



CLASSIQUES
GARNIER

Édition de LEDDA (Sylvain), « Préface », *La Reine Margot. Drame*, DUMAS (Alexandre), p. 7-43

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-05655-3.p.0007](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-05655-3.p.0007)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2015. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

PRÉFACE

Un ministériel s'en prit aux scandales du théâtre :

– « Ainsi, par exemple, ce nouveau drame de *La Reine Margot* dépasse véritablement les bornes ! Où était le besoin qu'on parlât des Valois ? Tout cela montre la royauté sous un jour défavorable ! »

Gustave FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*¹.

La carrière dramatique d'Alexandre Dumas balaya d'un revers de gant l'histoire traditionnelle du théâtre romantique. En établissant sa généalogie sur de superbes exceptions, la critique a en effet longtemps confondu le règne du drame romantique avec celui des pièces de Hugo, qui rayonnent de 1830 à 1838². Or « le drame *dit* romantique³ », selon l'expression de Nerval, excède largement ces bornes : il ne naît ni ne meurt avec *Hernani* et *Ruy Blas* – et il n'achève pas même sa course avec « l'échec » des *Burgraves* en 1843⁴. Qu'il soit en vers ou en prose, historique ou en « habits noirs », qu'il puise sa sève chez Corneille ou son sang chez Shakespeare, qu'on le joue sur des scènes d'élite ou populaires, le drame est un genre à géométrie

1 Éd. P.-M. Wetherill, Paris, Garnier, 1984, p. 159.

2 Pour une mise au point décisive sur la longévité du drame romantique, voir les travaux que Florence Naugrette a consacrés à cette question : « La périodisation du romantisme théâtral », *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, Roxane Martin et Marina Nordera dir., Champion, 2011 ; *Le Théâtre français du XIX^e siècle*, Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda et Florence Naugrette dir., Paris, L'Avant-scène, 2008. Voir également l'article de Sylviane Robardey-Eppstein, « La survivance du théâtre romantique », *Les Spectacles sous le Second Empire*, Jean-Claude Yon dir., Armand Colin, 2010.

3 L'expression est employée par Gérard de Nerval dans *La Charte de 1830* (20 mars 1837, I, p. 349).

4 Sans être un succès, les *Burgraves* ne furent pas un échec. Voir l'article de Patrick Berthier : « L'échec des *Burgraves* », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 3, Paris, 1995, p. 257-270.

variable, qui connaît des succès pérennes jusque tard dans le siècle – à bien des égards, *Cyrano de Bergerac* (1897) hérite de la somptuosité de l'alexandrin hugolien et de la fantaisie romanesque d'Alexandre Dumas. Le genre ne saurait donc se réduire à une forme fixe ni à une chronologie gravée dans l'airain. Si, en février 1830, *Hernani* annonce la révolution de Juillet en portant à un haut degré d'incandescence le romantisme théâtral, en février 1847, un an avant la Révolution de 1848, *La Reine Margot* embrase le Théâtre-Historique grâce à son romantisme spectaculaire.

L'ÉVÈNEMENT

Le Théâtre-Historique est l'une des grandes affaires de l'existence d'Alexandre Dumas¹. Pour en comprendre l'origine, les enjeux artistiques, il faut remonter le temps et se plonger dans la carrière du dramaturge. Quand le rideau se lève sur le drame, Dumas jouit de vingt années d'expérience théâtrale. Il connaît les rouages et nouages du métier, fréquente toutes les scènes parisiennes, sait par cœur les splendeurs et les petites misères des acteurs. Depuis 1827, la majeure partie de son activité littéraire est dédiée à l'écriture de pièces et à leur représentation : en 1847 Dumas a déjà une trentaine d'œuvres dramatiques à son actif. Or cette expérience n'a jamais été une sinécure. De succès en procès², de passions en conflits avec les actrices, Dumas a éprouvé tous les plaisirs et tous les tourments de ce que Musset nomme, en 1831, *la ménagerie*. En dépit de revers de fortune et d'insuccès (surtout après 1839 et *Mademoiselle de Belle-Isle*³), Dumas n'a jamais, comme Musset, tourné le dos à la scène. À la veille de l'inauguration du Théâtre-Historique, il est même l'un des plus célèbres dramaturges de son temps. Comme le

-
- 1 Voir le chapitre intitulé « Le sacre d'Alexandre » que Claude Schopp consacre aux années 1846-1847 dans sa biographie : *Alexandre Dumas, le Génie de la vie*, Paris, Fayard, 1995, p. 392 et suiv.
 - 2 Dumas a connu bien des déboires avec le Théâtre-Français, notamment lors de la création d'*Henri III et sa cour* et quand il a souhaité qu'*Antony* y soit représenté. Voir Fernande Bassan et Sylvie Chevalley, *Alexandre Dumas père et la Comédie-Française*, Minard, « Bibliothèque de littérature et d'histoire », n° 15, 1972, *passim*.
 - 3 « Mlle de Belle-Isle a été sa dernière tentative heureuse », constate *Le Moniteur universel* dans son compte rendu de *La Reine Margot*, le 1^{er} mars 1847.

note Sarah Mombert à propos de spectateurs des années 1840, « l'image que le grand public s'était formée d'Alexandre Dumas était exactement le négatif de la nôtre : un célèbre dramaturge qui s'essaie au roman, le genre qui monte alors en puissance¹ ».

Même si sa carrière prend un nouveau virage avec la publication de romans en feuilletons à partir de 1843, son attachement au théâtre reste viscéral : c'est là son identité d'auteur. Au début de l'année 1846, Dumas est en pleine possession de ses moyens intellectuels et matériels. Son œuvre romanesque est florissante : *Les Trois Mousquetaires* puis *Vingt ans après*, publiés en 1844 et 1845, remportent un très grand succès de librairie et une réussite non moins flamboyante le 27 octobre 1845, sur la scène de l'Ambigu-comique². *Le Comte de Monte-Cristo* réalise des prodiges auprès des lecteurs du *Journal des Débats* depuis le 28 août 1844. *La Reine Margot*, publiée dans *La Presse* entre le 25 décembre 1844 et le 8 avril 1845, est l'un des fleurons de ces fresques historiques dont Dumas a le génie. Devenu riche grâce au roman, l'infatigable créateur songe à investir dans des entreprises théâtrales, bien qu'il en connaisse les risques. Il n'est point anodin qu'au moment où sont posées les premières pierres du Théâtre-Historique, il entreprenne l'édification du château de Monte-Cristo. Un temple pour le dramaturge, un château pour le marquis³. Sa passion du théâtre, jamais tarie, le taraude : posséder une salle à soi répond certes à un idéal paradoxal pour celui qui s'enchaîne alors aux contrats et à sa table de travail, mais c'est une idée que Dumas caresse de longue date. Selon Hippolyte Hostein, directeur du Théâtre-Historique, « Alexandre Dumas avait depuis longtemps le projet » d'« une nouvelle scène⁴. » Ce rêve n'est pas neuf : Hugo, Anténor Joly et Dumas, désireux de dédier une salle au drame, avaient fondé le Théâtre de la Renaissance en 1838. Or « créer un théâtre à Paris dans la première moitié du XIX^e siècle est a priori impossible », constate très justement Jean-Claude Yon⁵. Comment dès lors expliquer

1 « Alexandre Dumas sous les feux de la critique », *Cahiers Alexandre Dumas*, n° 38, Paris, 2011, p. 9.

2 L'adaptation théâtrale qui a pour titre *Les Mousquetaires* est tirée de *Vingt ans après*.

3 Dumas « pend la crémaillère » de son château le 25 juillet 1847. À cette date, *La Reine Margot* vient juste de quitter l'affiche.

4 *Historiettes et souvenirs d'un homme de théâtre*, Paris, Dentu, 1878, p. 11.

5 « La naissance du Théâtre-Historique », *Le Théâtre-Historique d'Alexandre Dumas I. Le répertoire et la troupe*, *Cahiers Alexandre Dumas*, n° 35, 2008, p. 17. Les lignes qui suivent sont redevables à cet article.

la réussite – certes éphémère – d'une entreprise où beaucoup auraient échoué? Dumas fournit deux explications, qui éclairent sur la genèse du Théâtre-Historique. Au début de son récit de voyage, de *Paris à Cadix*, il décrit la première des *Mousquetaires* à l'Ambigu-Comique le 27 octobre 1845. Ce soir-là, le jeune duc de Montpensier, ravi par le spectacle, aurait complimenté Dumas :

Il désira me connaître. Le docteur Pasquier fut notre intermédiaire. Huit jours après je me trouvais à Vincennes, causant avec monsieur le duc de Montpensier [...]

Le résultat de cette conversation fut un privilège de théâtre promis par monsieur le comte Duchâtel¹ à la personne que je choisirais².

À tout seigneur tout honneur, le dernier fils de Louis-Philippe lui aurait promis de le soutenir dans ce projet. C'est du moins ce que suggèrera Dumas ultérieurement, et de manière moins elliptique, dans *Histoire de mes bêtes* :

– Et pourquoi n'avez-vous pas un théâtre à vous? me demanda-t-il.

– Mais, monseigneur, par la raison, infiniment simple, que le gouvernement ne voudrait pas me donner un privilège.

– Vous croyez ça?

– J'en suis sûr.

– Bon! Et si je m'en mêlais!

– Ah! monseigneur, cela pourrait bien changer la face des choses; mais monseigneur ne prendra pas tant de peine.

– Pourquoi cela!

– Parce que je n'ai aucun titre pour mériter les bonnes grâces de monseigneur.

– Bah! qui vous a dit cela? De qui cela dépend-il, un privilège?

– Du ministre de l'Intérieur, monseigneur.

– De Duchâtel, alors.

– Justement, et je dois avouer à Votre Altesse que je ne crois pas qu'il me porte dans son cœur.

– Au prochain bal de la cour, je danserai avec sa femme et j'arrangerai cela en dansant.

Je ne sais pas s'il y eut bal à la cour, je ne sais pas si le duc de Montpensier dansa avec madame Duchâtel; mais ce que je sais, c'est qu'un jour Pasquier

1 Tanneguy Duchâtel (1803-1867) dirige plusieurs ministères sous la monarchie de Juillet. Il est deux fois ministre de l'Intérieur (1839-1840, puis 1840-1848). C'est de lui dont dépend l'attribution des privilèges pour l'ouverture d'un théâtre.

2 *Impressions de voyages, de Paris à Cadix*, Paris, Michel Lévy, 1870, p. 10.

vint me chercher en me disant que M. le duc de Montpensier m'attendait aux Tuileries.[...]

– Eh bien, me dit-il du plus loin qu'il m'aperçut, votre privilège est accordé ; il ne me reste qu'à vous demander le nom du titulaire.

– M. Hostein, lui répondis-je.

Le duc de Montpensier prit le nom de M. Hostein sur ses tablettes ; puis il me demanda où le théâtre serait bâti, par quelle pièce on commencerait, quelle impulsion je comptais lui donner. Je lui répondis que l'emplacement était déjà choisi et que c'était l'ancien hôtel Foulon ; que la pièce par laquelle j'ouvrirais serait probablement *La Reine Margot* ; que, quant à la direction que je comptais lui donner, c'était d'en faire un livre immense dans lequel, chaque soir, le peuple pût lire une page de notre histoire.

Le privilège fut signé au nom de M. Hostein ; l'hôtel Foulon fut acheté ; le Théâtre-Historique fut bâti, et il s'ouvrit, si je me le rappelle bien, un mois après mon retour d'Espagne et d'Afrique, par la *Reine Margot*, comme je l'avais dit à M. le duc de Montpensier¹.

