

**Les représentations du conseil du roi à l'origine du  
massacre de la Saint-Barthélemy: des témoignages  
contemporains à La Reine Margot de Patrice Chéreau  
(1994)**

Gaspard Delon, Sandra Provini

► **To cite this version:**

Gaspard Delon, Sandra Provini. Les représentations du conseil du roi à l'origine du massacre de la Saint-Barthélemy: des témoignages contemporains à La Reine Margot de Patrice Chéreau (1994). Dramaturgies du conseil et de la délibération, Xavier Bonnier; Ariane Ferry, Mar 2015, Mont-Saint-Aignan, France. hal-02106364

**HAL Id: hal-02106364**

**<https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-02106364>**

Submitted on 23 Apr 2019

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

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

## Les représentations du conseil du roi à l'origine du massacre de la Saint-Barthélemy : des témoignages contemporains à *La Reine Margot* de Patrice Chéreau (1994)

Gaspard DELON  
Université Paris-Diderot  
CÉRILAC

Sandra PROVINI  
Université de Rouen-Normandie  
CÉRÉdI – EA 3229

Le « crime d'État » que constitue la Saint-Barthélemy, massacre de plusieurs milliers de réformés à Paris du 24 au 29-30 août 1572, reste entouré d'un « mystère » – pour reprendre le titre de l'ouvrage récent d'Arlette Jouanna<sup>1</sup> – qui concerne aussi bien les circonstances qui ont présidé à la décision, par le conseil du roi Charles IX, d'éliminer un nombre limité de chefs huguenots, que la transformation de cette exécution en un massacre généralisé. La résolution elle-même, datée du 23 août et ainsi rédigée : « Ordre royal délibéré en conseil privé où assistaient la reine mère, les deux frères du roi, et plusieurs conseillers intimes », qui ordonne le massacre de la Saint-Barthélémy<sup>2</sup>, est aujourd'hui perdue. Les relations contemporaines, les correspondances et les mémoires en donnent tous une image déformée par l'intensité des émotions que l'événement a suscitées, et les historiens contemporains en proposent des analyses divergentes<sup>3</sup>. De cet événement mystérieux, tragique, dont la mémoire s'est transmise à travers les siècles avec toute la passion partisane des contemporains, plusieurs écrivains – notamment Alexandre Dumas au XIX<sup>e</sup> siècle, Heinrich Mann au XX<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup> – et cinéastes – Jean Dréville en 1954, Patrice Chéreau en 1994 – se sont emparés. Ces différents auteurs, pour représenter cette délibération qui met en balance le sort de milliers d'êtres humains, composent des dramaturgies contrastées de la prise de décision royale – motivée tantôt par la clarté implacable de la raison d'État à l'issue d'une

---

<sup>1</sup> Arlette Jouanna, *La Saint-Barthélemy. Les mystères d'un crime d'État*, Paris, Gallimard, 2007.

<sup>2</sup> Isambert, *Recueil général des anciennes lois françaises*, t. XIV, Paris, 1829, p. 256, cité par Nicola Mary Sutherland, « Le massacre de la Saint-Barthélemy. La valeur des témoignages et leur interprétation », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, t. XXXVIII, oct.-déc. 1991, p. 529-554, (p. 549).

<sup>3</sup> Voir notamment, outre l'ouvrage cité d'Arlette Jouanna ; Janine Garrisson, *1572, La Saint-Barthélemy*, Bruxelles, Complexe [« La Mémoire des siècles »], 1987 ; Jean-Louis Bourgeon, *L'Assassinat de Coligny*, Genève, Droz, 1992 ; Jean-Louis Bourgeon, *Charles IX devant la Saint-Barthélemy*, Genève, Droz, 1995 ; Denis Crouzet, *La Nuit de la Saint-Barthélemy. Un rêve perdu de la Renaissance*, Paris, Fayard, 1994, rééd. 2012 (nous citons cette dernière édition révisée).

<sup>4</sup> Alexandre Dumas, *La Reine Margot*, Paris, Garnier Frères, 1845 (après une parution en feuilleton dans *La Presse*) et Heinrich Mann, *Die Jugend des Königs Henri Quatre*, Amsterdam, Querido Verlag, 1935.

véritable confrontation de points de vue, tantôt par des forces obscures qui font basculer le prince dans la folie –, significatives des conceptions qu'ils proposent de l'Histoire.

Cette étude ne saurait prétendre analyser l'ensemble des témoignages et des œuvres littéraires ou cinématographiques qui mettent en récit le conseil au cours duquel Charles IX prit la décision de la Saint-Barthélemy<sup>5</sup>. Nous avons choisi de nous concentrer sur le film de Patrice Chéreau et sur sa mise en scène du conseil du roi, qui se nourrit de multiples sources : si le scénario co-écrit par Chéreau et Danièle Thompson suit assez précisément le roman de Dumas, il s'en écarte significativement dans cette scène qui s'inspire plus nettement du roman d'Heinrich Mann, *La Jeunesse du roi*<sup>6</sup>. Les archives du cinéaste révèlent aussi que Chéreau avait connaissance des ouvrages d'historiens véhiculant la doxa sur la Saint-Barthélemy, en particulier celui de Philippe Erlanger, *Le Massacre de la Saint-Barthélemy*, qui voit dans l'enchaînement des événements après l'assassinat manqué de Gaspard de Coligny, chef militaire des protestants, une « mécanique infernale<sup>7</sup> » : Catherine de Médicis, commanditaire de l'assassinat de Coligny dont elle aurait jaloué l'influence sur le roi, aurait convaincu Charles IX de la nécessité de tuer une douzaine de chefs protestants<sup>8</sup>, avant que ces meurtres d'État, effectués par les soldats du roi à partir d'une liste nominative, ne se transforment en un massacre généralisé dans toute la ville<sup>9</sup>. Or, s'il semble bien que Chéreau ait eu connaissance de cette thèse parue dans une collection destinée à un large public<sup>10</sup>, il ne l'a pas suivie de plus près que le roman de Dumas, ayant aussi recours au roman d'Heinrich Mann ainsi qu'aux témoignages historiques – une photocopie intégrale des *Mémoires* de Marguerite de Valois, témoin majeur de l'événement, figure en effet dans ses archives<sup>11</sup>. Puisant librement dans ces sources d'une grande variété, Chéreau a choisi de donner une représentation neuve de la Saint-Barthélemy, qui, si elle conserve certains éléments devenus légendaires et dont nous préciserons l'origine, contraste fortement avec la plupart des récits et mises en scène antérieurs. En effet, si les contemporains, protestants comme catholiques, ont pour la plupart tenté d'introduire *a posteriori* une intentionnalité et une rationalité dans une décision qui reste aujourd'hui encore relativement opaque aux yeux des historiens, et ont voulu l'expliquer à travers le prisme des événements postérieurs, Chéreau revient dans *La Reine Margot* aux passions des protagonistes et place le présent de l'événement sous les yeux des spectateurs dans toute sa brutalité, son film restituant la dimension chaotique de l'histoire par-delà les illusions de maîtrise des acteurs historiques.

## Le débat historiographique

Comme le souligne Arlette Jouanna, la barbarie qui se déchaîne le 24 août 1572 contraste radicalement avec l'atmosphère de Paris une semaine plus tôt : le 18 août, la célébration du mariage de Marguerite de Valois avec Henri de Navarre avait illustré

<sup>5</sup> Voir notamment Jacques Bailbé, « La Saint-Barthélemy dans la littérature française », *RHLF*, 73<sup>e</sup> année, n° 5, sept.-oct. 1973, p. 771-777.

<sup>6</sup> Dans la traduction française d'Albert Kohn : Heinrich Mann, *Le Roman d'Henri IV*, trad. Albert Kohn, tome I : *La Jeunesse du roi*, Paris, Gallimard, 1972.

<sup>7</sup> Philippe Erlanger, *Le Massacre de la Saint-Barthélemy*, Paris, Gallimard, 1960, p. 138.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>10</sup> Jean-Louis Bourgeon, dans *L'Assassinat de Coligny*, *op. cit.*, p. 11-12, qualifie d'hagiographie officielle les ouvrages d'Erlanger (collection « Trente journées qui ont fait la France » chez Gallimard) et Garrisson (collection « La mémoire des siècles » chez Complexe).

<sup>11</sup> D'après Violette Rouchy, *La Reine Margot de Patrice Chéreau. Genèse et réalisation d'un film historique*, thèse de l'École nationale des chartes, 2006, p. 134-137.

avec éclat la volonté de réconciliation de Charles IX et de Catherine de Médicis, et les festivités somptueuses qui se déroulèrent jusqu'au 21 août avaient mis en scène la concorde et l'harmonie retrouvées<sup>12</sup>. La stupéfaction des contemporains devant le retournement inconcevable, qui, en moins de trois jours, voit le théâtre des célébrations de la paix se métamorphoser en un piège sanglant pour des milliers de huguenots, a suscité des interprétations contrastées. Les protestants ont rapidement tenté d'inscrire le massacre de la Saint-Barthélemy dans une chaîne causale pour donner une lisibilité à des faits hors du commun. On observe exemplairement dans les *Mémoires de l'Etat de France* de Simon Goulart (1577) une rationalisation de l'événement qui tend à en faire le point d'aboutissement d'un processus inéluctable, déterminé par une cause unique, la volonté diabolique de la royauté d'exterminer les calvinistes<sup>13</sup>. Les protestants ont gommé toute contradiction entre le mariage et la tuerie, en faisant du premier « un piège destiné à appâter les victimes du second<sup>14</sup> », suivant un plan prémédité par le roi, la reine mère et leurs conseillers, qui n'auraient signé des traités de paix que pour endormir la méfiance de leurs victimes. C'est la lecture que diffusent notamment *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, qui peint, dans « Les Fers »,

Le somptueux apprest, l'amas, l'appareil feint,  
La pompe, les festins de doubles mariages  
Qui desguisoient les cœurs, et masquoient les visages.

avant de développer le thème du piège :

On pipa de la paix, et d'amour de son Roy,  
Comme un pescheur, chasseur, ou oiseleur appelle  
Par l'appast, le gaignage ou l'amour de femelle,  
Soubs l'herbe dans la nasse, aux cordes, aux gluaux,  
Le poisson abusé, les bestes, les oiseaux<sup>15</sup>.

