

Laetitia Sansonetti: remarques sur *Elizabeth, The Golden Age*

*Elizabeth, The Golden Age* est le deuxième volet de ce qui n'était pas à l'origine destiné à devenir une trilogie sur la vie de la reine Elisabeth. Tout comme le premier film de la série, sorti voici presque dix ans, il couvre une période clef dans l'élaboration du culte autour d'Elisabeth, mais aussi une période troublée pour la femme souverain, tiraillée entre ses aspirations personnelles et son devoir public. L'affirmation d'un personnage politique passe par le renoncement total à la vie et aux désirs privés.

L'Histoire n'occupe pas un rôle marginal, bien au contraire : dès les premières images, une guerre sainte entre la papiste Espagne, lieu de l'Inquisition, et la protestante Angleterre, seul espoir du monde libre, est annoncée. L'intrigue autour de Marie Stuart montre l'utilisation politique des querelles religieuses : l'exécution de la reine d'Ecosse fournit le prétexte au déclenchement d'une offensive espagnole contre l'Angleterre. Pourtant, c'est dans les vides de la chronique que se déroule la trame narrative : en privé bien plus qu'en public, dans les moments qui ont échappé à la propagande et qui doivent être imaginés pour être représentés. Ainsi, le discours de la reine à Tilbury, pourtant central dans la formation du mythe élisabéthain, est-il considérablement écourté pour se trouver réduit à une version abrégée du discours de Léonidas dans *300* (« We'll meet again in Heaven, or on the field of victory » remplace « the heart and stomach of a king »). Traiter des événements historiques à la mode hollywoodienne implique certaines exagérations et une focalisation quasi obsessionnelle sur la psychologie des personnages, licence poétique démesurée qui éclaire paradoxalement l'Histoire par des histoires dignes d'un feuilleton télévisé. Ce procédé n'est pas nouveau : que l'on pense à Drayton qui, dans *Englands Heroicall Epistles*, adapte le principe des *Héroïdes* aux histoires de cœur des rois anglais. L'Histoire n'est jamais aussi vivante que dans ses coulisses ; mis à part quelques séquences (effets numériques) lors de l'attaque de l'Invincible Armada, la plupart des plans sont donc des plans rapprochés tournés en intérieur. Des processions, nous ne voyons que les entrées dans les églises, des déplacements en bateau, nous ne voyons que le cercle des dames de compagnie se moquant gentiment de Walsingham. L'attention au domaine privé d'Elisabeth, pour lequel nous possédons si peu de documents, correspond à une nouvelle dimension des recherches universitaires sur cette période, dans la mouvance des études féministes qui ont remis au centre des débats la nature sexuée d'Elisabeth, femme entourée de courtisans mâles, mais aussi de dames de compagnie. Ces deux prototypes sont incarnés par les personnages de Raleigh et d'Elizabeth Throckmorton. Comme dans le premier volet, Elisabeth tombe amoureuse d'un homme de rang inférieur mais doit renoncer à cette passion et accepter que son amant en épouse une autre, tandis qu'elle semble condamnée à être courtisée par les partis les plus ridicules d'Europe. L'intrigue avec Raleigh

sert de contrepoint à la rencontre avec le duc d'Autriche (jeune, blond, bègue, innocent, maladroit) comme la relation avec Leicester s'était opposée aux singeries d'Alençon et de Simier. Elisabeth parle allemand avec le duc comme elle avait parlé français avec son précédent soupirant. Elle ne danse plus la volta, danse éminemment sensuelle, mais l'enseigne à Bess Throckmorton. Parfait parallélisme donc. Vivement Essex dans le troisième volet.

Pour en venir plus précisément au cœur de l'affaire, c'est-à-dire l'affaire de cœur, élément indispensable du mélodrame hollywoodien, voici Raleigh : l'œil vif, le sourire ravageur, le teint hâlé, le visage buriné, la voix envoûtante, la rhétorique efficace, Clive Owen campe un Walter Raleigh d'opérette, c'est-à-dire plus vrai que nature. Non pas qu'il soit particulièrement expressif – l'expressivité semble avoir été bannie et tous les visages arborent une sorte de « mask of youth » digne d'un portrait élisabéthain (Elisabeth scrute son reflet dans le miroir pour y observer avec inquiétude ses premières rides), ce qui les rend uniformément énigmatiques. Quant à Elisabeth, elle est une femme jalouse, toujours aussi capricieuse et obsédée par les mauvais garçons : après l'exécution de Marie et à la veille de l'arrivée de l'Invincible Armada, elle se réfugie dans les bras de Raleigh, qu'elle supplie littéralement de lui donner un baiser, ignorant qu'il vient d'épouser Bess, sa confidente ! Elle va ensuite consulter le célèbre astrologue John Dee qui trouve les mots justes pour lui inspirer le courage de lutter contre l'envahisseur. C'est paradoxalement dans cette caricature psychologique que l'impression de vérité historique est la plus forte : une femme dans la situation d'Elisabeth n'était-elle pas condamnée à n'être qu'une caricature ? La bonne surprise dans le domaine de la caractérisation vient du changement de casting par lequel Samantha Morton a remplacé Fanny Ardant dans le rôle de Marie Stuart, qui parle maintenant avec un léger accent écossais (merci aux « dialect coaches » mentionnés au générique) et a abandonné ses mœurs dissolues de Française pour mourir dans la dignité.

*Elizabeth* est à la fois une fresque historique, un mélodrame « romantique » et une comédie burlesque : on y voit pêle-mêle des chevaux nager, des vaisseaux brûler, des pistolets tirer à blanc, une reine mourir, une autre pleurer, des traîtres trahir, Clive Owen en apnée ; on y découvre le Nouveau Monde (« est-ce nous qui découvrons le Nouveau Monde, ou est-ce le Nouveau Monde qui nous découvre ? »), ses habitants et ses produits typiques, la *patata* (« very nourishing ») et le tabac (« very stimulating », clin d'œil). Le final est une véritable apothéose de la « Virgin Queen » qui conclut : « I am myself ». Et on ne sait pas si l'on doit rire ou applaudir à tout rompre.