Si le dialogue est probablement apocryphe, la famille royale rend ainsi possible le rêve de Dumas. Le 18 février 1846, il soumet en effet au ministère de l'Intérieur une convention signée entre lui et Hippolyte Hostein (1819-1874), qui connaît bien les rouages des théâtres parisiens pour s'être occupé des affaires de plusieurs salles. Dumas ne souhaite pas assumer le *pensum* administratif de son futur théâtre, mais se réserve la direction morale, littéraire et artistique². Sans perdre le sens des affaires, il fait en sorte que le traité place Hostein sous son autorité. Un obstacle de taille peut toutefois se dresser entre le projet et sa réalisation, c'est l'accusation de concurrence. Les ambitions de la nouvelle salle sont grandes et peuvent faire de l'ombre à d'autres scènes : offrir à un large auditoire un théâtre de qualité (autrement dit littéraire, servi par des plumes reconnues et des acteurs de premier ordre), grâce à des mises en scène soignées, le tout à des fins culturelles et morales. Voilà qui pourrait indisposer d'autres salles parisiennes. Avec un tel projet, Dumas entre dans le périmètre de la Comédie-Française qui affiche, elle aussi, de hauts desseins littéraires. Le seul nom d'Alexandre Dumas, dont la notoriété est solide, vainc cet obstacle de taille. La presse ne manquera certes pas de rappeler que dramaturge a bénéficié de hautes protections,

1 *Histoire de mes bêtes*, Paris, Michel Lévy, 1867, p. 228-229.

2 Ce fonctionnement est celui de nombreux centres dramatiques nationaux et régionaux actuels. Un directeur administratif s'occupe de la gestion du théâtre. Un artiste, metteur en scène, dramaturge, chorégraphe, prend en charge la partie artistique.

celle du dernier frère de Ferdinand d'Orléans, ami intime de Dumas disparu tragiquement en 1842¹.

Les travaux débuteent en juin 1846. Le bel hôtel Foulon est rasé, de même que l'*Épi-scié*, café jadis fréquenté par Lacenaire, qui occupe le rez-de-jardin de l'édifice. Le 12 février 1847, après d'ultimes vérifications par la Commission des théâtres, la salle est prête à accueillir le public. En hommage à son mécène, Dumas souhaite qu'on la baptise « Théâtre Montpensier » – c'est sous ce nom princier que la presse l'évoque au cours de l'année 1846 et même après l'inauguration. Louis-Philippe n'ayant pas jugé de bon ton de donner le nom de son dernier fils à une salle de spectacle², le Théâtre-Montpensier est finalement rebaptisé Théâtre-Historique sur une idée d'Hostein que Dumas juge « excellente ».

Dès la fin de l'année 1846, *L'Illustration* publie une série d'articles consacrés à la nouvelle salle qui peut accueillir mille sept cent huit spectateurs. Les planches reproduisent la façade, les moulures, les dessins et les stucs, tous d'inspiration dramatique. Dans ses propres descriptions, Dumas insiste sur l'empreinte littéraire de son théâtre ; il souhaite faire de ce chef-d'œuvre d'architecture, réalisé par Dreux, un sanctuaire à la gloire de Thalie et de Melpomène. À la manière de Nerval sollicitant Nanteuil pour réaliser le superbe frontispice du *Monde dramatique* en 1835, Dumas enjoint Séchan et Klagmann de raconter l'histoire du théâtre en représentant ses plus illustres figures :

L'édifice est appuyé sur l'art antique, la tragédie et la comédie, c'est-à-dire sur Eschyle et sur Aristophane. Ces deux génies primitifs soutiennent Shakespeare, Corneille, Molière, Racine, Calderón, Goethe et Schiller, Ophélie et Hamlet, Faust et Marguerite, représentent, au milieu de la façade, l'art chrétien, comme les deux cariatides du bas représentent l'art antique. [...] Cette façade explique tous nos projets littéraires, Madame ; notre théâtre, que certaines convenances ont fait nommer Théâtre-Historique, serait nommé plus justement Théâtre-Européen [...]. À défaut de ces grands maîtres que l'on nomme Corneille,

- 1 Ferdinand, duc d'Orléans, né en 1810, est mort accidentellement le 13 juillet 1842. Rappelons que du temps de sa jeunesse, Dumas a été gratte-papier dans les bureaux de Louis-Philippe, avant que ce dernier ne devienne roi des Français, en août 1830. Voir notre ouvrage, *Alexandre Dumas*, Paris, Gallimard, coll. « Biographie », 2014, p. 91 et suiv.
- 2 Le théâtre est associé à des souvenirs sanglants, même s'ils concernent la famille des Bourbons. En février 1820, le duc de Berry, héritier présomptif de la couronne, avait en effet été poignardé par Louvel sur les marches de l'Opéra.

Racine et Molière, et qui sont inhumés dans leur tombeau royal de la rue de Richelieu, nous aurons ces puissants génies que l'on nomme Calderón, Goethe, Schiller! [...]

Voilà notre prospectus de granit, Madame; si quelqu'un y ment, ce ne sera pas moi¹.

À la manière d'un Hugo établissant la chronologie du génie dramatique dans la préface de *Cromwell*, les ornements du Théâtre-Historique offrent au passant une histoire universelle et illustrée du théâtre – les méchantes langues y voient l'exhibition des prétentions de Dumas. Tel faste visuel n'exclut pas une architecture étudiée et efficiente, qui permet une circulation aisée dans l'édifice et surtout offre une très bonne visibilité. Le projet de Dumas est donc triple : s'appuyer sur une conception architecturale ingénieuse, rendre hommage à l'art dramatique et rivaliser avec les plus grands théâtres de Paris.

L'ouverture d'un nouveau théâtre est un événement majeur de la vie culturelle au XIX^e siècle, aussi Dumas médiatise-t-il habilement l'inauguration de sa salle. Avec son associé Hostein, il organise de loin sa réclame². Dumas utilise même son différend judiciaire contre les directeurs de presse Girardin et Véron comme tribune publicitaire. Le public afflue, moins pour le procès que pour voir le fondateur du Théâtre-Historique. Dumas, dont les stratégies commerciales n'ont pas toujours fonctionné, sait qu'il faut se démarquer des projets théâtraux précédents sans toutefois décevoir les attentes de ses lecteurs. *La Reine Margot* présente à cet égard trois qualités décisives : il s'agit d'un drame historique, dans le sillage d'*Henri III et sa cour* qui fit la gloire de Dumas en 1829; la pièce est tirée d'un roman à succès, connu du public. Son propos enfin, la chronique amoureuse d'une reine sur fond de Saint-Barthélemy, a de quoi susciter la curiosité des foules.

Faut-il croire pour autant Dumas quand il affirme avoir tôt choisi *La Reine Margot* pour inaugurer son théâtre? Une lettre adressée à Charles Desnoyers³, datée du 15 avril 1846, laisse supposer que Dumas avait déjà conçu sa pièce au moment de déposer sa demande au Ministère :

1 *De Paris à Cadix*, op. cit., p. 11-12.

2 À la fin de l'année 1846, Dumas est en effet « en mission » à l'étranger. Il ne rentre à Paris qu'au début janvier 1847.

3 Louis François Charles Desnoyers (1806-1858), comédien et auteur dramatique. Il est régisseur de la Comédie-Française entre 1841 et 1847.

Mon cher Desnoyers,

J'apprends que vous répétez une *Reine Margot*.

Écoutez bien ceci. Je ne veux nuire aucunement à la représentation d'une pièce qui est, je crois, de deux amis à moi.

Mais moi aussi, je compte faire un drame de *La Reine Margot* et tout en ne faisant point de mal aux autres, je voudrais bien que les autres ne m'en fissent point.

S'il est donc possible de changer ces noms de Coconnas et de La Mole en autres noms, cela me rendrait service.

Puis je désire qu'on ne prenne pas le titre *La Reine Margot*.

Dites tout cela de ma part à Vanderbruch et Leuven.

Alex Dumas¹

Dans l'effervescence de l'inauguration, représenter ce drame est évidemment stratégique : toute concurrence présente un risque. La pièce de Leuven et Vanderbruch sera jouée un mois plus tard, le 11 mai 1846, sous le titre *Une nuit au Louvre*, sans grand succès.

Le choix de *La Reine Margot* définit d'emblée la vocation que Dumas assigne au Théâtre-Historique : « il voulait un théâtre qui popularisât les œuvres des maîtres, et fût pour lui-même un moyen d'exploiter ses nombreux romans », note Hostein². Plaire et instruire, enseigner l'histoire aux foules par l'image, tirer des leçons de cette même histoire : la dimension didactique du projet ne fait aucun doute. Pour Dumas, il n'est nulle contradiction entre la mise en fiction de l'histoire et son dessein littéraire. Son ambition s'inscrit en effet dans le droit fil de l'idéal romantique, celui d'un théâtre d'élite pour tous, prôné par Guizot ou Hugo. Mais pour le public et la presse, ce nouveau théâtre, fût-il un livre d'histoire destiné au plus grand nombre, c'est avant tout Alexandre Dumas lui-même, avec son redoutable sens du grandiose : « Le public appelle cette salle *Théâtre-Montpensier*, le programme l'intitule *Théâtre-Historique*, moi je persiste à la qualifier *Théâtre-Dumas* », commente ironiquement *Le Charivari*³.

L'inauguration de la salle est très largement commentée dans la presse. Les principaux journaux et les feuilles secondaires lui accordent

1 Lettre du 15 avril 1846. Nous remercions Claude Schopp de nous avoir aimablement communiqué ce document, qui figurera dans son édition de la *Correspondance d'Alexandre Dumas* (Garnier Classiques, à paraître).

2 *Historiettes d'un homme de théâtre*, op. cit., p. 11.

3 21 février 1847, seizième année, n° 52.

plusieurs colonnes¹. Tous font entrer la première de *La Reine Margot* dans la légende, moins pour la qualité intrinsèque du drame que pour la fièvre du samedi 20 février. Dans ses souvenirs, Hippolyte Hostein dépeint l'engouement du public, venu attendre la veille devant le théâtre. Il se fait l'écho rétrospectif des commentaires journalistiques :

Enfin, vint le moment solennel de l'ouverture... Depuis longtemps déjà, le Théâtre-Historique défrayait les conversations ; à la dernière heure il donna, on peut le dire, la fièvre à tout Paris. On vit des amateurs forcenés faire la queue aux portes du théâtre, depuis la veille au soir du jour fixé pour l'ouverture. Ce fut une station de vingt-quatre heures² !

Au-delà de l'anecdote et de l'exagération de circonstance, l'impact de cette inauguration est bien réel. Le matin de la première, *L'Illustration* lui consacre ainsi plusieurs colonnes, revient notamment sur l'origine du projet et sur les motivations de ses créateurs. Qualifiée de « grande aventure », la première de *La Reine Margot* constitue à elle seule un chapitre de la vie culturelle de la monarchie de Juillet. La verve facétieuse du *Charivari* insiste sur l'argent pharamineux gagné grâce à cette soirée : « Pour peu qu'il y ait deux cents chambrées semblables à celle du jour de l'inauguration du théâtre, les droits d'auteur pour *La Reine Margot* monteront à un tel chiffre qu'Alexandre Dumas pourra se faire bâtir, en regard de son château de Monte-Cristo, un château Margot ». Sur la même page, les dessins humoristiques de Cham témoignent de la curiosité suscitée par le drame et tournent en dérision les prétentions jugées pharaoniques de Dumas. Cette agitation médiatique s'explique en partie par la durée du spectacle, dont la démesure préfigure les représentations d'opéras wagnériens. Près de neuf heures de théâtre, treize changements de décors et autant d'interruptions pour installer et découvrir chaque nouveau tableau. Non sans humour, Gautier note que « la scène change, non pas à vue cette fois car l'on a craint quelque tour des poulies gonflées, des cordes neuves, des machinistes encore plus neufs que les cordes, et l'on a baissé à chaque mutation de décor un rideau de manœuvre relevé aussitôt ». C'est une véritable sidération visuelle que Dumas déploie aux yeux du public, et Gautier de s'extasier en ironisant : ceux qui n'ont pas dîné avant la représentation en sont quittes

1 *La Presse, Le Siècle, Le Journal des Théâtres, Le Journal des débats, Le Charivari.*

2 *Historiettes d'un homme de théâtre, op. cit.*, p. 19.

pour la faim. Mais la démesure du drame est calculée : il faut marquer les esprits et associer à *La Reine Margot* le souvenir d'une soirée inouïe.