Pierre de l'Estoile lui-même, catholique modéré, reprend la thèse du piège tendu aux huguenots par un roi-chasseur dans ses *Mémoires-Journaux*, l'une des principales sources de Dumas pour *La Reine Margot* :

« Laissez-moy faire seulement, dit le Roy, et vous verrez que je les mettray tous au filet. » Au mesme temps le Roy envoya par tout son royaume des lettres patentes de confirmation de son édict de paix, et accorderoit aux huguenotz plus qu'ilz ne lui en demandoient, seulement pour les apprivoiser ; car en derrière il disoit, se riant, qu'il faisoit comme son faulconnier, qui veilloit ses oiseaux. [...] Après que le roy Charles eust fait la Saint-Barthelemy, il disoit en riant et jurant Dieu à sa manière accoustumée : « Teh ! que c'est un gentil... que celui de ma grosse Margot ! Par le sang Dieu, je ne pense pas qu'il y en ait encores un au monde de mesme, il a pris tous mes rebelles de huguenotz à la pippée<sup>16</sup>. »

L'accusation se focalise en particulier sous la plume des Réformés sur les intentions diaboliques de la reine mère qui devient, comme l'écrit Denis Crouzet, « l'être démiurgique d'un monde de meurtres et d'atrocités qu'elle aurait de longtemps prémédités dans les profondeurs sombres d'une âme sans âme, comme s'il n'était pas possible que l'événement ait résulté de l'irruption de contingences<sup>17</sup> ». La Saint-Barthélemy se trouve ainsi expliquée par les intentions maléfiques de la Couronne dans

<sup>12</sup> A. Jouanna, *op. cit.*, p. 10-12.

<sup>13</sup> Voir Cécile Huchard, *D'Encre et de sang. Simon Goulart et la Saint-Barthélemy*, Paris, Champion, 2007, p. 391.

<sup>14</sup> A. Jouanna, *op. cit.*, p. 14.

<sup>15</sup> Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, éd. Jean-Raymond Fanlo, Paris, Champion, 1995, t. 1, livre V, v. 756-758 et v. 760-764.

<sup>16</sup> Pierre de L'Estoile, *Mémoires-journaux : 1574-1611*, Paris, Tallandier, 1875-1896, t. 2, Appendices, p. 373-378.

<sup>17</sup> Denis Crouzet, *op. cit.*, p. 153.

les libelles protestants, tandis que des catholiques, émerveillés par le « stratagème » mis en œuvre par Charles IX pour exterminer les hérétiques, diffusent eux aussi la thèse du plan conçu de longue date<sup>18</sup>.

L'historiographie ultérieure a quant à elle longtemps résolu l'énigme de l'opposition entre les noces et le massacre en en proposant une explication psychologique : leur antinomie se trouve réduite, dans la vulgate<sup>19</sup>, à un affrontement entre Charles IX, auquel reviendrait le désir de concorde, et Catherine de Médicis, d'origine florentine, à laquelle on attribue les desseins machiavéliques. Celle-ci aurait commandité l'attentat contre Coligny, puis aurait fait pression sur son fils pour qu'il fit tuer les chefs huguenots, lui arrachant la phrase célèbre quoique apocryphe : « Qu'on les tue tous, et qu'il n'en reste aucun pour me le reprocher<sup>20</sup> ! »

Denis Crouzet propose une reconstitution plus précise de la prise de décision lors de trois conseils successifs : un conseil informel se serait tenu dans le jardin des Tuileries en fin d'après-midi, autour de Catherine de Médicis mais en l'absence du roi, et aurait réuni le chancelier René de Birague, le duc de Nevers, le duc d'Anjou, le maréchal de Tavannes et Albert de Gondi, comte de Retz. C'est ce conseil qui aurait fait le choix, préventif, de la violence, pour déjouer le « complot » huguenot, et qui aurait établi une liste des chefs militaires protestants – une vingtaine ou une cinquantaine – à éliminer. Le conseil se serait réuni de nouveau vers onze heures le soir, au Louvre, cette fois en présence du roi à qui la reine mère aurait révélé l'existence du « complot » huguenot pour le contraindre d'accepter le principe de la mise à mort d'un certain nombre de chefs du parti réformé. Une troisième réunion aurait eu lieu, peu avant minuit, pour donner des instructions aux capitaines catholiques, dont Henri de Guise, et pour organiser la mobilisation de la milice bourgeoise<sup>21</sup>.

Cependant, l'historien souligne le caractère nécessairement hypothétique de cette reconstitution : les informations que donnent les récits historiques n'apparaissent en effet selon lui que comme « les fragments d'une pièce de théâtre destinée à cacher les véritables enjeux des délibérations<sup>22</sup> ». Le roi aurait bien ordonné l'exécution de Coligny et des chefs réformés, considérés comme des rebelles potentiels, afin de préserver la coexistence pacifique entre les religions prévue par la paix de Saint-Germain en 1570, mais la frénésie meurtrière des catholiques « zélés » de Paris aurait anéanti son espérance. Jean-Louis Bourgeon qualifie ainsi le massacre de la Saint-Barthélemy d'« amère défaite » de la monarchie<sup>23</sup>, contrainte d'assumer non seulement l'exécution des chefs réformés, mais aussi « l'hystérie sanglante » du peuple de Paris. Devant le Parlement, Charles IX dut en effet revendiquer la responsabilité totale du massacre afin de mettre un terme à la violence et de préserver son pouvoir débordé par l'insurrection populaire : le roi proclama qu'il avait voulu châtier tous les huguenots en tant qu'acteurs ou complices d'un complot contre sa personne et son État, puis que les coupables avaient été justement punis et que l'ordre devait désormais être rétabli<sup>24</sup>. Face au « non-sens » de l'histoire, Charles IX revendique donc lui aussi une intentionnalité qui donne sens à l'événement.

<sup>18</sup> Voir notamment l'opuscule rédigé par Camillo Capilupi, gentilhomme de la cour du pape, intitulé *Lo stratagemma di Carlo IX, Re di Francia, contro gli Ugonotti, rebelli di Dio & suoi*, publié à Rome en 1572.

<sup>19</sup> Voir notamment Janine Garrisson, *op. cit.*

<sup>20</sup> Voir Arlette Jouanna, *op. cit.*, p. 15. L'origine de cette légende remonte selon l'historienne au *Discours du Roy Henry troisieme à un personnage d'honneur et de qualité, estant près de Sa Majesté, des causes et motifs de la Sainct Barthelemy* (*op. cit.*, p. 333-334, n. 26).

<sup>21</sup> Denis Crouzet, *op. cit.*, p. 391-396.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 395.

<sup>23</sup> Jean-Louis Bourgeon, *Charles IX devant la Saint-Barthélemy*, *op. cit.*

<sup>24</sup> Denis Crouzet, *op. cit.*, p. 488.

## Les récits contemporains

Une telle rationalisation se retrouve dans le précieux témoignage de la sœur du roi, Marguerite de Valois, qui invoque la raison d'État dans ses *Mémoires*, rédigés plus de vingt ans après la Saint-Barthélemy<sup>25</sup>. Marguerite présente la Couronne aux prises avec les caprices de la Fortune – figure topique de la contingence de l'Histoire<sup>26</sup> –, qui vient renverser la politique de concorde menée par les souverains. Elle décrit avec précision les étapes de la délibération à l'issue de laquelle le roi donne l'ordre de faire exécuter les chefs du parti huguenot afin de rétablir sa souveraineté menacée, et sa prise sur le cours de l'Histoire. Marguerite souligne le caractère rationnel de la décision prise par Charles IX, à l'issue d'une discussion contradictoire et argumentée, pour préserver « l'État » menacé par la rivalité de deux puissantes factions. Elle attribue à son frère la vertu première des rois, la prudence, qui lui permet de « prendre résolution » après avoir écouté son conseiller, le maréchal de Retz. Son récit met en lumière la structure pyramidale de la délibération : ce sont plusieurs « avis » de proches conseillers (Guise et Anjou, puis Retz) qui motivent la « résolution » des décideurs, Catherine puis Charles : la responsabilité est partagée, mais c'est bien le roi qui prend la décision finale, loin d'être manipulé<sup>27</sup>. Marguerite reconstitue cependant avec un soin particulier, au style indirect, le discours de Retz, pour montrer à quel point il fut difficile de convaincre son frère<sup>28</sup>, qui donna l'ordre du massacre à contrecœur<sup>29</sup>. Elle innocente de plus sa mère de toute préméditation, la reine étant contrainte de réagir, dans l'affolement, à une situation chaotique potentiellement insurrectionnelle<sup>30</sup>.

