....	30
D. Deux reines aux caractères opposés	32
5. Philippe II et son Invincible Armada.....	34
A. Le début d'un conflit	34
B. Marie Stuart : prétexte ou véritable motivation ?	34
C. La bataille.....	35
6. Quelques notices biographiques à propos des personnages marquants de la vie d'Elisabeth	36
A. Robert Dudley	36
B. Walter Raleigh	37
C. Robert Devereux	37
D. Francis Walsingham.....	38
CHAPITRE II. LES ANALYSES DE FILMS.	39
1. <i>Analyse des Amours de la reine Elisabeth</i> de Louis Mercanton	40
A. Introduction	40
B. Présentation de la production.....	41
C. Résumé	43

D. Analyse	44
E. Conclusion	56
2. Analyse de <i>The Virgin Queen (Le Seigneur de l'aventure)</i> d'Henry Koster	58
A. Introduction	58
B. Présentation de la production.....	59
C. Résumé	61
D. Analyse	63
E. Conclusion	79
3. Analyse du film <i>Marie, Reine d'Ecosse</i> de Charles Jarrott.....	81
A. Introduction	81
B. Présentation de la production.....	82
C. Résumé	83
D. Analyse	85
E. Conclusion	106
4. Analyse d' <i>Elizabeth I</i> de Shekhar Kapur	108
A. Introduction	108
B. Présentation de la production.....	109
C. Résumé	111
D. Analyse	113
E. Conclusion	129
5. Analyse d' <i>Elizabeth : the Golden Age</i> de Shekhar Kapur	132
A. Introduction	132
B. Présentation de la production.....	133
C. Résumé	134
D. Analyse	135
E. La victoire qui conclut le personnage	153
CHAPITRE III. FEMMES ET POUVOIR AU 20 ^E AU MIROIR D'ELISABETH I.....	155
1. Un thème omniprésent	155
2. Une filmographie d'Elizabeth : un miroir pour une lutte féministe au 20 ^e siècle ?	157
3. Une féminité stéréotypée	160
4. Conclusion	162
CONCLUSION	163
1. La démarche et ses difficultés.....	163
2. Le résultat et pistes possibles	164
BIBLIOGRAPHIE	167
1. Sources.....	167

A. Filmographique	167
B. Imprimés 19^e siècle	167
2. Dictionnaires et ouvrages généraux.....	167
3. Travaux	168
4. Articles, compte-rendu et contributions aux ouvrages collectifs.....	171
5. SITOGRAPHIE.....	173
TABLE DES FIGURES.....	174