Quelle est la place du drame dans cet événement tonitruant ? Peu de commentaires en somme sur le passage du roman au théâtre et sur le travail d'adaptateur d'Auguste Maquet, grâce à qui, depuis 1842, Dumas peut mener de front plusieurs projets¹. L'œuvre est à ce point associée à la soirée d'exception que son statut littéraire, pourtant singulier, semble passer au second plan. La plupart des anecdotes rapportées par la presse concerne non pas le drame, son esthétique, son propos politique, mais l'apparat qui l'entoure. Servi par une troupe talentueuse, une mise en scène splendide, de somptueux costumes, l'inauguration du Théâtre-Historique est d'abord un événement oculaire ; il l'est d'autant plus que *La Reine Margot* est un spectacle dispendieux qui fait appel à tout un contingent d'artistes de la scène, peintres, décorateurs, costumiers. Rien d'étonnant à ce que les noms de ces artistes figurent sous celui des auteurs, lors de la publication du drame. Une telle entreprise redéfinit la place de l'écrivain dans la création théâtrale. Dumas n'est pas la seule figure hégémonique à régner sur la pièce, il est entouré d'une véritable équipe.

Dumas, associé à Maquet, a composé une fresque sans commune mesure, où s'intriquent passages sérieux et légers, scènes de cour et scènes de rue, intrigues sentimentales et imbroglio politique. Le drame, qui compte cinq actes, treize tableaux et un épilogue (c'est-à-dire quatorze décors différents), présente des images d'un luxe inouï et des situations spectaculaires : rixes, combats d'épée, cavalcades, scène de chasse au vol, et même un chien, excellent acteur aux dires de Gautier²... Dumas accomplit en effet le rêve d'un « spectacle total » qu'il espérait dès la première version de *Christine*, en 1828, et qu'il avait difficilement tenté d'imposer avec *Don Juan de Marañna* ou *Caligula* à la Comédie-Française. Sous les feux de la critique se dessine ainsi une pratique du théâtre « à la Dumas », pour qui la matérialité du spectacle complète sans contradictions sa valeur littéraire :

-
- 1 Dans l'état actuel des recherches, la part de Maquet dans la conception du drame reste difficile à quantifier. Maquet s'occupait en général de rassembler la documentation et de tracer des plans. Selon toute évidence, il a contribué aux différentes suppressions qui suivirent la première représentation. Pour ce spectacle, il est considéré comme co-auteur à part entière, puisqu'il figure sur l'affiche et sur la couverture de la pièce éditée.
 - 2 Voir appendice n° III.

Le *décorateur* était à ses ordres ; il avait l'*ustensilier* sous la main, il pouvait disposer du *costumier* [...] Les décorations sont très belles, trop belles peut-être, puisqu'elles accoutument le public à ne plus chercher au théâtre que le plaisir des yeux, et les auteurs à subordonner leur art à celui du décorateur et du machiniste. Nous avons dû constater le mérite de l'œuvre ; quant au succès, il est incontestable, ainsi que le talent supérieur, et, en certains points, extraordinaire de l'auteur principal, M. Alexandre Dumas¹.

Sur ce point, *La Reine Margot* illustre parfaitement la formule de Vigny dans *La Lettre à Lord**** : « On ne peut donc le nier : faire jouer une tragédie n'est autre que de préparer une *soirée*, et le véritable titre doit être la date de la représentation². » Dans l'histoire du théâtre du XIX^e siècle, la date du 20 février 1847 est à marquer d'une pierre rouge.

Si Dumas peut se réjouir du succès financier et mondain de l'inauguration du Théâtre-Historique, son ambition est-elle d'y faire jouer des pièces spectaculaires à de seules fins lucratives ? Ce serait la réduire à celle d'un entrepreneur de spectacles et nier, à la manière de Mirecourt³, le rêve artistique caressé par le poète. Pour Dumas, le Théâtre-Historique doit prolonger les très riches heures de sa bouillonnante jeunesse, même si ses acteurs ont vieilli et se sont empâtés – Dumas fera jouer Mlle George sur les planches du Théâtre-Historique, malgré son embonpoint. Les créations comme les reprises sont trempées dans le brûlant métal du romantisme, afin de poursuivre la rénovation théâtrale entreprise vingt ans plus tôt. Aux côtés de ses propres pièces, les œuvres du répertoire de 1830 participeront du rayonnement littéraire du Théâtre-Historique dont elles forgent l'identité et l'appartenance culturelle : Hugo, Vigny, Balzac, Musset, garants d'un théâtre de plume, y seront joués. Les grands maîtres de la génération de 1830, Shakespeare et Schiller, y seront représentés. Le Théâtre-Historique ne sera-t-il pas dès lors la meilleure vitrine du théâtre romantique dans toute l'extension possible de son identité ? Dumas a certes des ambitions matérielles non dissimulées, mais un idéal artistique tenace adossé au

1 *Id.*

2 *Lettre à Lord*** sur la soirée du 29 octobre 1829 et sur un système dramatique, Œuvres complètes*, I, éd. François Germain et André Jarry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 397.

3 Dans son pamphlet, *Fabrique de romans, maison Alexandre Dumas et C^e*, (« Portraits contemporains », *Marchands de Nouveautés*, 1845), Mirecourt traite avec mépris les rêves artistiques de Dumas et l'accuse de plagiat.

souvenir d'heures adelphiques passées auprès de ses deux illustres aînés, Vigny et Hugo. Sans qu'on puisse taxer Dumas d'angélisme, une double logique d'auteur et d'entrepreneur de spectacle se profile donc dans le choix d'inaugurer le Théâtre-Historique avec *La Reine Margot*. Réussir une affaire lucrative¹, poursuivre l'œuvre de rénovation du théâtre initiée par les romantiques, garantir à son projet une identité esthétique fortement subjective.

En choisissant de mettre en scène le règne de Charles IX, Dumas adresse également un message plus personnel à son public. S'il recule l'action dans le temps par rapport à l'intrigue d'*Henri III et sa cour* (elle se déroule en juillet 1578), il referme aussi un cycle de vingt années d'écriture dramatique au service de l'histoire. Il prolonge et accomplit ainsi le constat qu'il formulait en tête d'*Henri III* : « Peut-être s'attendait-on à voir, en tête de mon drame, une préface dans laquelle j'établirais un système et me déclarerais fondateur d'un genre. Je n'établirai pas de système, parce que je n'ai pas écrit suivant un système, mais suivant ma conscience² ». N'est-ce pas la même vérité que Dumas donne à déchiffrer au fronton de son nouveau théâtre ? Point de système mais un syncrétisme théâtral au service de l'écriture dramatique de l'histoire.

VINGT ANS APRÈS

Depuis ses premiers feux, le théâtre d'Alexandre Dumas est historique. Qu'il évoque les derniers Valois, la cour de Louis XV ou celle de Louis X le Hutin, il donne à voir une représentation spectaculaire et polémique de l'histoire. Créateur du « drame en habits noirs » avec *Antony*, Dumas est également réputé pour ses pièces à costumes et à décors. *Henri III et sa cour* et *La Reine Margot* sont fondus dans le même creuset générique, celui du drame historique. D'une part il partage avec ses contemporains

1 Voir l'article de Jean-Claude Yon, « Les théâtres parisiens à l'ère du privilège (1807-1864) : l'impossible contrôle », *La Production de l'immatériel, théories, représentations et pratiques de la culture au XIX^e siècle*, Jean-Yves Mollier, Philippe Régnier et Alain Vaillant dir., Presses Universitaires de Dijon, p. 61-74.

2 *Henri III et sa cour, Dramas romantiques*, éd. Claude Aziza, Paris, Omnibus, 2002, p. 9.

pour le seizième siècle¹, d'autre part l'ancrage de ses pièces obéit à une vision très romantique de l'art dramatique : celle-ci invite à penser le présent de manière critique, en représentant des moments charnières de la chronique nationale. Son théâtre historique trouve ainsi sa constante dans la rencontre entre une figure secondaire (La Môle, Saint-Mégrin, Gaultier d'Aulnay²) et la trajectoire des grands de ce monde (premiers ou derniers Valois). *La Reine Margot* poursuit donc la logique d'une poétique d'auteur moins théorique que pratique : montrer, grâce aux moyens du spectacle, la confrontation entre un destin individuel et une crise collective majeure. Dans le drame de 1847, la Saint-Barthélemy peint en rouge sang une toile de fond collective, tandis que se débattent au premier plan des comparses de l'histoire, dont Dumas déforme l'existence pour en faire des héros : La Môle et Coconnas.

Cette manière n'est pas nouvelle et obéit à ce que *Le Moniteur universel* nomme des « procédés uniformes³ ». Le théâtre historique de Dumas présente en effet bien des invariants d'*Henri III et sa cour* à *La Reine Margot*. Près de vingt ans séparent les deux pièces consacrées aux derniers Valois, mais les ressorts scénographiques employés sont bien souvent similaires, même si, d'un drame à l'autre, le dramaturge a nettement amélioré sa connaissance effective de l'histoire⁴. Dumas privilégie un décor praticable, qui favorise les quiproquos et les surveillances en tous genres : tout mouvement spectaculaire devient possible, des entrées les plus extraordinaires aux disparitions les plus invraisemblables⁵. Onze lieux clos sur les treize décors de la pièce sont ouverts vers un hors-scène, ce qui favorise l'irruption de coups de théâtre, confère aux effets sonores un tour menaçant. « Le cabinet des armes du Roi⁶ », par exemple, présente « une large fenêtre avec un balcon praticable », qui servira bientôt à Charles IX de point de tir ; telle indication et la matérialisation du mouvement scénique

1 Voir l'ouvrage de Stéphane Arthur, *La Représentation du xvii^e siècle sur la scène romantique*, Paris, Honoré Champion, à paraître.

2 Héros de *La Reine Margot*, *Henri III et sa cour* et *La Tour de Nesle*.

3 *Le Moniteur universel*, 1^{er} mars 1847, n° 60, p. 416.

4 En 1831, l'histoire était essentiellement « un clou où accrocher » ses tableaux dramatiques. Entre ces pièces de jeunesse et *La Reine Margot*, Dumas a publié plusieurs ouvrages d'inspiration historique et a parfait sa culture.

5 Aux yeux du public de 1829, l'un des effets les plus impressionnant consistait à montrer Catherine de Clèves endormie à Saint-Mégrin, grâce à un système de plateau tournant.

6 *La Reine Margot*, troisième tableau.

prouvent que le décor n'est pas un *artefact* mais un espace utilisable pour le jeu. *La Reine Margot* fourmille aussi d'espaces dérobés, de corridors, de tapisseries, de cachettes. Les procédés d'escamotage visuel, nombreux dans *Henri III et sa cour* ou dans *La Tour de Nesle*, sont poussés à leur paroxysme dans *La Reine Margot*, drame de la dissimulation où la parole est toujours « sur écoute ». Dumas exploite également l'horizontalité et la verticalité de l'espace scénique, ce qu'il avait déjà expérimenté dans *Richard Darlington*¹. L'auberge de la Hurière, qui occupe le premier tableau, est conçue sur deux niveaux, permettant une circulation horizontale (la rue) et verticale (l'étage) : l'action est ainsi rendue très dynamique dès le lever de rideau. Le dramaturge joue aussi sur les effets de profondeur : la chambre de Margot est dotée de portes qui s'ouvrent et se ferment sur des cabinets, des couloirs, des passages secrets. En 1847, Dumas reste donc fidèle à une conception mobile de l'espace scénique, promeut une scène architecturée, en partie héritée du mélodrame.

Pourtant il excède sa propre pratique du tableau dramatique en démultipliant les métamorphoses scénographiques et les décors. *Henri III* en comporte quatre, *La Tour de Nesle* en compte neuf, *La Reine Margot*, quatorze. Cette surenchère est proportionnelle à l'ampleur des événements historiques mis en scène. Pour Dumas en effet, les décors ne sont pas les témoins muets de l'action, mais des acteurs du suspens. L'intrigue du drame se tisse grâce à une scénographie savamment élaborée : l'intrusion de La Môle dans le palais du Louvre, son irruption dans la chambre de la Reine et sa dissimulation déclenchent la catastrophe. Ainsi les nombreux coups de théâtre et les quiproquos de *La Reine Margot* reposent-ils grandement sur la succession de décors. C'est d'autant plus net que Dumas recourt à une technique proche du montage. Le manuscrit dévoile en effet que Dumas compose des tableaux autonomes, qui peuvent être déplacés à l'envi, selon les besoins de l'action, les nécessités du clou et du coup de théâtre². Or un tel un traitement de l'espace n'est pas seulement la conséquence de l'adaptation du roman à la scène : il résulte d'un sens aigu de la théâtralité³, dont Dumas fait montre dans ses romans grâce

1 La verticalité est employée à des fins criminelles dans le drame de 1831, puisque Richard Darlington assassine Jenny en la précipitant du balcon (acte III, tableau II, scène 15).