Tout comme le témoignage de Marguerite, qui plaide les « circonstances atténuantes<sup>31</sup> » pour sa mère et son frère, est ainsi traversé par une visée apologétique, les autres récits contemporains rédigés par des membres de l'entourage des conseillers présents, notamment Anjou<sup>32</sup>, Tavannes et Retz, cherchent quant à eux à disculper ces

<sup>25</sup> Marguerite de Valois, *Mémoires et autres écrits (1574-1614)*, éd. Éliane Viennot, Paris, Champion, 1999, p. 92-97. Éliane Viennot a rappelé la valeur de ce témoignage de Marguerite, témoin oculaire du massacre à l'intérieur du Louvre, dans « À propos de la Saint-Barthélemy et des *Mémoires* de Marguerite de Valois : authenticité du texte et réception au XVII<sup>e</sup> siècle », *RHLF*, n° 5, 1996, p. 894-917.

<sup>26</sup> « La Fortune, qui ne laisse jamais une félicité entière aux humains, changea bientôt cet heureux état de triomphe et de noces en un tout contraire, par cette blessure de l'amiral... » (Marguerite de Valois, *op. cit.*, p. 92). Sur le *topos* de la Fortune au XVI<sup>e</sup> siècle, voir Florence Buttay-Jutier, *Fortuna. Usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris, PUPS, 2008.

<sup>27</sup> « Le roi Charles, qui était très prudent, et qui avait été toujours très obéissant à la reine ma mère, et prince très catholique, voyant aussi de quoi il y allait, prit soudain résolution de se joindre à la reine sa mère, et se conformer à sa volonté, et garantir sa personne des huguenots par les catholiques, non sans toutefois extrême regret de ne pouvoir sauver Théligny, La Noue, et Monsieur de La Rochefoucauld. Et lors allant trouver la reine sa mère, envoya quérir Monsieur de Guise et tous les autres princes et capitaines catholiques, où fut pris résolution de faire, la nuit même, le massacre de la Saint-Barthélemy. » (Marguerite de Valois, *op. cit.*, p. 96-97).

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 95-96. Voir É. Viennot, art. cité, p. 898.

<sup>29</sup> « il y eut beaucoup de peine à l'y faire consentir ; et sans ce qu'on lui fit entendre qu'il y allait de sa vie et de son État, il ne l'eût jamais fait » (Marguerite de Valois, *op. cit.*, p. 93) ; « non sans toutefois extrême regret » (*ibid.*, p. 96-97).

<sup>30</sup> É. Viennot, art. cité, p. 899-900.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 916.

<sup>32</sup> *La Vera et brevis descriptio tumultus Gallici Lutetiani*, rédigée à l'intention des Polonais et publiée à Cracovie en 1573, a ainsi pour objectif de disculper le nouveau roi de Pologne de toute participation au massacre : la responsabilité de l'attentat contre Coligny est rejetée sur la maison de Guise, et celle du massacre sur le Conseil privé du roi, que le duc d'Anjou aurait quitté. Voir Henri Monod, « La Saint-Barthélemy. Version du duc d'Anjou », *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français*, t. 58, 1909, p. 485-542.

derniers. Chacun, prétendant rétablir la « vérité », tente de se dédouaner et de reporter la responsabilité sur d'autres membres du Conseil, en s'attribuant une voix discordante. C'est le cas, exemplairement, dans les *Mémoires* de Tavannes, qui affirme – sous le règne d'Henri IV – avoir été le seul à s'opposer à la mise à mort de Navarre et de Condé, tout en insinuant que Retz était motivé par la convoitise :

la mort du roy de Navarre, du prince de Condé, des mareschaux de Montmorency et Damville, est sur le tapis ; l'opinion du sieur de Rets est indecise, si c'estoit pour couper la source des guerres ou pour avoir leurs estats de mareschaux, est contredicte et rejetée par le sieur de Tavannes, lequel propose que l'innocence devoit exempter les uns, la jeunesse les autres ; que le roy de Navarre et prince de Condé estoient du sang de France qu'il falloit espargner et respecter ; qu'ils estoient jeunes et que l'on leur pouvoit donner des serviteurs qui leur feroient changer de religion et d'opinion. De ce seul advis et de ceste seule voix du sieur de Tavannes, ce grand roy Henry quatriesme, regnant aujourd'huy, et le feu prince de Condé tiennent la vie, et le malheur est pour la posterité du sieur de Tavannes que sa majesté n'en sçait la verité<sup>33</sup>.

C'est le cas aussi dans le *Discours du Roy Henry troisieme à un personnage d'honneur et de qualité, estant près de sa Majesté, des causes et motifs de la Saint-Barthelemy*<sup>34</sup>, qui pourrait émaner du maréchal de Retz ou de l'un de ses proches. Le récit est attribué à Henri d'Anjou censé s'adresser à l'un de ses familiers après un cauchemar, alors que, sur le chemin de la Pologne, il se heurte aux reproches de la population et doit, à Cracovie, se justifier auprès de ses nouveaux sujets. Le massacre est désigné comme un acte criminel qui dépasse largement l'intention originelle d'Anjou et de la reine qui ne voulaient que la mort de Coligny, dont ils craignaient qu'il ne leur nuisît auprès du roi : il s'agit alors pour Anjou de rétablir la « vérité<sup>35</sup> » en reportant la responsabilité du massacre généralisé sur le roi. La relation du conseil est extrêmement précise, usant largement du discours indirect et du discours indirect libre pour rapporter les propos de chacun des conseillers dont Charles a sollicité le « conseil et advis<sup>36</sup> ». Ceux-ci expriment des avis motivés, rationnels même si opposés. Le texte cite en particulier un long discours humaniste attribué au comte de Retz, celui précisément dont Marguerite affirme qu'il aurait convaincu Charles IX de donner l'ordre du massacre. Le narrateur souligne la force de persuasion du discours de Retz, reposant sur des valeurs telles que l'honneur, le respect de la foi donnée, la loyauté, le souci de la postérité ; il montre celui-ci, pourtant seul contre tous, sur le point de faire basculer la décision, ayant comme envoûté par son éloquence les autres membres du Conseil<sup>37</sup>, ce qui confirme l'hypothèse selon laquelle le *Discours* aurait été rédigé, face

<sup>33</sup> *Memoires de tres-noble et tres-illustre Gaspard de Saulx, seigneur de Tavannes, mareschal de France*, éd. Claude-Bernard Petitot, *Collection complète des Mémoires relatifs à l'histoire de France*, t. XXV, Paris, Foucault, 1822, p. 295-296.

<sup>34</sup> Ce *Discours* a été inséré pour la première fois dans une compilation publiée à la suite des *Mémoires* du secrétaire d'État Nicolas de Neufville, seigneur de Villeroy (*Mémoires d'Etat, recueillis de divers manuscrits, en suite de ceux de Monsieur de Villeroy*, Paris, 1623, p. 68-89, rééd. dans Claude Petitot, *Collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France*, 1<sup>re</sup> série, t. 44, Paris, 1824, p. 496-510).

<sup>35</sup> « environ sur les trois heures après minuit envoya querir par un valet de chambre le personnage que je ne puis nommer [...] pour luy faire entendre au vray l'occasion de l'execution de la Saint-Barthelemy faite le 24 d'aoust 1572. Commença, le voyant entrer dans sa chambre, à luy dire, l'appellant par son nom : "Monsieur tel, etc, je vous fais venir icy pour vous faire part de mes inquietudes et agitations de ceste nuit qui ont troublé mon repos, en pensant à l'execution de la Saint Barthelemy, dont possible n'avez vous pas sceu la verité telle que presentement je la vous veux dire" » (*Discours du Roy Henry troisieme*, p. 498, nous soulignons).

<sup>36</sup> « voulut bien neantmoins, sur une affaire de telle importance, sçavoir si par un autre moyen l'on y pourroit remedier, et en avoir sur ce nostre conseil et advis, et que chacun en dist presentement son opinion », *Discours du Roy Henry troisieme*, p. 507-508.

<sup>37</sup> *Ibid.*

aux accusations dont il était l'objet, pour le disculper de toute responsabilité dans le massacre<sup>38</sup>.

« L'opinion » attribuée à Retz est cependant combattue par les autres membres du Conseil avec fermeté, et ce sont eux qui emportent la décision, en parvenant à convaincre le roi. Mais la délibération, loin d'aboutir, à l'issue de la confrontation des points de vue, à une décision réfléchie comme dans le récit de Marguerite, s'achève ici sur une « merveilleuse et étrange métamorphose » qui montre le roi submergé par la colère et la fureur<sup>39</sup>, littéralement pris de folie furieuse, et ordonnant un massacre généralisé :

Et pour le vous faire plus court, [Retz] nous paya de tant d'autres et si apparentes raisons, qu'il nous partit à tous la cervelle, nous osta les paroles et répliques de la bouche, voire la volonté de l'exécution, tant il nous sçeut bien persuader. Mais n'estant secondé d'aucun, et après avoir ramassé et repris nos esprits, revenans à nous-mesmes et reprenans tous la parole en combattans tous fort et ferme son opinion, nous l'emportasmes, et recognusmes à l'instant une soudaine mutation et une merveilleuse et étrange métamorphose au Roy, qui se rangea de nostre costé et embrassa nostre opinion, *passant bien plus outre et plus criminellement* ; car s'il avoit esté auparavant difficile à persuader, ce fut lors à nous à le retenir ; car, en se levant et prenant la parole, nous imposant silence, nous dict de fureur et de cholere, en jurant par la mort Dieu, puisque nous trouvions bon qu'on tuast l'admiral, qu'il le vouloit, mais aussi tous les huguenots de France, afin qu'il n'en demeurast pas un qui lui peust reprocher après, et que nous y donnassions ordre promptement. Et sortant furieusement, nous laissa dans son cabinet<sup>40</sup>...