2 Voir appendice n° II.

3 Selon Roland Barthes, la théâtralité « c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette

à son expérience de dramaturge. Dans *La Reine Margot*, le *romanesque* hérite du *théâtral*, et « la couleur locale » ne se limite pas à des toiles peintes : elle s'incarne dans les mouvements qu'elle suscite.

Ainsi architecturée, la scène inscrit la pensée politique du drame dans un espace à la fois pittoresque et dangereux. La variété des lieux est à l'image des jeux de passe-passe du pouvoir. La promenade dans le Paris de Charles IX fait découvrir des endroits fortement connotés : les chambres du palais du Louvre, le cimetière des Innocents, le cabinet d'alchimie de la Reine, la forêt de Saint-Germain, un cachot, la maison du bourreau, le lit de mort de Charles IX. L'unité dramaturgique du tableau surdétermine l'esthétique de la pièce. En effet les treize moments qui composent le drame découpent quatre ensembles distincts : les lieux publics, propices aux rencontres, aux bonnes et mauvaises fortunes ; les chambres, cabinets, lieux intimes où se trament les conspirations ; les espaces où s'exerce officiellement le pouvoir royal et enfin les *locus horribilis* de l'imaginaire romantique, le cabinet d'alchimie, la maison du bourreau, la prison. Ces quatre dimensions garantissent la variété des situations, assurent la cohérence du suspens, tout en permettant des rencontres inattendues. Sur fond de massacre des Protestants, le traitement de l'espace permet à la conspiration de circuler et de transpirer des murs ; il rend visible la dimension occulte du pouvoir.

Tout en variant les décors, Dumas fait du palais royal l'épicentre du drame, qui occupe onze tableaux. Il associe habilement une menace qui sourd du dehors (Paris, le hors-scène) aux climats nocturnes qui nimbent les différentes chambres du Louvre. L'horreur de la Saint-Barthélemy est ainsi suggérée par le rapport entre le visible (les chambres) et l'invisible (les cabinets, les couloirs, la cour du Louvre). Ce qu'on ne verra pas est confié à la nuit sanglante dont les ombres étendent leurs tentacules jusque dans les angles morts des pièces privées. Dans cette partition de l'espace, le procédé de la téichoscopie, l'un des ressorts favoris de Dumas, délivre un point de vue critique sur les événements. Le Louvre ne devient le lieu d'exercice du pouvoir qu'à partir du moment où s'étirent d'obscurs corridors ou s'ouvrent des cabinets secrets. Ces lieux favorisent

sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières qui submergent le texte sous la plénitude de son langage intérieur ». *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par J.-L. Rivière, Paris, Seuil, « Essais », 2002, p. 122-123.

les conspirations, les cachettes, les espionnages, les trahisons. Ils sont à l'image des temps dépeints, ténébreux. Sur ce point, *La Reine Margot* s'inscrit dans le sillage de *La Tour de Nesle*, drame dont le titre fait du lieu, fortement connoté, l'un des personnages de la fable. L'apparition de cette sinistre tour à l'arrière-plan, dans la perspective du Louvre (troisième tableau), ne relève donc pas de la simple allusion visuelle. Elle rappelle au public que les lieux exercent sur l'imaginaire collectif une puissante hypnagogie. Quand se succèdent la maison du bourreau et le palais royal, la polémique n'est pas loin ; quand apparaît la tour de Nesle dans le lointain, la déflagration mortifère du pouvoir devient inévitable.

Tout aussi efficace est chez Dumas l'art de faire du drame historique le lieu des rencontres sidérantes : « On sait la manière de procéder de M. Alexandre Dumas : drame ou récit, il entre dans son sujet ainsi que Louis XIV en plein parlement, le verbe haut et le fouet en main », note *L'Illustration*¹. Cette autre constante influe sur la manière dont il crée les relations entre les personnages et l'espace. Les lieux de Paris sont des carrefours. Les forces obscures (nécromanciens, bourreaux) y côtoient des figures légendaires de l'histoire (rois et reines). Les hommes du peuple (Friquet, La Hurière) y parlent aux grands (Catherine de Médicis, Charles IX). L'in vraisemblance est rééquilibrée par une topographie urbaine, qui donne à voir le vieux Paris, théâtre des conspirations et des massacres. Les lieux du drame sont ainsi définis par ceux qui les hantent et s'y retrouvent : la « maison du bourreau » est fréquentée par les plus grands ; la « chambre de Catherine de Médicis » est accessible aux intrigants de cour. Dans le premier tableau, Dumas pousse la vraisemblance topographique à sa limite : le public embrasse du même coup d'œil la rue de l'Arbre sec, la maison de Coligny, celle de Mouy, l'auberge et partout autour, Paris qui se prépare aux crimes. Les personnages, souvent taillés à la serpe dans le bois des légendes noires, répondent à une grille d'emploi connue², à laquelle Dumas ajoute une identité géographique : le Gascon rencontre le Provençal, le Piémontais croise le Lorrain. Ainsi

1 *L'Illustration, journal universel*, 20 février 1847, n° 209, vol. VIII, p. 403. L'article s'accompagne d'une illustration qui représente les quatre principaux protagonistes : Charles IX, Henri de Navarre, Catherine de Médicis et la reine Margot (premier acte, troisième tableau).

2 Voir la grille des emplois étudiée par Florence Naugrette : « Le devenir des emplois tragiques et comiques dans le théâtre de Hugo », *Jeux et Enjeux du théâtre classique au XIX^e siècle*, Georges Forestier (dir.), *Littératures classiques*, n° 48, 2003.

l'horizon parisien s'ouvre-t-il sur des paysages lointains, n'enfermant jamais le drame dans un huis-clos.

La cohérence esthétique du théâtre historique de Dumas n'est pas seulement dramaturgique ou purement technique. Certains motifs saillants et récurrents nourrissent *La Reine Margot*. Le jeune seigneur amoureux d'une étoile, promis à un destin funeste, confère au drame dumasien son unité pathétique et tragique¹. La Môle a tout d'un héros romantique, mélancolique et lyrique dans son dévouement amoureux, tandis que Coconnas est l'avers grotesque du médaillon. Comment ne pas voir en La Môle un avatar du mignon Saint-Mégrin, lui aussi féminisé et condamné par un pouvoir inique à subir les complots des puissants ? La comparaison du personnage de La Môle avec les « Lions » du boulevard souligne avec humour la nature féminine du personnage : « La Môle est un muguet qui a dû inventer l'eau de Cologne et le cosmétique pour les moustaches² ». La Môle et Saint-Mégrin, dandys du XVI^e siècle, sont tous deux soumis à l'influence maligne de l'étoile noire qui brille au-dessus de leur tête. Et Dumas récrit dans *La Reine Margot* la scène de prédiction astrologique d'*Henri III et sa cour* :

RUGGIERI

Ce n'est pas cela. Si demain, à dix heures, tu vois encore la lumière du ciel, compte alors sur des jours longs et heureux. (*Allant à la fenêtre.*) Vois-tu cette étoile ?

SAINT-MÉGRIN

Qui brille près d'une autre plus brillante encore ?

RUGGIERI

Oui ; et, à l'occident, distingues-tu ce nuage sombre qui n'est encore qu'un point dans l'immensité ?

SAINT-MÉGRIN

Oui ; eh bien ?...

1 Voir l'article de Marie-Christine Natta, « La représentation du favori du prince dans La Dame de Monsoreau », *Alexandre Dumas, une lecture de l'histoire*, Michel Arrous (dir.), Paris, Maisonneuve et Larose, 2003, p. 41-63.

2 *Le Charivari*, n° cité.

RUGGIERI

Eh bien, dans une heure, cette étoile aura disparu sous ce nuage, et cette étoile, c'est la tienne¹.

D'autres motifs et d'autres situations font résonner dans *La Reine Margot* les drames antérieurs, notamment *Richard Darlington* (1831) ou *Catherine Howard* (1834). L'apparition de l'exécuteur des hautes œuvres est un *leitmotiv* de l'œuvre historique de Dumas. Or, dans *La Reine Margot*, l'exécuteur voit sa fonction dramaturgique complexifiée : mi-homme mi-monstre, paria mis au ban de la société, le bourreau sert aussi de messenger entre Margot et La Môle. Dumas exploite en outre le vieux fond de croyances qui accorde au bourreau quelque pouvoir thaumaturgique – sur ce terrain, il est l'égal du roi. Compatissant et secourable envers Coconnas qui lui a tendu la main, Caboche est sans pitié pour l'aristocrate La Môle qui l'a traité avec distance. Enfin le tourmenteur fascine parce qu'il fait le lien entre la vie et la mort : il ressuscite La Môle grâce à un « élixir », mais la lui ôte parce que c'est son emploi. Cette inoubliable figure fait partie de l'imaginaire dumasien². Dans *Catherine Howard*, la reine condamnée convainc l'exécuteur en touchant sa sensibilité, ce qui avait choqué le public de 1834. Dans *Richard Darlington*, la révélation de l'identité de l'exécuteur marque de manière spectaculaire la chute du héros : au dénouement, l'ambitieux Richard apprend en effet qu'il est fils de bourreau, ce qui anéantit sa carrière politique. Dans *La Reine Margot*, Dumas s'appuie une nouvelle fois sur cette figure centrale du grand macabre romantique.

La « cohérence » du traitement de l'espace et des personnages relèverait-elle d'une pratique habile de l'autocitation ? Vingt ans après, Dumas ne servirait-il pas le même plat à son public ? « C'est tout simplement une denrée dont tout le monde a déjà mangé et qu'il jette à l'avidité de la foule », ironise le compte-rendu de *L'Illustration*. L'antienne est connue : Dumas fait du neuf avec du vieux, réemploie ses productions antérieures en les modifiant superficiellement ; les guenilles du mélodrame sont ravaudées pour le lustre de son nouveau théâtre : « ce serait un assez curieux calcul à faire que d'additionner le nombre de coups de dagues

1 Alexandre Dumas, *Henri III et sa cour*, IV, 4, *Drames romantiques*, p. 56.

2 Voir le chapitre consacré à cette question dans notre ouvrage *Des Feux dans l'ombre, la représentation de la mort sur la scène romantique*, Paris, Honoré Champion, 2009.

ou de poignards donnés ou promis dans les seize tableaux de *La Reine Margot*. – Les drames dit historiques n'ont rien à envier sous ce rapport aux anciens mélodrames dits de fantaisie¹. » *La Reine Margot* subit ici les mêmes attaques qu'avait essuyées *La Tour de Nesle* en son temps : son esthétique mélodramatique serait éculée et surtout incompatible avec l'ambition littéraire qu'affiche son auteur. Si Dumas use des ressorts du mélodrame (pathétique poussé à l'excès, présence de scènes aux teintes fantastiques, assimilation du duc d'Alençon à la figure du traître, etc.), c'est qu'ils favorisent des sidérations émotionnelles qu'un théâtre tout uniment littéraire n'autorise pas. Dumas ne renonce pas au plaisir du frisson que garantissent les effets extraordinaires. Aussi son drame oscille-t-il entre théâtre d'auteur et grand spectacle, ce qui explique la gêne de certains critiques :

La Reine Margot n'est pas une pièce dans l'acception étroite du mot : c'est un roman mis en scène, une période historique dialoguée et dramatisée. On ne pourrait la juger au point de vue d'aucune poétique ; c'est dans Shakespeare, le maître souverain, qu'on en retrouverait l'analogue, ses grands drames-chroniques seraient parfaitement admissibles et jouables sur le théâtre où viennent de se dérouler les quinze tableaux de l'œuvre de MM. Alexandre Dumas et Auguste Maquet ; *Le Roi Jean*, *Henri IV*, *Henri V*, *Henri VI*, *Henri VIII*, *Richard II* et *Richard III* seraient, pour le nouveau théâtre, le fonds classique².

Pour hisser *La Reine Margot* au rang de chef-d'œuvre, Gautier l'assimile aux drames historiques de Shakespeare. Mais quelle valeur accorder à des œuvres dont l'intérêt ne se fixe pas uniquement sur la beauté littéraire du texte ? Dans son compte rendu, Janin est plus dubitatif. En février 1847, la posture auctoriale de Dumas dans le paysage théâtral reste aussi ambiguë qu'au temps de *La Tour de Nesle* : elle est celle d'un écrivain majeur, qui se rêve en poète dramatique mais ne renonce pas à satisfaire les attentes de son public.

La Reine Margot, placée sur la ligne médiane de la carrière dramatique de Dumas, est une œuvre syncrétique, creuset de bien des influences théâtrales. Dans le sillage du répertoire romantique et du roman historique, le drame porte en lui le souvenir de Walter Scott et surtout de

1 *Le Charivari*, n° cité.

2 Théophile Gautier, *La Presse*, 22 février 1847. Voir appendice III.

Victor Hugo. *Marion de Lorme*, *Le Roi s'amuse*, *Ruy Blas* alluvionnent l'imaginaire de Dumas. Des points de contact entre *Marion de Lorme* et *La Reine Margot* se manifestent par exemple sans la survivance d'une représentation polémique du monarque. Le Charles IX de Dumas rappelle en effet le Louis XIII de Hugo. Voilà deux rois chasseurs qui offrent une image dégradée de la royauté; malades, pusillanimes, changeants, Charles IX et Louis XIII alternent accès d'autorité et crise de conscience, accordant la grâce d'une vie car « Le fauconnier est Dieu¹ », ou mourant d'aimer trop les livres de vénerie.

Le corps du roi, montré dans son affaiblissement physique, incarne la monarchie chancelante et bientôt déchu². Chez Hugo comme chez Dumas, ce n'est d'ailleurs pas le roi qui assure effectivement l'exercice du pouvoir, mais une force qui agit dans l'ombre : c'est « L'homme rouge qui passe », du dénouement de *Marion de Lorme*; c'est la veuve noire, Catherine de Médicis, dans *La Reine Margot*. Les vacillations de la couronne et les incertitudes du trône font également écho au *Richard III* de Shakespeare, mais surtout à *Charles IX, ou la Saint-Barthélemy* (1789) de Marie-Joseph Chénier, pièce rebaptisée *Charles IX, ou l'École des rois* en 1790. Cette source probable de Dumas offre une image négative du monarque, vision qui subit le contexte révolutionnaire dans lequel la pièce a été écrite et créée – « Charles IX est le drapeau de la Révolution », écriront les frères Goncourt³. La tragédie se referme sur une scène de folie digne de *Macbeth*, qui a pu influencer sur le délire final du Charles IX de Dumas :

CHARLES

Dieu ! quel spectre hideux redouble mon effroi !
 C'est lui, j'entends sa voix terrible et menaçante :
 Coligni... Voyez-vous cette tête sanglante ?
 Loin de moi cette tête et ces flancs entr'ouverts !
 Il me suit, il me presse, il m'entraîne aux enfers.
 Pardon, Dieu tout-puissant, Dieu qui venges les crimes !
 Toi, Coligni, vous tous, vous, trop chères victimes ;
 Pardon ! si vous étiez témoins de mes douleurs,
 À votre meurtrier vous donneriez des pleurs.
 Des cruels ont instruit ma bouche à l'imposture ;

1 *Marion de Lorme*, IV, 8.

2 Sur la représentation de la figure royale dans le théâtre romantique, voir les travaux de Sophie Mentzel.

3 *Histoire de la société française pendant la Révolution*, Paris, Dentu, 1854, p. 54.

Leur voix a dans mon âme étouffé la nature ;
 J'ai trahi la patrie, et l'honneur et les lois :
 Le ciel en me frappant donne un exemple aux rois¹.

À travers sa représentation de la royauté, Dumas ne se limite donc pas à l'autocitation ou au recyclage de sa propre œuvre, il s'appuie sur une solide tradition dramatique : *Charles IX, ou l'École des rois*, par exemple, a connu un grand succès de scène et de librairie : son dernier vers était devenu proverbial. Enfin, même si la pièce est écrite pour être jouée, *La Reine Margot* s'inscrit dans la vogue des « scènes historiques », genre théâtral destiné à raconter l'histoire sous une forme dramatique. Dumas connaît bien la pratique de ce théâtre virtuel et confie son premier succès aux mânes des auteurs de scènes historiques : « Je ne me déclarerai pas fondateur d'un genre, pare qu'effectivement je n'ai rien fondé. MM. Victor Hugo, Mérimée, Vitet, Loëve-Weimar, Cavé et Dittmer ont fondé avant moi, et mieux que moi ; je les en remercie ; ils m'ont fait ce que je suis². » Vingt ans après, ce parrainage semble encore prégnant, notamment dans la volonté de Dumas d'offrir une vision dynamique et critique des pages d'histoire qu'il déploie. *La Saint-Barthélemi*, que publie Charles d'Outrepoint en 1826, présente ainsi des parentés idéologiques avec *La Reine Margot*. D'Outrepoint est l'un des rares auteurs à mettre en scène tous les personnages qui figureront dans le drame de Dumas (à l'exception de La Môle). La réflexion sur la responsabilité des massacres annonce aussi celle de Dumas : Catherine est l'ordonnatrice du mal³. Comme les auteurs de scènes historiques, Dumas affiche sa volonté de faire œuvre d'historien, mais sa conception de l'histoire au théâtre ne saurait se satisfaire d'une sobre reconstitution des faits : Dumas n'affirmera-t-il pas qu'il est « permis de violer l'histoire pourvu qu'on lui fît un enfant⁴ ? »

-
- 1 Marie-Joseph Chénier, *Charles IX, ou l'École des rois*, V, 4, tragédie en cinq actes, représentée pour la première fois à Paris, sur le Théâtre de la Nation le 4 novembre 1789, Paris, Beaucaire, 1790. Charles IX marque les débuts de la gloire de Talma. Voir l'« Introduction » au *Théâtre complet* de Chénier par Gauthier Ambrus et François Jacob (Paris, GF-Flammarion, 2002, p. 10-24).
 - 2 « Un mot », *Henri III et sa cour*, éd. citée, p. 9.
 - 3 Notons cependant que dans le drame de d'Outrepoint, Charles IX est cynique et sanguinaire, assumant la responsabilité de l'assassinat de Coligny, entre autres.
 - 4 *Mes Mémoires*, II, éd. Pierre Josserand, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, p. 510. La formule apparaît dans un passage consacré à *La Maréchale d'Ancre* de Vigny. Dumas précise :

REPRÉSENTER L'HISTOIRE :
LES EFFETS DE L'ADAPTATION

Avant d'être une soirée théâtrale qui a marqué les esprits, *La Reine Margot* est un roman connu. Or la signification et l'interprétation de l'épisode historique subissent l'influence de la migration générique : en passant de la page aux planches, les événements sont représentés sous un jour nouveau et leur sens s'en voit modifié. Tissant faits réels et fiction, l'adaptation scénique applique la formule d'invention, explicitée dans la préface de *Catherine Howard*, en 1834 : « *Catherine Howard* est un drame extra-historique, une œuvre d'imagination procréée par ma fantaisie ; Henri VIII n'a été pour moi qu'un clou auquel j'ai attaché mon tableau¹. » *La Reine Margot* est, sur bien des points, un drame historique et extra-historique à la fois² – plus encore quand la fable quitte les pages du roman pour les feux de la rampe.

Le drame orchestre une urgence dans l'agencement des événements : cette accélération générale est provoquée par le resserrement temporel de l'action. Plus proche de la vérité historique, le roman s'étend sur deux années, du mariage de Margot à la mort de Charles IX, avec en sus un épilogue qui projette le lecteur un an plus tard³. Contrairement au roman, le drame commence le jour même de la Saint-Barthélemy, évacuant le mariage proprement dit, malgré le remarquable anachronisme de Marguerite, « Ah ! quelle nuit de nocé ! » qui crée l'impression d'une concomitance entre mariage et massacres. Les événements s'acheurtent, se juxtaposent et semblent se dérouler sur une durée réduite à quelques jours – Dumas et Maquet ne fournissent qu'avec parcimonie des repères temporels. Bien plus ils s'appuient sur plusieurs conventions problématiques.

« je suis de l'avis de l'auteur ; je ne crois pas qu'il soit bien nécessaire qu'une œuvre d'art ait toujours, pour autorité, "un parchemin par crime, et un in-folio par passion". »

1 « Avertissement », *Catherine Howard, Drames romantiques*, éd. citée, p. 628.

2 En 1834, Dumas procède à une première taxinomie de ses drames : « Je me suis décidé à agir ainsi, parce qu'il m'a semblé qu'il était permis à l'homme qui avait fait du drame d'exception avec *Antony*, du drame de généralité avec *Teresa*, du drame politique avec *Richard Davlington*, du drame d'imagination avec *La Tour de Nesle*, du drame de circonstance avec *Napoléon*, du drame de mœurs avec *Angèle*, enfin du drame historique avec *Henri III*, *Christine* et *Charles VII*, de faire du drame extra-historique avec *Catherine Howard*. » *Ibid.*

3 Chapitre LXVI du roman, « Epilogue ».

Comment faire admettre, par exemple, que la mort de Charles IX paraisse se produire peu après la Saint-Barthélemy ? Telle proximité n'est pas fortuite, qui aggrave la culpabilité et la responsabilité du roi. La distorsion historique est également due à l'allègement d'épisodes horribles. Les passages les plus terribles du massacre ne sont pas représentés mais confiés à des allusions ou à des récits ; le pire se déroule hors-scène. Le spectateur ne verra aucun tableau de tuerie, aucun forfait sanglant de la nuit du 24 août. Point de cadavre de Coligny décapité, profané et exhibé¹. Mais Dumas sème des signes, s'appuie sur l'imaginaire collectif qui catalyse les fantasmes macabres de la nuit du 24 août. De ce fait, les événements qui précèdent l'action viennent ensanglanter la fable. Dumas martèle l'idée que Jeanne d'Albret, morte en juin 1572, a été empoisonnée par Catherine de Médicis ; la vengeance de Mouy contre Maurevel, meurtrier de son père, constitue également une assise du drame. La scène ne pouvant tout dire ni tout représenter, l'horreur sublime est confiée à des rumeurs, à des croyances communes, telle la « folie » du roi Charles qui, pour assouvir son caprice de colère face aux louvoiements d'Henriot, tire de la fenêtre un trait d'arquebusade sur un parpaillot qui passe par là. Le processus de « fictionnalisation » de l'histoire est encore plus marqué au théâtre que dans le roman. « L'intrépide conteur veut absolument placer tous ses tableaux à la fois sous vos yeux éblouis », constate Jules Janin².

D'un genre à l'autre, le travail d'élagage vise l'efficacité, mais obéit aussi en partie aux exigences de la censure. Dumas choisit finalement de supprimer le personnage du duc de Guise qui n'avait que quelques répliques sur le manuscrit³. L'éviction de Guise altère considérablement la réalité agonistique des factions responsables de la Saint-Barthélemy. Les catholiques ne sont plus représentés « que » par la famille royale, par des criminels (Maurevel) ou des manants (La Hurière, Friquet). Pour partielle et partielle qu'elle soit, cette vision de la Saint-Barthélemy vise avant tout à restituer une idée saisissante des événements. Comme

1 Dans sa version cinématographique de *La Reine Margot*, Patrice Chéreau prend le pli inverse : il fait du sang un motif esthétique majeur de son film, accentuant la cruauté présente dans le roman. Voir appendice V.

2 « Feuilleton » du *Journal des Débats*, 22 février 1847. Nous reproduisons ce feuilleton dans l'appendice III.