Ce basculement dans l'irrationnel connaîtra, on le sait, une riche postérité, la phrase « afin qu'il n'en demeurast pas un qui lui peust reprocher après » attribuée à Charles IX étant, depuis, régulièrement citée.

### **Le conseil dans *La Reine Margot* de Dumas : une scène de comédie**

Ce n'est cependant pas cette tradition que suit Alexandre Dumas dans *La Reine Margot*. Le romancier s'appuie principalement sur les *Mémoires-Journaux* de Pierre de L'Estoile et sur l'historiographie protestante : Dumas reprend la thèse de la préméditation du massacre de la Saint-Barthélemy et la diabolisation des Valois-Médicis à l'œuvre dans les pamphlets huguenots. Charles IX retrouve sous sa plume le visage à la fois fourbe et sanguinaire que lui prêtaient ces derniers après la Saint-Barthélemy : le romancier fait de lui (et non de Catherine) le commanditaire de l'assassinat de Coligny qu'il appelle pourtant son « père », puis, durant la nuit de la Saint-Barthélemy, il le peint en chasseur de ses propres sujets, comme l'avait fait d'Aubigné. Quant à Catherine de Médicis, qui conserve sous le pinceau de Dumas tous les traits que lui prête la « légende noire », elle est comme son fils Charles hypocrite et manipulatrice, d'autant plus souriante que ses machinations sont plus noires.

La décision du massacre de la Saint-Barthélemy met face à face ces deux personnages. Pas de représentation d'un conseil du roi en bonne et due forme dans le chapitre VI de *La Reine Margot* : c'est d'abord Catherine qui rejoint Charles occupé à

<sup>38</sup> N. M. Sutherland, qui rappelle cette hypothèse (art. cité, p. 536), souligne que Retz, compagnon d'Henri d'Anjou en Pologne, était avec le prince l'un des principaux extrémistes du camp catholique. Il est donc difficile de suivre le *Discours* qui lui attribue un rôle honorable et magnanime, et lui fait rejeter une politique anti-huguenote acceptable par les conseillers plus modérés qu'étaient Nevers, Tavannes et Birague (*ibid.*, p. 539).

<sup>39</sup> Les *Mémoires* de Tavannes rapportent aussi la colère de Charles IX : « l'accident de la blessure au lieu de mort, les menaces, forcent le Conseil à la résolution de tuer tous les chefs, ce qui est proposé au Roy, l'esmeuvent et le colerent contre les Huguenots, luy remonstrent le danger commun, les moyens de l'éviter, se destrayant [= se délivrant, se débarrassant] de ses compagnons et maîtres » (*op. cit.*, p. 295).

<sup>40</sup> *Discours du Roy Henry troisieme*, *op. cit.*, p. 507-508 (nous soulignons).



nourrir ses chiens avec Tavannes, puis, lorsque celle-ci est sur le point de se retirer, c'est Guise qui prend le relais. La scène consiste donc pour l'essentiel en un dialogue entre Catherine et Charles, puis entre Charles et Guise. Elle est tout entière animée par le sel des répliques dans lesquelles les acteurs font assaut de duplicité. Si Catherine se compose un visage éploré pour émouvoir son fils et l'inciter à éliminer la menace huguenote :

Pendant le chemin la reine mère s'était arrangé un visage pâle et plein d'angoisse, sur lequel roulait une dernière ou plutôt une première larme. [...] « Mon fils ! » dit Catherine avec un tremblement de voix *si bien joué* qu'il fit tressaillir le roi<sup>41</sup>.

Charles n'en est pas moins bon acteur dans ses protestations :

« Mais enfin, ma mère, dit Charles IX avec une expression pleine de conviction, on leur a voulu tuer leur amiral<sup>42</sup> ».

« Oh ! madame, dit Charles IX laissant percer dans sa voix un premier accent de doute, vous croyez<sup>43</sup> ? »

On pourrait croire retrouver ici le schéma historiographique traditionnel, selon lequel la reine aurait manipulé son fils, mais le lecteur a vu Charles IX commanditer l'assassinat de Coligny au chapitre III, et c'est donc Catherine qui apparaît comme sa dupe. La deuxième partie de la scène montre le roi qui se joue du duc de Guise pour lui laisser prendre la responsabilité du massacre de la Saint-Barthélemy, dont il lui suggère les victimes et cherche à mesurer, sans en avoir l'air, les chances de succès :

« Et c'est vous, mon cousin, dit le roi, c'est vous qui avec votre jolie épée à poignée d'or, tuerez d'ici à demain dix mille huguenots ! Ah ! ah ! ah ! mort de ma vie ! que vous êtes plaisant, monsieur de Guise<sup>44</sup> ! »

Le roi prend soin de ne pas donner l'ordre direct que Guise cherche à obtenir, feignant jusqu'au bout l'indifférence ou l'indignation, n'exprimant ses intentions que sous forme interrogative :

« – Ah ça ! continua Charles IX, on tuerait donc aussi le roi de Navarre, le prince de Condé... dans mon Louvre !... Ah ! »

Puis il ajouta d'une voix à peine intelligible :

« Dehors, je ne dis pas.

– Sire, s'écria le duc, ils sortent ce soir pour faire débauche avec le duc d'Alençon, votre frère.

– Tavannes, dit le roi avec une impatience *admirablement bien jouée*, ne voyez-vous pas que vous taquinez mon chien ! Viens, Actéon, viens. »

Et Charles IX sortit sans en vouloir écouter davantage, et rentra chez lui en laissant Tavannes et le duc de Guise presque aussi incertains qu'auparavant<sup>45</sup>.

À rebours du lieu commun qui le représente en roi faible et manipulé par la reine mère, le romancier met donc en scène un Charles IX manipulateur, surpassant Catherine dans l'art de la dissimulation – il joue aussi bien l'impatience, dans sa sortie finale, qu'elle avait joué l'inquiétude lors de son entrée en scène (« si bien joué » ; « admirablement bien jouée ») –, refusant de prononcer une parole décisive comme l'indique sa formule « je ne dis pas », préférée à « je ne dis pas non », se déroband toujours jusqu'à son brusque départ qui force Guise à interpréter ses paroles en courant le risque d'être désavoué. Cette scène du roman apparaît éminemment théâtrale, comme

<sup>41</sup> Alexandre Dumas, *La Reine Margot*, éd. Claude Schopp, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992, p. 49. Nous ajustons la ponctuation des répliques.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 63 (nous soulignons).

en témoignent les entrées et sorties des personnages par la porte de la chambre du roi, fermée d'une « portière » par laquelle la reine Catherine passe parfois la tête, et la prédominance des dialogues seulement ponctués de quelques indications sur le jeu des personnages, qui fonctionnent comme des didascalies. Véritable scène de comédie malgré la tragédie qui menace, elle n'a pourtant pas été reprise dans le drame que Dumas a tiré de *La Reine Margot* en 1847, pièce qui a servi avec le roman de point d'appui à l'écriture du scénario du film de Jean Dréville par Abel Gance en 1954.

### **La Reine Margot de Jean Dréville : un traitement burlesque**

Le scénario d'Abel Gance<sup>46</sup> exploite pleinement les indications de mise en scène données par le narrateur du roman de Dumas. Catherine et Guise pénètrent dans la chambre du roi qui joue de son cor, tandis qu'il nourrissait ses chiens et ses oiseaux dans le roman. Comme chez Dumas, le roi, qui accuse Guise de l'assassinat qu'il a lui-même commandité, joue la comédie<sup>47</sup>, mais la scène tourne à la querelle de famille burlesque, la reine s'emportant contre son fils en italien (non sous-titré) et allant jusqu'à le gifler comme un enfant désobéissant. Une fois son autorité réaffirmée, elle quitte les lieux, sûre désormais d'arriver à ses fins, et laisse Charles seul avec Guise. On retrouve alors les dialogues de Dumas, le « ton détaché » du roi qui ne s'exprime que par « sous-entendus », et son « acceptation voilée », alors qu'il fait mine de ne s'occuper que de son cor<sup>48</sup>. Abel Gance y ajoute la fameuse « phrase historique », qui n'est pas cette fois prononcée dans un moment de fureur mais comme une question sur l'efficacité du dispositif prévu par Guise et par la reine :

Charles IX (*la voix chargée de sous-entendus*). Si quelqu'un venait me dire : « Vous serez débarrassé de tous vos ennemis à la fois, et il n'en restera pas un seul pour vous reprocher la mort des autres »  
(Il laisse sa phrase en suspens et se retourne)<sup>49</sup>.