3 Voir appendice II.

le note très justement Florence Naugrette, « le théâtre sert moins à transposer un roman, connu de tous, directement ou par ouï-dire, qu'à faire revivre le passé, comme l'indique le nom même du lieu théâtral (Théâtre-Historique)¹. » C'est en effet un spectacle vivant de l'histoire que souhaite recomposer Dumas. *La Reine Margot* couronne ainsi la magie de l'illusion et de la convention, moins pour relater des faits exacts que pour fournir une idée puissante des derniers Valois. C'est ce qu'a très bien compris Gautier pour qui la fidélité événementielle est secondaire par rapport à l'unité d'intérêt qui, elle, fabrique sa propre vérité historique :

Sans doute l'histoire n'est pas textuellement respectée, et le chronologiste surprendrait à chaque instant le poète en faute ; mais grâce aux dialogues, aux costumes et aux décorations si sérieusement étudiés aujourd'hui, on prend d'une époque une idée nette et vive qui ne ressort pas toujours des livres pour les érudits et les savants².

Du roman à la pièce, Dumas conserve la puissance dialogique, préserve même certaines répliques intactes, tout en leur octroyant ce supplément de chair propre au théâtre, grâce aux didascalies de mouvement. Le passage du récit au drame, quoi qu'ait pu en dire la censure³, n'est pas un exercice si acrobatique : la théâtralité intrinsèque du roman présente en effet de grandes scènes de genre et de somptueux décors, prêts à migrer sur les planches. Il s'agit en outre pour Dumas de faire de ces figures de l'histoire, grandes ou petites, des « statues dont on peut faire le tour⁴ », non des entités abstraites dont la réalité, dans ce qu'elle a de plus triviale, échappe au lecteur/spectateur. Le romancier, qui est d'abord dramaturge, donne donc la parole aux grands de ce monde, qu'ils aient de hautes ou de basses aspirations, afin de créer une proximité entre son public et ses personnages ; qu'ils se nomment Charles, Catherine, Henri ou Margot, Dumas les saisit dans leur humanité trouble.

1 Florence Naugrette, « Dumas adaptateur de son roman *La Reine Margot* au théâtre : les séductions de la *mimésis* », *D'un genre littéraire à l'autre*, Michèle Guéret-Laferté et Daniel Mortier dir., Rouen, Presses universitaires de Rouen-Le Havre, 2008, p. 237 et suiv.

2 *La Presse*, 23 février 1847. Sur ce point, Gautier est aux antipodes des rigoureux Bouvard et Pécuchet qui prennent le risque « de réviser Dumas du point de vue de la science ».

3 Voir notre « note sur la présente édition ».

4 Alexandre Dumas, *Henri IV*, Paris, Michel Lévy Frères, « Les Grands hommes en robe de chambre », 1866, p. II.

REINE DE CŒUR ET ROIS MAUDITS

Avant d'être un roman puis un drame, *La Reine Margot* renvoie à un personnage historique longtemps mal connu, mal compris, méjugé. Le titre de l'œuvre ne manque pas d'emblée de revigorer la légende de la reine aux vertugadins. Pour le spectateur peu savant de 1847, « Margot » évoque davantage une grisette qu'une reine¹, voire une héroïne de « ces livres qu'on ne lit que d'une main », selon l'expression de Jean-Marie Goulemot². Faut-il lire dans le titre un emprunt détourné à Tallemant des Réaux qui, dans ses *Historiettes*, rappelle « qu'on l'appelait vulgairement *Le roi Margot*³ ? » Si la Margot de Dumas reste aimablement sensuelle, ce dont témoigne sa complicité avec madame de Nevers, le titre aux résonances oxymoriques dévoile le visage une nouvelle Marguerite de France, affublée de l'hypochoristique que lui donnait son frère Charles. C'est une figure populaire qui se profile : Marguerite de Valois était la reine de France, Margot sera l'amie de tous.

Au XIX^e siècle, le septième enfant d'Henri II et de Catherine de Médicis suscite l'intérêt des historiens et des écrivains. D'une part son destin d'exception plonge ses racines dans les heures sombres de la chronique nationale ; d'autre part sa vie privée n'est pas exempte de turpitudes – Dumas alimentera les pages de sa *Causerie sur les Valois* en mêlant les anecdotes aux travaux de Michelet⁴. Des premières guerres de religion jusqu'à la Ligue, de son mariage ensanglanté à son échec matrimonial avec le Béarnais, jusqu'au soupçon d'inceste qui plane sur ses rapports avec ses frères, sa vie invite à la légende. Or la place que le XIX^e siècle de Dumas lui octroie n'est pas celle qu'elle occupe aujourd'hui. Isolée dans le faisceau d'horreurs sanglantes et de passions contrariées, Marguerite

1 En 1838, Musset publie sa nouvelle *Margot*, qui relate les premiers émois et les premières tristesses d'une jeune paysanne.

2 L'on songe, par exemple, à *Margot la ravaudeuse* de Fougeret de Monbron, publié en 1784 et plusieurs fois réédité au début du XIX^e siècle.

3 *Historiettes de Tallemant des Réaux, Mémoires pour servir à l'histoire du XVII^e siècle*, éd. Monmerqué, Paris, Delloye, 1840, p. 164. Dumas a pu consulter cet ouvrage, dont la première édition paraît en 1836 ; celle-ci s'inscrit dans la vaste entreprise de publication de mémoires d'Ancien régime menée par Monmerqué.

4 Voir *Dartagnan*, 28 et 29 février ; 7, 10, 12 et 14 mars 1868.

est redécouverte à partir des années 1820-1840, qui voient la parution de nombreux mémoires, donnant accès à des sources de première main sur les événements de la Saint-Barthélemy¹. La première édition de ses *Mémoires*, en 1823, prétend ainsi éviter l'enlèvement dans l'ornière de l'anecdote ou de la légende. La « Notice sur Marguerite de Valois et sur ses mémoires » de Petitot valorise ses dons intellectuels, peut-être héritées de l'autre Marguerite de Valois, la sœur de François I^{er}, qualités qui annonceraient l'esprit classique. Mais la « notice » dénonce aussi les excès d'une jeunesse soumise aux passions. C'est non seulement « la princesse la plus extraordinaire de son siècle » qui apparaît dans les éditions successives des *Mémoires*, mais c'est aussi une femme victime du contexte familial et politique dans lequel elle a vécu. Le témoignage des *Mémoires*, auquel Dumas a eu accès, est pris au sérieux par les historiens : Michelet s'appuiera sur ces *Mémoires* pour décrire les horreurs de la Saint-Barthélemy.

Du côté de la fiction, Marguerite de Valois connaît des débuts remarquables. Elle apparaît dans d'aimables chansons², occupe une place secondaire dans la *Chronique du règne de Charles IX* de Mérimée (1829). Mais c'est surtout dans *Le Rouge et le Noir* qu'un processus d'héroïsation se produit, par la médiation de Mathilde de La Môle, dont l'ancêtre aima la reine. La jeune femme identifie sa passion à celle de Marguerite, au point de l'imiter dans le geste propitiatoire de préserver la tête de son amant. Grâce à un subtil jeu d'analogies, Stendhal assimile Mathilde à Marguerite et Julien à La Môle – non sans ironie, puisque Julien n'a point le dévouement du Provençal. En 1830, la reine Marguerite apparaît comme un modèle d'héroïsme, parce qu'elle a su transgresser les lois de sa caste, affirmer son individualité dans un siècle dominé par l'hégémonie masculine. Mathilde attribue au contexte historique les qualités viriles de Margot :

Les guerres de la Ligue sont les temps héroïques de la France, lui disait-elle un jour, avec des yeux étincelants de génie et d'enthousiasme. Alors chacun se battait pour obtenir une certaine chose qu'il désirait, pour faire triompher son parti, et non pas pour gagner platement une croix comme du temps de votre empereur. Convenez qu'il y a moins d'égoïsme et de petitesse. J'aime ce siècle³.

1 Voir la mise au point d'Eliane Viennot dans le chapitre qu'elle consacre à la réception de Marguerite de Valois au XIX^e siècle, dans *Marguerite de Valois, « La Reine Margot »*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 1995, p. 416 et suiv.

2 *Ibid.*, p. 426.

3 *Le Rouge et le Noir*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Bordas, « Classiques Garnier », 1989, p. 289.

Et Julien de répondre : « Et Boniface de La Môle en fut le héros ». À la suite de ce dialogue, Mathilde prend le bras du jeune homme « d'une manière bien singulière ». Grâce à Marguerite, Mathilde retrouve un sens à sa noblesse, fût-il l'ironique copie d'une reine trop idéalisée.

La présence de Marguerite de Navarre dans deux œuvres lyriques majeures du début de la monarchie de Juillet a également pu inciter Dumas à promouvoir la jeune princesse. L'opéra-comique *Le Pré-aux-clercs* (1832) de Hérold et Planard, et surtout *Les Huguenots* de Meyerbeer (1836), dont l'action dramatique se situe au moment du mariage de Marguerite, placent la reine sur le devant de la scène. Dans la première œuvre, son rôle est essentiellement lié aux intrigues amoureuses et son pouvoir politique reste limité. Le triomphe durable des *Huguenots* n'est en revanche pas étranger au pouvoir de fascination érotique qu'exerce le personnage sur l'imaginaire du public qui a vu en elle la belle conciliatrice, la médiatrice des factions rivales – ce qu'elle fut à plusieurs moments de son existence avant de choisir la Ligue et l'opposition. Quand paraissent le roman puis le drame, le personnage historique participe déjà d'un imaginaire cousu de belles légendes et de passions romanesques.

Dumas choisit d'imaginer une figure globalement positive, à partir des sources historiques qu'il a pu consulter. Marguerite est l'emblème d'un XVI^e siècle poétique et sanglant, assez éloigné de la vérité historique. Face à des héroïnes dramatiques telles que Marie Tudor ou Lucrèce Borgia, animées par des passions contradictoires et destructrices, Marguerite évolue de la passivité à l'action, atteignant un haut degré d'héroïsme que Dumas accorde généralement aux personnages masculins. Le dramaturge ne se contente pas en effet d'entretenir les poncifs. Le processus d'héroïsation de la reine Margot tient essentiellement au pouvoir de transgression qu'elle conquiert et que subliment son intelligence, sa grâce et sa culture. D'abord soumise à l'acte I, Marguerite chemine vers la rébellion : « Je savais bien que vous étiez trop soumise pour vous opposer à la volonté de notre bonne mère », ironise d'Alençon. Naïve sur le plan politique, la Margot de Dumas ignore tout de la Saint-Barthélemy, jusqu'à ce que madame de Nevers l'informe du pire. Au fil du drame, l'amour lui donne de la superbe. D'un point de vue dramaturgique, cette évolution lui confère une stature égale à sa mère, dont elle est l'avversaire. Amie de son mari (acte II), dévouée à son amant La Môle (acte III), compatissante envers son frère Charles

(acte V), responsable politiquement (acte IV et V), elle rassemble un grand nombre de qualités héroïques, auxquelles s'ajoutent le courage et le sens stratégique. Dumas trace autour d'elle un cercle vertueux. En idéalisant la figure de la reine, Dumas la tire des ombres du règne de Charles IX. Ainsi, à chaque apparition de la reine Marguerite, le public de 1847 peut apprécier une figure positive de l'histoire, portée vers le dévouement et le sacrifice. Reléguant les accusations d'inceste avec ses frères aux égouts de l'histoire, Dumas façonne son personnage sur le modèle des Belles dames du temps jadis. Entre Alexandre, Hercule et Charles, elle donne à voir la part lumineuse et courtoise de la Renaissance, au milieu d'une trame historique plongée dans la ténèbre. Sublime dans son dévouement, elle accomplit jusqu'à son terme la tragique destinée de ses amours funestes. À cet égard, Margot est une éminente figure du tragique romantique. Dumas n'a pas oublié la leçon de Corneille quand il met en scène l'histoire de Margot : instaurer un conflit politique fort dans lequel s'enracine la puissance des affects, qui sont ceux du désordre amoureux.

Margot est-elle pour autant le personnage principal du drame, comme le suggère le titre ? Au vrai, la distribution des premiers rôles est répartie de manière très équilibrée. La pièce présente en effet le diptyque d'une fin de règne avec les protagonistes d'une tragédie politique d'une part et les acteurs d'une comédie romanesque d'autre part : Charles IX, Catherine de Médicis, Henri de Navarre et le duc d'Alençon assument la part sérieuse de l'œuvre, tandis que La Môle, Coconnas, Margot et Henriette servent la part plus sentimentale du drame. Un tel éventail de caractères offre à Dumas la possibilité d'exposer la responsabilité de chacun, sans pour autant limiter son drame à une tragédie politique ; ses personnages circulent ainsi d'une sphère à l'autre. Dans ce tableau de famille, Henri de Navarre et Margot sont les plus ductiles, qui participent à la tragédie politique et sont inclus dans l'intrigue sentimentale. Sur ce point, Dumas se démarque des pièces antérieures qui traitent de la Saint-Barthélemy de manière univoque, en réduisant le nombre de personnages et en ciblant leur rôle¹. La plupart d'entre elles mettent en avant deux voire trois protagonistes principaux et privilégient le

1 Mentionnons toutefois le cas exceptionnel du drame à lire de d'Outrepoint, qui compte environ cent personnages.

débat idéologique au détriment des méandres romanesques. Or Dumas cherche moins à focaliser l'attention sur telle figure qu'à représenter les Valois en nouveaux Atrides. Affaire de famille, *La Reine Margot* offre le grand spectacle d'un clan qui se déchire, de l'infanticide involontaire au fratricide passif.

Les derniers Valois, voués à la disparition par Nostradamus, n'ont rien à envier aux derniers Capétiens, maudits par Jacques de Molay. Dumas s'appuie là encore sur une vaste production historique et littéraire consacrée à l'extinction de la branche des Valois. Le roi Charles IX appartient en effet à la lignée des « rois maudits », et par conséquent il offre un sujet fascinant pour la fiction. Personnage énigmatique, Charles IX fait débat dès le XIX^e siècle parmi les érudits : « Les uns font de Charles IX un prodige de dissimulation ; les autres le représentent comme un bourru, fantasque et impatient », écrit Mérimée dans la préface de sa *Chronique du règne de Charles IX*. Dans son drame de 1832, Lesguillon peint un tout autre visage du roi, celui de l'amant de Marie Touchet, tendre et sensible¹. Homme étrange, effrayant et attachant tout ensemble, Charles IX est un personnage shakespearien, hanté par l'immense tache de sang de la nuit tragique du 24 août.

À qui incombe en effet la responsabilité du massacre protestant ? Dumas charge Catherine de Médicis, le duc d'Alençon et le clan des Guise ; en cela, sa vision est conforme à la lecture historique du XIX^e siècle. C'est le point de vue de Michelet, repris dans les ouvrages de vulgarisation contemporains et dans la fiction. Mais que faire de Charles IX ? Si les historiens ont mis en débat la responsabilité effective du roi², il n'en demeure pas moins que Dumas se montre plus original qu'il n'y paraît dans le traitement du roi Charles IX. Dans *La Reine Margot*,

1 Jean Lesguillon, *Aoust 1572, ou Charles IX à Orléans*, drame historique en quatre actes, en vers, Paris, Mame-Delaunay, 1833. [La première représentation de ce drame a lieu le 20 novembre 1832 sur la scène du théâtre du Panthéon]

2 Selon l'historien Jean-Louis Bourgeon, « loin d'avoir déclenché la Saint-Barthélemy, la royauté l'a au contraire subie de plein fouet et eut bien du mal à ne pas être balayée par une lame de fond aussi soudaine qu'irrésistible. Le gouvernement dut y faire face en catastrophe, dans l'improvisation la plus totale, quitte à sauter alors d'un extrême à l'autre pour tenter désespérément d'échapper au désastre et de reprendre par un biais quelconque le contrôle des événements. » *Charles IX devant la Saint-Barthélemy*, Genève, Droz, 1995, p. 12. Cette thèse est discutée par les historiens du règne de Charles IX, en particulier Jeannine Garrisson et Denis Crouzet.

le souverain n'est ni fantoche ni un monstre sanguinaire ; il n'est pas totalement soumis à la tyrannie d'une mère castratrice et despotique, ni à celle de frères machiavéliques ou ambitieux. La complicité maternelle que lui offre sa nourrice huguenote nuance sa haine sanguinaire des protestants. Ici, Dumas semble suivre le propos de Brantôme¹, l'un des rares contemporains à témoigner en faveur de Charles IX. Le mémorialiste rappelle qu'il sauva Ambroise Paré et sa nourrice du massacre et fournit d'autres détails qu'on retrouve dans le drame².

Dumas ne laisse pas son spectateur sur l'image d'un Charles IX tout uniment cruel, se délectant du sang de la Saint-Barthélemy. Rouvière, qui tient le rôle du roi, a pu composer un personnage violent et émouvant. Dumas donne en effet une chance à la mémoire de Charles IX en faisant de sa mort un moment sublime et pathétique. L'agonie du roi occupe à elle seule trois scènes, qui ont une fonction cathartique et portent une symbolique de rédemption. La sudation de sang, symptôme que les contemporains de Dumas attribuent au poison, trahit la nécessaire expiation par le sang. Les prières que le roi adresse au Ciel le hissent au rang de héros tragique. Finalement, sa souffrance en fait une figure christique.

LE ROI

Nourrice ! il faut qu'il se soit passé quelque chose pendant que je dormais... Je vois Dieu qui m'appelle... Mon Dieu !... Mon Dieu ! oubliez que j'étais roi... car je viens à vous sans sceptre et sans couronne... mon Dieu ! oubliez les crimes du roi pour ne vous souvenir que des souffrances de l'homme... Mon Dieu !... Mon Dieu !... me voilà... Ah !... (*Il meurt.*)³

1 « Festif ou funèbre, le décor somptueux de la cour des Valois ne doit pas faire oublier qu'à l'arrière-plan la guerre, d'abord étrangère, puis civile après le Cateau-Cambresis, sévit pendant une grande partie du XVI^e siècle », commente Etienne Vaucheret en rappelant le rôle de Brantôme auprès des Valois. Voir son ouvrage *Brantôme, mémorialiste et conteur*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 129.

2 L'on songe en particulier au passage dans lequel Brantôme suggère que la mort du roi avait été annoncée par une conjonction planétaire : « Le principal présage de sa mort fut une étoile ou comète, qui apparut et commença durant le siège de la Rochelle au plus profond de la Planète de Mercure, ce qui n'est jamais guère advenu, ainsi que disent les rêveurs astrophiles, et était universelle et a éclairé un an. » Brantôme, *Mémoires contenant la vie des hommes illustres de son temps*, t. IV, Leyde, Jean Sambix, 1699, p. 22. Nous modernisons l'orthographe.

3 Acte V, scène 9, p. 353.

Grâce aux subterfuges de la temporalité dramatique, Dumas ose un rapprochement polémique entre la Saint-Barthélemy et la mort du roi. Dumas fait se joindre symboliquement les crimes (l'acte I) et la mort du roi (acte V), lors même que deux années séparent ces événements. L'effet de proximité donne une signification tout autre à l'agonie du souverain. Même s'il est le fruit d'un tragique quiproquo, le régicide est lié aux événements du 24 août 1572, emporté dans la même vision tourmentée de l'histoire que Dumas propose dans sa fresque. La Saint-Barthélemy, qui est aussi une insurrection populaire, ne précipite-t-elle pas la chute du monarque ? Si Charles IX meurt d'avoir tourné les pages d'un livre empoisonné, ne sont-ce pas celles de son règne, baigné dans le sang de ses sujets¹ ? Le châtement pathétique de Charles n'apparaît, par endroits, pas si éloigné de la vision de « pauvre feu roi Charles neuvième² », expression de Montaigne qui comporte une certaine compassion et amenuise peut-être la responsabilité du roi dans la Saint-Barthélemy. Enfin, pour créer un équilibre dramaturgique avec le couple formé par La Môle et Coconnas, Dumas réinvente un lien fraternel entre Charles et Henri, jusqu'à contrecarrer la vérité historique : à sa mort, Charles IX n'a pas donné la couronne à Henri de Navarre : « Madame, je veux vous dire que j'ai choisi un régent qui puisse prendre en dépôt la couronne et qui la garde sous sa main et non sur sa tête ; Ce régent, saluez-le, mon frère... ce régent, c'est le roi de Navarre » (V, 7). En vérité, Charles IX a désigné son frère Henri d'Anjou comme son successeur, confiant la régence à sa mère. La tendresse protectrice de Charles envers « Henriot », que Dumas pousse jusqu'à l'ambiguïté, est une manière d'accentuer le clivage entre la mère et le fils, l'un des axes politique et agonistique du drame. En insistant sur l'alliance avec Henri de Navarre, Dumas tire finalement Charles du côté des « bons ».

-
- 1 Dans son étude approfondie de la Saint-Barthélemy, Denis Crouzet s'interroge : « Le régicide n'est-il pas à l'horizon même de la Saint-Barthélemy, dans ce parcours collectif qui, malgré la fiction qui l'avait déterminé, était indépendant de celui voulu par l'ordre royal ? Ainsi la crise idéologique déclenchée par la Réforme calviniste en vint-elle à sous-tendre, dans le jeu complexe de sa répression même, la prise d'élan d'une seconde crise à laquelle, une quinzaine d'années plus tard, la royauté allait s'avérer impuissante à résister. » *La Nuit de la Saint-Barthélemy. Un rêve perdu de la Renaissance*, Paris, Fayard, coll. « Chroniques », 1994, p. 530.
 - 2 Montaigne, *Essais*, II, XXII, éd. Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 757.

Avatar des monstres de la littérature, Cléopâtre, Médée, Marguerite de Bourgogne et Lucrece Borgia, Catherine de Médicis se situe dans la lignée des grandes héroïnes du théâtre romantique, maléfique et destructrice. Elle est la véritable instigatrice du désordre qui règne dans la pièce. Cynique et sans scrupules, secondée par le très hideux duc d'Alençon¹, Catherine de Médicis ne déroge pas à l'image que le XIX^e siècle a façonnée d'elle. Ange exterminateur des protestants, veuve avide de pouvoir, Catherine de Médicis, ce « ver sorti du tombeau de l'Italie », selon la formule assassine de Michelet, est une haute figure du Mal. Cette image de la Reine court depuis le XVI^e siècle jusqu'au temps de Dumas², comme en témoignent ces lignes que Charles d'Outrepoint lui consacre en 1826 :

Je ne dirai rien de Catherine de Médicis ; l'univers connaît cette femme exécrable dont la mémoire sera enveloppée d'un crêpe sanglant jusqu'à la consommation des siècles ; cette femme qui corrompt ses fils pour leur arracher le sceptre ; qui, toujours entourée de prostituées qu'on appelait *filles d'honneur*, affectait des opinions religieuses qu'elle méprisait intérieurement, et qui fut l'âme du plus grand crime que la vertu indignée et la religion en pleurs puissent reprocher au trône³.

Dumas ne cherche pas, contrairement à Balzac, à nuancer la noirceur du personnage. Dans son introduction à *Sur Catherine de Médicis*, Balzac cherche à battre en brèche la terrible réputation de la reine⁴. À l'inverse, Dumas s'enfonce dans les forêts obscures de la légende et suit l'opinion libérale de 1830 qui voue aux gémonies la Régente⁵. Ignoble jusqu'à la caricature, Catherine de Médicis incarne la puissance mortifère du drame. Les manuels d'histoire destinés aux enfants ne disent pas mieux, qui invitent à répondre par cœur à la question suivante : « Quel horrible

1 « François, duc d'Alençon, était d'une laideur rebutante. Son visage, bourgeonné par la maladie, semblait chargée d'un double nez », précise Sismondi de Sismondi dans son *Histoire des Français* (t. XX, Paris, Treuttel et Würtz, 1835, p. 43). On peut se demander si l'acteur Boileau s'était défiguré pour jouer le rôle du duc d'Alençon.

2 Voir l'article de Karl Gebhardt, « Catherine de Médicis (1519-1589) et la langue française », *et son temps*, Robert Sauzet dir., Paris, Vrin, 1992, p. 21 et suiv.