La scène croise ainsi la version dumasienne avec la tradition historiographique qui veut que ce soit Catherine de Médicis qui ait contraint son fils à donner l'ordre du massacre, Charles IX apparaissant chez Dréville à la fois comme le pantin de sa mère et comme un « crétin » au bord de la « folie », ce que met en évidence sa manipulation dérisoire du cor de chasse, destinée à masquer son impuissance mais renvoyant à un comportement d'enfant capricieux, alors que les actions du roi occupé de ses chiens et de ses oiseaux, chez Dumas, se voulaient un signe ostentatoire d'indifférence. Si Charles semble encore jouer Guise dans les mêmes termes que dans le roman, c'est ce dernier qui reste maître du jeu – significativement, c'est lui qui quitte les appartements du roi, satisfait de leur échange. Tandis que Dumas s'attachait à préserver la dignité royale en attribuant à un Charles IX animé par la « raison d'État » la maîtrise du processus de décision, décision qu'il assumera dans le roman jusque sur son lit de mort<sup>50</sup>, le personnage de Dréville n'a plus rien d'un roi, comme le souligne l'échange de répliques avec sa mère : « *Io sono el re, si o no ? / Tu e solo un cretino*<sup>51</sup> », contraint

<sup>46</sup> Le scénario a été publié dans *La Reine Margot, un film de Jean Dréville, L'Avant-scène cinéma*, n° 459, février 1997.

<sup>47</sup> « feignant l'étonnement » ; « fâchée de la comédie que joue son fils » (scénario publié, p. 26).

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> « La France est un pays de plaine, Henri, par conséquent un pays catholique. Le roi de France doit être le roi des catholiques et non le roi des huguenots ; car le roi de France doit être le roi de la majorité. On dit que j'ai des remords d'avoir fait la Saint-Barthélemy ; des doutes, oui ; des remords, non. » (chap. LXIV, éd. citée, p. 528).

<sup>51</sup> « Je suis le roi, oui ou non ? / Tu n'es rien qu'un pauvre crétin » (scénario publié, p. 26).

qu'il est d'accepter le projet de Catherine qui engendrera chez lui de spectaculaires remords.

### **La scène du conseil dans *La Jeunesse d'Henri IV* d'Heinrich Mann : un traitement grotesque**

Dans son adaptation de *La Reine Margot* à l'écran, Chéreau a radicalement rejeté le burlesque de la mise en scène de Dréville<sup>52</sup>, et même évacué le comique plus subtil du roman de Dumas. C'est principalement sur une autre source qu'il a choisi de s'appuyer pour sa représentation du conseil, le *Roman d'Henri IV* d'Heinrich Mann, qu'il a découvert à l'occasion de sa mise en scène du *Massacre à Paris* au Théâtre National Populaire en 1972, et qui a largement contribué à forger sa lecture de l'événement et de ses acteurs. Rédigé par le romancier allemand durant son exil en France à partir de 1933 et publié en 1935 à Amsterdam sous le titre *Die Jugend des Königs Henri Quatre (La Jeunesse du roi Henri IV)*, puis dans une traduction française dès 1936<sup>53</sup>, l'œuvre est à la fois un roman historique et un roman engagé contre le nazisme, Mann dressant un parallèle discret mais constant entre la France des derniers Valois et l'Allemagne nazie<sup>54</sup> au point que son œuvre a pu être qualifiée de « Henriade antinazie<sup>55</sup> ». Ainsi, Mann désigne la Saint-Barthélemy comme la « nuit des longs couteaux » (« *Nacht der langen Messer*<sup>56</sup> »), les deux événements ayant en commun « ces longs préliminaires d'un fait *qui, après coup, n'est plus compréhensible*, parce qu'on oublie ce qu'on avait pourtant vu de ses yeux, l'état désespéré des choses et des hommes s'entraînant à trahir et à tuer<sup>57</sup> ».

Dans sa représentation du conseil du roi à l'origine de la Saint-Barthélemy, Mann suit largement la tradition inaugurée par le *Discours du Roy Henry troisieme*. Le chapitre intitulé « *Wo ist mein Bruder ?* », « Où est mon frère ? », commence par l'entrée, dans la chambre de Charles alors endormi, de Catherine avec Anjou et quatre conseillers, Tavannes et trois Italiens (certainement Nevers, Birague et Albert de Gondi, comte de Retz), déterminés à obtenir du roi l'ordre de mettre à mort Coligny. La reine terrifie son fils puis laisse la parole à Anjou et à ses conseillers, dont les propos sont tantôt rapportés sous forme de discours indirect, tantôt sous forme de discours direct, tantôt désignés comme un galimatias auquel le roi ne comprend pas un mot. Toute la

<sup>52</sup> On sait que Chéreau a résolument cherché à s'écarter de la version donnée par Dréville, très respectueuse du roman de Dumas, dont elle conserve en particulier la tonalité : « Terrifiant ! Il y a cinq ans [en 1989], quand je l'ai vu, j'ai interrompu la projection au milieu. J'ai eu peur que ça me coupe l'envie de faire mon film » (entretien avec François Jonquet dans *Globe Hebdo*, 11-17 mai 1994).

<sup>53</sup> Nous travaillons cependant sur la traduction de 1972, qui est celle utilisée par Chéreau. Les citations allemandes sont tirées de l'édition H. Mayer et P.-P. Schneider, Francfort, Fischer Taschenbuch Verlag, 1991.

<sup>54</sup> Chantal Edet-Ghomari, « Le *Roman d'Henri IV* : un roman historique ou un roman engagé ? », *Narratologie*, n° 7, L'Harmattan, mars 2008, p. 359.

<sup>55</sup> Jean Mondot, « Henri IV et Montaigne contre le national-socialisme, dans la Henriade antinazie de Heinrich Mann », dans *Montaigne et Henri IV 1595-1995*, dir. Claude-Gilbert Dubois, Biarritz, 1996, p. 257-274. Ce mélange du présent et du passé est évoqué explicitement par Mann dans une lettre à Félix Bertaux datée du 23 septembre 1934 : « En disant *cette époque* je confonds les deux, celle où je suis et celle que je pense. À la longue, elles ne font qu'une » (Heinrich Mann et Félix Bertaux, *Briefwechsel 1922-1948*, introduction de Pierre Bertaux, édition de Peter Paul Schneider, p. 368, cité par Lionel Richard, « 'À la recherche de la bonté' », *Heinrich Mann. Le « Roman d'Henri IV » et les relations d'amitié avec Félix Bertaux*, Paris, Éditions Petra, 2010).

<sup>56</sup> Heinrich Mann, *La Jeunesse...*, éd. citée, p. 370 (*Die Jugend*, éd. citée, p. 421-422).

<sup>57</sup> Heinrich Mann et Félix Bertaux, *Briefwechsel 1922-1948*, Lettre de Mann à Bertaux, 14 juin 1934, p. 362-363. Citée par Ch. Edet-Ghomari, art. cité, p. 359.

scène est construite sur l'opposition entre l'impassibilité de la reine et l'hystérie de son fils :

*Sie brachte auch diese Ungeheuerlichkeit vor, ohne den Ton zu erheben, und zuckte sogar die Achseln dabei.* (éd. citée, p. 292)

Même cette chose monstrueuse, elle l'énonça sans élever la voix et elle haussa même les épaules à cette occasion. (éd. citée, p. 254)

*Madame Catherine verlor deshalb nicht ihre Ruhe, die bis zur Stumpfheit ging und auf die Dauer jeden lähmen mußte.* (éd. citée, p. 293)

Madame Catherine n'en perdit pas son calme, qui allait jusqu'à l'apathie et pouvait à la longue paralyser n'importe qui. (éd. citée, p. 255)

L'immobilité de Catherine, symbole de son inflexible volonté, s'oppose aux rapides changements d'expression et aux mouvements nerveux du roi :

*Saß da, sah hinauf und verfolgte, was nacheinander in ihm vorging, während er erblaßte, errötete, eine heftige Bewegung nach der Tür machte und sie wieder zurücknahm.* (éd. citée, p. 292)

Elle restait assise, tenait les yeux levés et suivait du regard ce qui se passait successivement en lui, pendant qu'il pâlit, rougit, fit un mouvement violent vers la porte et s'arrêta pour revenir à sa première position. (éd. citée, p. 255)

Charles se trouve dès lors assailli de toutes parts, et le récit accumule les citations au discours direct des arguments indéfiniment répétés par les « conjurés », qui « redoublèrent leurs efforts contre l'homme seul<sup>58</sup> », dans une cacophonie de cris, de glapissements étourdissants :

*Das griff ineinander, jede Stimme verstärkte die vorige, jede drang einzeln durch, unten der dumpfe Ton der Alten, oben zwei klangvolle italienische Organe neben einem, das kreischte wie ein Papagei. D'Anjou und de Tavannes stießen zwischen hinein einen anfeuernden Kriegsruf "Tod dem Admiral!"* (éd. citée, p. 293)

Tout cela s'enchaînait, chaque voix renforçait la précédente, chacune, pour son propre compte, perçait la masse sonore des autres, en bas, le ton sourd de la vieille, en haut deux organes italiens sonores à côté d'une voix qui glapissait comme un perroquet, Anjou et Tavannes poussaient à intervalle un cri de guerre enflammant : « Mort à l'Amiral ! » (éd. citée, p. 256)

S'ouvre alors une parenthèse uchronique dans le récit : Charles espère l'arrivée d'Henri de Navarre, qui pourrait le délivrer de ses assaillants. Et le narrateur de rêver à un autre possible, dans le silence total qui s'abat alors sur les protagonistes, dramatisant ainsi cette scène de conseil historique dont le lecteur connaît l'issue tragique. Mais Henri de Navarre, on le sait, ne vient pas, et Mann montre dès lors le roi acculé, comme un animal pris au piège, jusqu'à ce que Catherine, en menaçant de quitter la cour, lui délivre le « coup de grâce<sup>59</sup> » qui le fait basculer. Le récit propose alors une tentative d'analyse de la « métamorphose furieuse » de Charles, devenue légendaire depuis le *Discours du Roy Henry troisieme* :

*In seinem Kopf tobten die Widersprüche. Ehre, Furcht, die Wut und das bessere Wissen machten alle zusammen aus ihm ein Wesen mit zuckendem Gesicht. Er hätte auf die Knie fallen können. Er konnte ebensogut irgendeinen von ihnen erdolchen. Aber er wählte etwas Drittes, er wurde toll. Sein Ausbruch von Raserei bewahrte ihn im letzten Augenblick vor dem Untergang in Verzweiflung. Er fing an, umherzurennen und zu brüllen, womit er sich anfeuerte. Seine Schauspielerei hatte dabei nicht weniger zu sagen als die schauernde Natur. [...]*

<sup>58</sup> *La Jeunesse...*, éd. citée, p. 256. « Darauf verdoppelten alle Verschworenen ihre Anstrengungen gegen den einen Mann » (*Die Jugend*, éd. citée, p. 293).

<sup>59</sup> *La Jeunesse...*, éd. citée, p. 257. « den Gnadenstoß » (*Die Jugend*, éd. citée, p. 294).

*Jetzt hielt Karl an – in der Mitte des Zimmers als einzig dastehende Schreckensgestalt, wie er sich haben wollte. Mäuschenstill war es; trotzdem brüllte er: “Ruhe!” Immer noch zu seiner Anfeuerung stieß es Lästerungen der Mutter Gottes aus. Dann kam das Erzeugnis seines Wahnsinns. “Ihr wollt den Admiral umbringen: will ich auch. Will ich auch!” brüllte er, daß sich ihm wahrhaftig der Kopf drehte. “Aber alle anderen Huguenotten in ganz Frankreich – Augenrollen und Gebrüll – sollen mit dran glauben. Nicht einer soll übrigbleiben, nicht einer, der mir nachher mit Vorwürfen kommen könnte. Das will ich nicht haben, das nicht. Macht schon und gebt die Befehle aus!”* (éd. citée, p. 295)

Dans sa tête, les contradictions se déchaînaient. L'honneur, la crainte et la conviction d'avoir raison malgré tout faisaient de lui, tous ensemble, un être au visage parcouru de mouvements nerveux. Il aurait pu tomber à genoux. Il pouvait tout aussi bien poignarder l'un quelconque d'entre eux. Mais il choisit une troisième solution. Il devint fou. Son accès de frénésie le préserva au dernier instant de tomber dans le désespoir. Il se mit à courir en tout sens et à hurler, ce qui lui servit à s'échauffer. Son cabotinage avait là une part non moins importante que le tremblement dont son corps était saisi. [...]

Maintenant, Charles s'arrêta, au milieu de la chambre, – unique figure d'épouvante plantée en ce lieu, comme il se voulait. Il régnait un silence de mort, néanmoins il hurla : « Silence ! » Toujours pour s'échauffer, il proféra des blasphèmes à l'égard de la Mère de Dieu. Puis vient le résultat de sa démente.

– Vous voulez mettre à mort l'Amiral, moi aussi. Moi aussi ! hurla-t-il au point que véritablement la tête lui tourna. Mais tous les autres Huguenots dans toute la France ! – roulement d'yeux et hurlements – devront y passer avec lui. Pas un seul ne doit rester, pas un seul qui pourrait après venir me faire des reproches. Cela je ne le veux pas, pas cela ! Allez vite donner les ordres ! (éd. citée, p. 257-258)

La scène, comme dans le roman de Dumas, est éminemment théâtrale, comme le soulignent le terme « cabotinage » (« *Schauspielerei* »), la répétition de « s'échauffer » (« *anfeuerte* », « *Anfeuerung* »), et l'idée que la folie furieuse du roi est jouée, au moins partiellement. Charles choisit sa position, au centre de la chambre, et demande le silence avant de prononcer sa tirade devant sa mère, qui apparaît comme sa spectatrice privilégiée. De fait, Catherine applaudit à cette performance de son fils en sortant de sa chambre : « elle se retourna encore sur le seuil et elle lui fit un signe de tête dénotant une approbation peu habituelle. Cela signifiait : cela, tu l'as fait mieux que je l'eusse attendu de toi<sup>60</sup> », même si le roi n'est pas allé jusqu'à l'évanouissement, difficile à « bien jouer ». Le conseil voit donc le triomphe de la volonté diabolique de Catherine, non pas à l'issue d'une véritable délibération, puisqu'ici le personnage de Charles se trouve dans un état de torpeur, assourdi par la cacophonie des voix qui lui donnent l'assaut, tandis que ses propres protestations ne rencontrent nul écho<sup>61</sup>, mais d'un coup de force qui ne laisse à Charles comme seule échappatoire que la folie, une folie surjouée qui fait basculer la scène dans le grotesque.

### **Le conseil du roi mis en scène par Patrice Chéreau**

Le film de 1994 ne retient pas la thèse du complot antérieur au mariage et attribue la décision du massacre à un concours de circonstances mal contrôlé par la monarchie. Chéreau renoue avec la configuration du conseil du roi à l'occasion d'une séquence de trois minutes immédiatement suivie par les préparatifs et le déclenchement du massacre. Comme chez Mann, le comportement impulsif de Charles aboutit à un complet renversement : obnubilé par son désir de venger Coligny, le roi finit par consentir à la

<sup>60</sup> *La Jeunesse...*, éd. citée, p. 258. « *sie wendete sich noch auf der Schwelle nach ihm um, und sie nickte ihm zu mit ungewohnter Anerkennung. Es hieß : das hast du besser gemacht, als ich von dir erwartet hätte.* » (*Die Jugend...*, éd. citée, p. 296)

<sup>61</sup> « *Maintes fois il disait, sans qu'on l'écoutât...* » (*La Jeunesse...*, éd. citée, p. 256). « *Manchmal sagte er, ohne daß man ihn hörte* » (*Die Jugend...*, éd. citée, p. 293).

mort de l'homme qu'il semblait chérir. Il ordonne, dans le même mouvement, une tuerie de grande ampleur en prononçant la célèbre phrase apocryphe.

L'ordre donné par Charles reste toutefois ambigu (« tous les autres dans toute la France doivent y passer avec lui. Pas un seul ne doit rester »), comme le remarque Guise (« Alors, combien faut-il en tuer ? »). Le « Tous » répété par Charles peut désigner « tous les chefs » ou « tous les protestants », équivoque exploitée par Guise dans sa discussion postérieure avec Coconnas. La Saint-Barthélemy tout entière repose sur ce glissement sémantique, dont la première manifestation sera l'égorgement d'une fille de cuisine sous les yeux de Margot. Conformément au schéma d'inspiration marxiste qui sous-tend le film, ce sont donc bien les Grands et non le peuple qui provoquent le massacre puis en assurent le développement sur une vaste échelle, ce que confirmera la mise en scène de la Saint-Barthélemy proprement dite (Guise et Anjou à la manœuvre, directement ou par l'intermédiaire de leurs hommes de main, Nançay et Maurevel ; le peuple instrumentalisé et parfois dépassé par les événements).

En première approximation, la situation de délibération en conseil privé semble condamner d'avance ses participants. Aux manigances secrètes, le cinéma préfère généralement la clarté d'une proclamation ou d'un exploit publics, résultats d'une décision individuelle, spontanée et libre. La séquence du conseil cherche pourtant moins à diaboliser les participants qu'à souligner les heurts et les mystères d'une délibération que personne ne semble maîtriser, à capter le souffle changeant d'un flux historique fragile et incertain. Si cette scène de conciliabule montre les Valois sous un jour peu flatteur, qui contraste avec la blanche pureté de Margot, Navarre et Orthon dans la séquence précédente, elle montre aussi une lutte argumentative rationnelle, dont les présupposés ont été partiellement validés par le récit.