3 Charles d'Outrepoint, *La Saint-Barthélemi*, Paris, Firmin Didot, 1826, p. x.

4 Voir l'essai décisif de Nicole Cazauran, *Catherine de Médicis et son temps dans La Comédie Humaine*, Genève, Droz, 1976.

5 Claudie Bernard, « Notice de Sur Catherine de Médicis », Groupe International de Recherches Balzaciennes. Balzac, *La Comédie humaine*, édition critique en ligne : <http://www.paris.fr/musees/balzac/furne/présentation.htm>.

projet Catherine de Médicis formait-elle au milieu des fêtes qui eurent lieu à l'occasion du mariage de Henri de Navarre avec Marguerite de Valois¹ ? » La réponse est fournie à chaque apparition de la reine, du massacre commandité à la mort du roi.

LE RIRE ET L'AMOUR À MORT

« C'est une suite d'images, d'aventures, de fantaisies, comme dans un rêve », écrit Janin. Le drame de Dumas n'est en effet pas tout uniment noir et la mise en fiction de la Saint-Barthélemy n'exclut pas l'humour, voire la dérision. La part légère du drame, qui permet des respirations et la détente du suspens, est principalement assurée par Coconnas puis, dans une certaine mesure, par Henri de Navarre et par les hommes du peuple, La Hurière et Friquet. Dumas traite Coconnas et Henriot de manière spirituelle, leur nature enjouée et leur sens de la repartie introduisant jeux de mots et interjections plaisantes. Le proverbial « mordi ! » de Coconnas ponctue ainsi plaisamment la pièce, tandis que Henriot fait preuve d'habile ironie dans son maniement du discours. En échappant à la pesanteur des événements, Henri grâce à sa ruse, Coconnas grâce à sa bonhomie, ils apportent au drame la dose de fantaisie nécessaire à la vérité des caractères. Dumas équilibre ainsi les registres et rend d'autant plus saillants les moments tragiques ou violents. Là encore, la filiation romantique de la pièce est sensible : Dumas sait parfaitement que la vérité du drame est dans la frictions des contraires et que l'une des originalités du romantisme tient à la proximité du rire et de la mort, comme l'a montré Anne Ubersfeld pour le théâtre de Hugo². Le souffle grotesque qu'introduit Coconnas, qui rit jusqu'au seuil de la torture et au pied de l'échafaud, provoque la *catharsis*, cet état où les émotions se relâchent et accueillent un rire salvateur. Un autre personnage que le public du 20 février 1847 a pu découvrir, introduit dans le drame son sourire grimaçant et fantasque. C'est Tire-Laine, voleur condamné au pilori, qui

1 Abbé Louis Gaultier, Jean de Bliignières, *Leçons de chronologie et d'histoire*, Paris, 1832, Jules Renouard, p. 153.

2 *Le Roi et le bouffon, essai sur le théâtre de Victor Hugo*, Paris, José Corti, 2001.

fait la nique aux passants et se moque des riches¹. Ainsi l'histoire que raconte Dumas requiert une bonne part d'humour noir pour nourrir les situations de *La Reine Margot*. Le rire franc de Coconnas est bien l'avers des forces souterraines qui creusent le labyrinthe de la mort. Roux et gaillard, figure solaire et bouffonne, Coconnas est de ceux qui humanisent l'histoire, même s'ils en sont la victime. Son nom d'ailleurs sonne comme un hochet d'enfant, reflet de l'apparente désinvolture qu'il affiche aux moments les plus terribles : « je ne me suis jamais senti des goûts si champêtres », ironise-t-il dans sa prison (acte IV, tableau XI, scène 7).

L'une des singularités réussies du drame de Dumas c'est de mêler histoires d'amour et d'amitié et de leur donner la même puissance d'émotion. *La Reine Margot* est un drame historique mais aussi une grande histoire de passions. Certes, comme le constate Janin, les liaisons de scène manquent un peu pour justifier le « coup de foudre » de Marguerite et de La Môle mais leurs grands moments de bravoure sentimentaux ne manquent pas du charme lyrique des amours désespérées. Certes le personnage de La Môle pourrait être taxé d'une certaine mièvrerie mais il est en harmonie avec l'emploi théâtral de jeune premier et d'amoureux qu'implique son rôle. Boniface de la Môle bénéficie du sort de bien des personnages historiques revisités par Dumas : il est rajeuni et embelli pour les besoins de la fiction. Pourtant la réalité de Boniface de La Môle est tout autre que celle décrite par Dumas – il n'a rien à voir avec le physique de jeune premier de Vincent Perez de *La Reine Margot* de Chéreau. Le processus d'idéalisation de La Môle prend une teinte ironique, confronté à la réalité historique du personnage. L'effet de rajeunissement du drame sur le personnage historique permet d'assurer le romanesque de l'aventure amoureuse et introduit l'héroïsme dans la mort². La jeunesse prétendue du héros rend d'autant plus pathétique son exécution³. En vérité, Dumas ne fait ici que dynamiser certains clichés

1 Le personnage de Tire-Laine et le tableau du Pilori ont ensuite été coupés et n'apparaissent pas dans la version imprimée. Voir la « notice sur le texte ».

2 Lors de la reprise de la pièce à la Gaîté en 1868, Barbey se plaint de la pièce, qu'il juge démodée. Il déplore surtout que Dumaine, qui tient le rôle de Coconnas, soit « trop prépotent du ventre pour les rôles de jeune héros aimé des belles ». *Le Nain jaune*, 6 mars 1868 ; repris dans *Le Théâtre contemporain*, Paris, Stock, p. 217 et suiv.

3 Cet aspect du personnage est souligné dans le roman : « Quand on vit le beau jeune homme qui ne pouvait plus se soutenir sur ses jambes brisées faire un effort suprême pour aller lui-même à l'échafaud, une clameur immense s'éleva comme un cri de désolation

cristallisés autour de La Môle dès le XVI^e siècle, notamment autour de sa beauté : « le plus joli garçon », « le beau jeune homme », ces expressions circulent déjà dans les mémoires du temps d'Henri III, et cette image parvient jusqu'à la monarchie de Juillet. Ainsi, le *Répertoire des causes célèbres, anciennes et modernes*, publié en 1834, confirme cette vision du personnage en accumulant les éléments anecdotiques à côté d'éléments politiques : « Boniface La Môle, originaire de Provence, connu sous le nom du jeune La Môle, et surnommé *le Baladin de la cour*, était le plus bel homme de son temps ».

À la passion sans nuances que se vouent les amants fait écho l'amitié proche de l'amour platonique que se portent La Môle et Coconnas, deux compagnons au collier de velours. Le récit de leur fin par le bourreau Caboche est chargé d'émotions, à la fois pour le public de la salle et celui présent sur scène, lors de l'exécution : « Ah ! Madame, ce n'étaient que pleurs et sanglots autour de nous ». Fascinée et attirée par la beauté des condamnés, la foule est électrisée par leur apparition. L'image de Coconnas en Pietà, qui porte La Môle agonisant à son calvaire, confère au récit de la Grève une connotation religieuse et érotique, d'autant plus saisissante que le dernier embrassement qu'ils n'ont pu échanger avec leurs amantes, ils le partagent ensemble – la nature homosexuelle du lien est ici tangible¹. Dumas renouvelle en outre le motif de la *mors osculi*, la mort donnée dans un baiser, habituellement réservée aux amantes explorées. Il ne reste aux amoureuses que la tête décapitée de leurs amants pour pleurer : ni l'amour ni l'amitié n'ont résisté à la Faucheuse de la politique.

*

Fût-elle cousue de mensonges, d'écarts chronologiques, d'images trop belles ou trop émouvantes pour être vraies, l'histoire que raconte Dumas doit donner sens au projet du Théâtre-Historique. La morale du drame réside dans la violence qui lamine les êtres. À cet égard, *La Reine Margot* est un drame du sang, qu'il représente les liens familiaux qui unissent les protagonistes ou celui qui est répandu lors du massacre.

universelle. Les hommes rugissaient, les femmes poussaient des gémissements plaintifs. »
La Reine Margot, éd. Claude Schopp, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1992, p. 504.

1 Elle l'est également dans le roman : les deux cadavres se tiennent la main.

L'épisode choisi par Dumas porte déjà en lui le motif de la cruauté, repris spectaculairement par Patrice Chéreau pour l'affiche de son film et dans bien des séquences d'égorgements, de corps dilacérés. Or, le symbole du sang renvoie au drame de la succession et aux crises dynastiques, questions qui passionnent les hommes du XIX^e siècle. Peut-on lire un drame dont l'action se déroule en 1572 au miroir de la monarchie de Juillet ? Il n'a pas échappé à la censure que le drame aborde le délicat problème de la royauté, qu'il soulève bien des polémiques autour de la famille royale et de ses agissements. Le rapport qu'entretient Charles IX à la religion ne rappelle-t-il pas aux contemporains de Dumas les superstitions et les bigoteries de Charles X ? Telle réplique de Catherine de Médicis, « Jamais un Bourbon ne régnera en France, tant qu'il y restera un Valois », a dû susciter quelques remous dans la salle. La succession est en effet le point névralgique du drame et le véritable nœud politique de l'intrigue ; son accessoire romanesque, le poison, transpire des murs et finit par agir : Charles condamné veut déposséder ses frères ; Henri de Navarre attend son heure ; le duc d'Alençon laisse mourir son aîné sans grand remords ; le duc d'Anjou est déjà au Louvre, alors même que le cadavre de son frère est encore chaud ; la reine-mère guette le moment de sa régence comme une hyène. Sur le plan historique, tout cela est discutable. Mais la lutte sanglante que se livrent ces Atrides du XVI^e siècle dans le drame de Dumas pose frontalement aux contemporains une question majeure de l'histoire de France : quel régime politique peut gouverner la France ? Un jour prochain, il faudra faire un choix : entériner la dynastie régnante en désignant « roi des Français » le fils aîné de Louis-Philippe, le duc de Nemours ; ou bien admettre que le prétendant légitime au trône est le comte de Chambord, « l'enfant du miracle », petit-fils de Charles X. Ces débats agitent les esprits, comme l'a montré l'émoi suscité par la mort accidentelle du fils aîné de Louis-Philippe, en 1842. *La Reine Margot* revient sur l'obsédante crise des fins de règnes et des monarchies décadentes, avec les conséquences politiques et morales qu'entraînent ces ruptures climatériques. Le drame de Dumas suggère que le changement de branche est inévitable. Au mot de la fin attendu « Le Roi est mort, vive le roi ! », qui indique qu'il n'y a pas de rupture, la légitimité et la continuité étant le signe de la permanence sacrée du lien et de la fonction royale, Dumas préfère une réplique moins orthodoxe mais plus dramatique : « Il régnera ! Il régnera ! » Cette dernière

exclamation annonce une crise majeure de l'histoire nationale. Bientôt les barricades de la Ligue se dresseront, le sang des Français sera versé, une dynastie sera rompue par le fil du poignard de Jacques Clément. Bientôt Henriot deviendra le « bon roi Henri », premier des Bourbons, Vert-galant inventeur de la « poule au pot ». La grande histoire tragique engendrera bientôt la petite, plus souriante.

En février 1847 le temps des rois et des reines est bientôt passé. Leur fin est inévitable, y compris celle du roi des Français ; comme ses prédécesseurs, lui et son régime sont voués à disparaître. Dumas l'a prophétisé en 1833 dans l'épilogue de *Gaule et France*¹. Quand en février 1848 la Révolution embrasera la capitale, que se dresseront à nouveau les barricades et que le sang rougeoiera à nouveau le pavé, la monarchie, de droit divin ou constitutionnelle, aura à jamais rejoint les abysses du passé.

S. L.

1 « Alors un gouvernement en harmonie avec les besoins, les intérêts et les volontés de tous, s'établira : qu'il s'appelle monarchie, présidence ou république, peu m'importe, car ce gouvernement sera une magistrature, et voilà tout : magistrature quinquennale, probablement, car la quinquennalité est la forme gouvernementale qui présente le plus de chance de tranquillité à la nation, puisque ceux qui sont contents de la gestion de leur délégué ont l'espoir de le réélire, et que ceux qui en sont mécontents ont le droit de le destituer. » *Gaule et France*, Paris, Urbain Canel, 1833, p. 374.