En dépit du prisme globalement favorable aux protestants qui informe le film, le réalisateur a pris soin en effet de faire sentir la menace que représentent les huguenots, accréditant jusqu'à un certain point les craintes du pouvoir<sup>62</sup>. La prédiction de Guise adressée à Catherine lors du mariage (« Vous ne savez plus rien. Le roi est un pantin entre les mains de Coligny et tu n'as plus aucune influence sur ton fils ») a ainsi été confirmée par la déclaration de Coligny à Navarre (« Ce n'est plus la reine Catherine qui gouverne, c'est moi »), puis par la réunion des conseillers et par le tête-à-tête entre le roi et l'amiral. Coligny a été montré comme un homme de pouvoir ambitieux, désireux de gouverner le pays en marginalisant, si nécessaire, la famille royale. Va-t-en-guerre lors du premier conseil, il y a recouru à l'argument d'autorité ou à la menace (« Ce n'est pas une guerre que nous menons, c'est une croisade » ; « Je la veux cette guerre, et le roi la veut aussi » ; « Nous serons prêts » ; « Prenez garde que leurs armes ne servent à une révolte que personne, personne ne pourra contrôler »). Lors de cette séquence, le seul argument de « *realpolitik* » avancé par l'amiral (« Sauf que si Philippe II règne sur les Pays-Bas, on est encerclés par les Espagnols ») avait été relégué à l'arrière de la bande-son par les éruclatations du roi. L'opposition des catholiques contre l'expédition des Flandres peut ainsi sembler fondée et, aux yeux de plus d'un spectateur, l'initiative de Catherine décidant d'éliminer Coligny n'est pas dénuée de logique. Après l'attentat, la colère et l'intransigeance des huguenots agglutinés autour de la famille royale dans l'escalier de l'hôtel de Coligny ont pu, contre toute attente, faire naître un sentiment d'empathie favorable aux Valois. Quelques instants avant le début du conseil, lors de l'entretien entre Margot et les chefs protestants, Condé n'a pas manqué de souligner : « On est plus de mille. On a la force avec nous. »

<sup>62</sup> L'analyse du conseil sur l'expédition des Flandres est reprise de notre ouvrage *Château. La Reine Margot*, Paris, Atlande, coll. « Clefs concours », 2015, p. 221-222.

Plus encore, Chéreau porte sur les Valois un regard complexe, fasciné par les « grands fauves » de la cour, par ces bourreaux qu'interprètent des acteurs qu'il admire et dont les prestations à l'écran génèrent tout à la fois attirance et rejet. Soulignée à plusieurs reprises durant la séquence du conseil du roi, l'association de Charles à Actéon, un Dobermann plutôt qu'un lévrier comme chez Dumas<sup>63</sup>, suggère ainsi délibérément la nazification rampante du personnage et fait signe en direction des *Damnés* de Visconti (1969) et de sa célèbre *Nuit des longs couteaux*, prise comme modèle pour la *Saint-Barthélemy* conformément au projet de Heinrich Mann. Toutefois, le Charles IX de Jean-Hugues Anglade, de par son déchirement existentiel et son mal-être adolescent<sup>64</sup>, compose un personnage attachant et non sans nuances.

Pour cette raison, la séquence du conseil ne se caractérise pas principalement par la duplicité des personnages. À rebours du lieu commun faisant du XVI<sup>e</sup> siècle celui du complot et de la trahison « florentine », ce sont aussi quelques élans sincères que fait entendre ce grand « moment de vérité » : Guise assumant sa haine de Coligny, Catherine avouant la tentative d'assassinat de l'amiral et exposant son dégoût pour la « sale besogne » que lui impose son rôle de reine mère, Charles sauvant la vie de son beau-frère Navarre dans une soudaine bouffée de générosité. Très enchevêtrée sur le plan visuel, la séquence met en évidence les liens interpersonnels et l'imbrication des motivations politiques et sentimentales : amour de Catherine pour ses fils et, à travers eux, pour le défunt Henri II, rivalité entre Catherine et Coligny dans le cœur de Charles, jalousie d'Anjou à l'égard de l'amant de sa sœur (Guise), jalousie de Guise à l'égard du mari de cette dernière (Navarre), etc. Au-delà du jeu politique et de l'habileté rhétorique, il se dégage ainsi de cette discussion une impression d'épaisseur humaine que viennent renforcer les cadrages rapprochés. Seul Anjou, dont le détachement badin apporte une touche de comédie cruelle à l'ensemble, donne le sentiment d'agir uniquement par calcul. Symétriquement, l'indécision du moment met littéralement Charles à la torture et fracture encore davantage sa personnalité éprouvée.

Comme chez Heinrich Mann, c'est en effet autour d'un moment de rupture que s'organise la scène puisque, dès lors qu'il comprend que sa mère a commandité l'assassinat de Coligny, Charles doit brutalement renoncer à son désir de vengeance. Durant la première partie de la séquence, Catherine domine les débats, dont le roi, qui ne prononce que trois répliques d'une seconde chacune, semble un élément accessoire. La première, Catherine énonce la nécessité de prévenir une attaque des protestants. L'argument est servilement illustré et développé par Anjou et deux conseillers, qui font se succéder des tournures assertives tranchantes avec une synchronisation parfaite. Cette première salve se heurte pourtant aux réflexes défensifs de Charles, et Catherine doit étoffer l'argumentation pour chercher à le détacher de Coligny, appelant le roi à se montrer digne de sa fonction comme de son père. L'intervention maladroite d'Anjou, qui détourne cette relance en s'en prenant à Guise, provoque la colère de Catherine, furieuse de voir la discussion lui échapper, d'entendre Guise répondre avec panache et de se sentir mise en accusation. Poussant Charles à choisir entre elle-même et Coligny, Catherine doit donc avouer à demi-mots, puis explicitement, son crime. Tirant parti de ce coup de théâtre et de la fragilité émotionnelle de Charles, Anjou repart à la manœuvre et parvient à circonvenir son frère. Le ton maternel d'Anjou débouche sur

<sup>63</sup> Il y a là un anachronisme délibéré, cette race de chiens ayant été créée vers 1870.

<sup>64</sup> Sylvain Ledda a souligné, lors de la journée d'agrégation organisée par Alain Kleinberger (Paris-Ouest), Sylvain Ledda (Rouen) et Jacqueline Nacache (Paris-Diderot) le samedi 28 février 2015 à l'Université Paris-Diderot, la polysémie de cette figure de monarque à la virilité mal maîtrisée, incarnation de la déchéance physique et morale, victime de ses changements d'humeurs et d'émotions contradictoires.

l'énumération fluide des noms des chefs protestants à assassiner, relayée par la voix du conseiller qui les égrène comme un écho. En sauvant Navarre que Guise tente d'ajouter à la liste, Charles reprend la parole et se place dans la logique des conspirateurs, puis bascule dans la surenchère en sacrifiant Coligny. Le roi regarde la caméra en face et agit comme par défi à l'encontre de Catherine, qu'il pointe ostensiblement du doigt. Si cette réaction infantile doublée d'une posture rebelle lui permet, en surface, de reprendre la main après qu'on la lui a forcée, elle consacre sa soumission aux diktats familiaux. Spectateurs du numéro improvisé par Charles, pantin dont les fils auraient soudainement été coupés, Catherine, Anjou et Guise observent avec circonspection le revirement du roi, réfléchissant au meilleur parti à tirer du blanc-seing, inespéré mais encombrant, qui vient de leur être donné.

Le conseil présente ainsi, on le voit, des personnages complexes et une évidente densité narrative, renforcée par la brièveté et l'intensité des échanges. Afin de faciliter la perception directe des rapports de force, Chéreau associe la construction argumentative à une dramaturgie non-verbale, à la fois filmique, scénique et corporelle. La séquence bénéficie, pour ce faire, d'une concertation formelle typique de la première phase du tournage de *La Reine Margot*, réalisée dans le studio du théâtre des Amandiers de Nanterre. Chéreau façonne le relief et le phrasé audio-visuel de la séquence au moyen d'antagonismes, de contrastes, de scansion et de variations rythmiques. Le conseil sur la Saint-Barthélemy est bien représentatif, en ce sens, d'un cinéma « verbo-centré » dans lequel les composantes du film

sont orientées dans le but général de faire écouter les dialogues comme de l'action, en en faisant le centre de jeux de scènes, d'effets de montage, d'éclairage, etc., destinés à en faciliter l'écoute et à en dramatiser l'enjeu, tout en effaçant la perception du dialogue comme tel<sup>65</sup>.

Susceptible de générer l'ennui ou l'incompréhension du public en raison de son statisme et de l'enchevêtrement des motivations individuelles, ce conseil bénéficie d'une mise en scène toujours sur le qui-vive et d'un découpage soutenu (29 prises de parole et 38 plans au total, soit une moyenne inférieure à 5 secondes par plan, chiffre à comparer aux 10 secondes par plan du premier conseil). Les prises de parole les plus longues (voir tableau ci-dessous) sont accompagnées de contrepoints fournis par le jeu aiguisé des interprètes, par des mouvements de caméra ou par des *reaction shots* montrant l'impact des paroles prononcées sur l'auditoire. Si Catherine parle avec un accent à la lenteur étudiée qui lui permet de capter toute l'attention du conseil, les pano-travellings<sup>66</sup> qui l'entourent apportent à son immobilité un dynamisme constant en lui associant une impression de force vigilante et de plénitude spatiale.

	Présence à l'écran (visage)	Durée des prises de parole	Nombre de prises de parole	Durée de la plus longue prise de parole
Charles	84 sec.	46 sec.	5	34 sec.
Catherine	58 sec.	52 sec.	5	23 sec.
Anjou	75 sec.	41 sec.	9	14 sec.
Guise	43 sec.	10 sec.	5	3 sec.

*Durée de la séquence* : 180 sec. Minutage approximatif de la séquence dans la version restaurée éditée en DVD par Pathé en 2014 : 39'30-42'30.

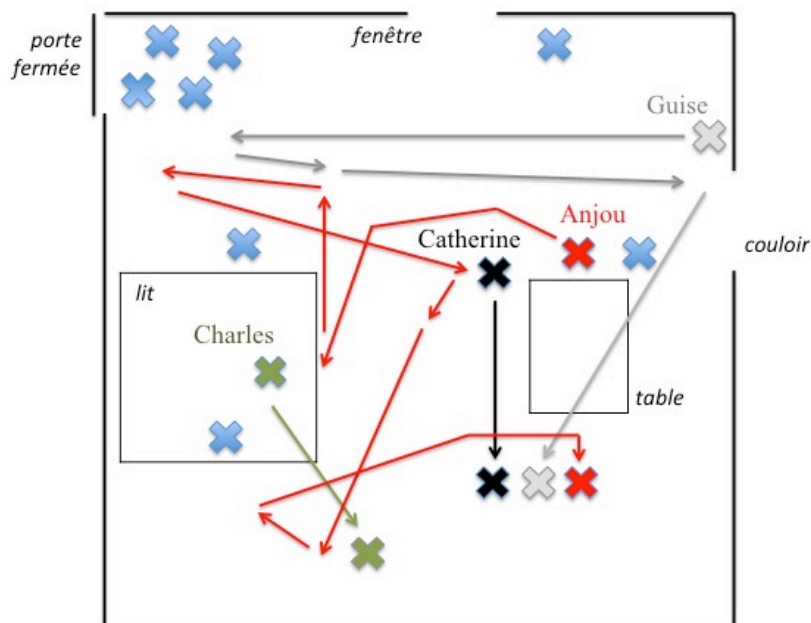
<sup>65</sup> Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2003, p. 436-437.

<sup>66</sup> Pano-travelling : combinaison entre un travelling (déplacement de la caméra dans l'espace) et un panoramique (rotation de la caméra sur l'un de ses axes de fixation).



Le lieu même où se déroule le conseil n'est jamais montré dans son ensemble. Bien que la chambre ait accueilli précédemment le tête-à-tête entre Charles et Coligny, elle est filmée depuis une position et selon des angles de prises de vue opposés, au moyen de longues focales sources d'instabilité. Charles reçoit ses convives depuis son lit, configuration qui connote un certain archaïsme médiéval, mais ce lit aux belles colonnes noueuses n'est vu que par fragments. Partiellement compensée par l'assise et la position médiane dont jouit Catherine (voir schéma ci-dessous), l'absence de centre, liée au fait que ni la table ni le lit ne structurent durablement l'espace, génère un déséquilibre productif. Le couvert non débarrassé suggère que les personnages sortent de table, détail qui éclaire le contexte de cette discussion, entre préméditation et improvisation alcoolisée. La scène est animée par les allées et venues d'Anjou, qui manifeste son impatience en circulant librement dans l'espace du champ puis du contre-champ, et signe visuellement sa fourberie en passant à trois reprises derrière les personnages dont il s'approche. Comme nous le verrons, son entrée dans la « bulle » de Charles a un effet persuasif immédiat. Les mouvements de Guise, doublure visuelle d'Anjou, sont calqués sur ceux de son rival mais néanmoins plus contraints, respectant une préséance monarchique également perceptible dans le dialogue (voir le tableau ci-dessus). Éclipsant momentanément les deux pôles essentiels de la scène que sont Charles et Catherine, les deux personnages s'affrontent en milieu de séquence, au cours d'un dérèglement passager qui les voit s'épier et pivoter l'un par rapport à l'autre, les évitements d'Anjou répondant à l'agressivité de Guise. La fin de la séquence est marquée par le premier déplacement de Catherine qui, imitée par le cardinal de Bourbon, se lève et se rapproche de Charles pour mieux l'écouter. Au moyen de ce bouleversement visuel élémentaire mais significatif, la mise en scène invite le spectateur à prendre la mesure de l'instant. Le groupe formé en début de séquence par Catherine, Guise et Anjou, un temps mis à mal par des dissensions internes, se reforme finalement en un bloc puissamment soudé.

Schéma simplifié des déplacements lors du conseil sur la Saint-Barthélemy dans *La Reine Margot* (Patrice Chéreau)



Ces subtils jeux de déplacement, plus nombreux que lors du conseil sur la guerre des Flandres, sont maintenus dans le cadre d'un découpage strict faisant un usage limité des mouvements de caméra, là où le *steadicam*<sup>67</sup> déchaîné du premier conseil donnait le sentiment d'un tumulte débordant. En dépit de l'agitation de Charles, ponctuellement accompagnée de plans à l'épaule, la gravité toute particulière du moment impose une forme de retenue. La gestuelle elle-même, tronquée par les cadrages rapprochés, demeure contenue, la moindre accentuation prenant un relief singulier : Catherine signifiant sa colère en portant ses avant-bras à hauteur d'épaule ; Catherine appelant de la main au silence comme pour laisser éclore, dans l'esprit endolori du roi, l'idée monstrueuse du massacre ; Charles pointant du doigt en tous sens, à la recherche d'un soutien qu'on lui refuse ; Anjou faisant mine d'observer sa manucure pour mieux compter, avec une précieuse méticulosité, le nombre de chefs huguenots à éliminer. Dans une séquence où les corps, malgré la promiscuité, se frôlent sans se toucher, seuls Charles et Anjou entretiennent un contact physique direct, hautement conflictuel : là où Charles avait échoué, quelques secondes plus tôt, à gagner l'appui de son frère en lui agrippant le bras par derrière, Anjou réplique symétriquement en usant d'une coercition douce, tactile et protectrice.

Cherchant à se démarquer des complaisances décoratives traditionnelles du film en costumes, Chéreau se concentre sur les personnages au détriment de leur environnement, dont il laisse une partie dans l'obscurité. L'épaisseur des ombres concentre l'attention du spectateur sur les visages et offre à cette confrontation une grandeur funèbre et quintessenciée. La scène diurne étant éclairée par une petite fenêtre dont Charles est le personnage le plus éloigné (voir schéma ci-dessus), le mur situé derrière le roi devient surface de projection sur laquelle se rassemblent quelques silhouettes inquiétantes, qui semblent malmener le souverain. En limitant pareillement les bruitages à quelques notations discrètes (craquements du parquet, roulement du tonnerre dans le lointain) qui permettent de préserver aux voix leur centralité, le paysage sonore contribue lui aussi à cette intensification shakespearienne<sup>68</sup>. Par contraste avec le brouhaha du conseil de guerre, les répliques ne se chevauchent plus et restent parfaitement audibles, prononcées sur un rythme qui permet d'en faire sentir le poids.

Rendue possible par les absences de Navarre, de Margot et de la nourrice, la discussion ne se limite pas au cercle familial et fait intervenir plusieurs participants du conseil sur la guerre des Flandres. Pour connaître le nombre exact de participants, le spectateur doit toutefois additionner les plans et rassembler des figures éparses. Sur les treize présents, six seulement prennent la parole, et le chronométrage des interventions indique bien le resserrement « clanique » du processus de décision (voir tableau ci-dessus). La présence de témoins transforme toutefois la nature des paroles prononcées, susceptibles de passer à la postérité. En témoigne le geste de Catherine retenant Anjou afin d'endosser seule la responsabilité de l'attentat : le caractère semi-public de ce conseil impose de ménager l'avenir du futur Henri III. Deux personnages importants gardent le silence : Alençon, dépossédé par Chéreau du rôle politique que lui attribuait Dumas, et le cardinal de Bourbon, dont la présence, bien que reléguée à l'arrière-plan hors de la zone de netteté, n'en compromet pas moins l'Église catholique.

<sup>67</sup> Système de stabilisation utilisé pour certains plans en caméra portée.

<sup>68</sup> Sur l'intérêt que Patrice Chéreau a montré tout au long de sa carrière pour le théâtre shakespearien, voir Catherine Treilhou-Balaudé, « Patrice Chéreau, metteur en scène de Shakespeare », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 18 / 2000, mis en ligne le 1 novembre 2007, consulté le 5 mars 2016. URL : <http://shakespeare.revues.org/638>.

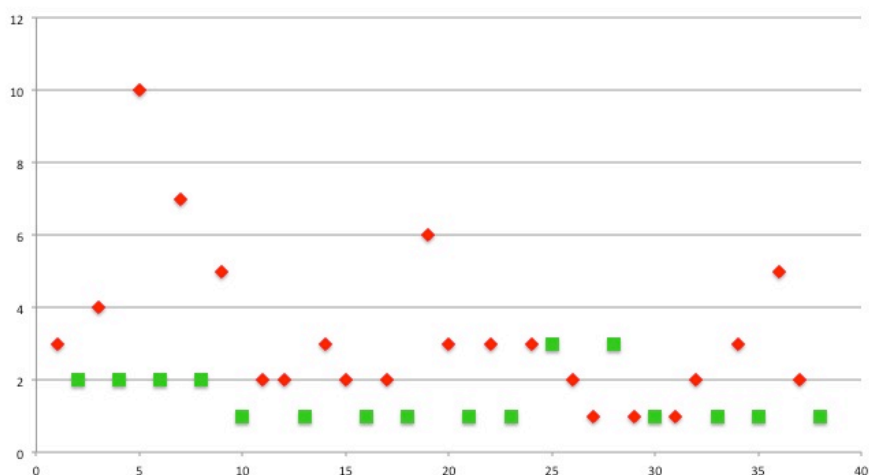
Malgré lui au centre du processus de décision et principal destinataire des paroles prononcées lors de la séquence, Charles transgresse les règles élémentaires de l'exercice délibératoire. Durant toute la scène, découpages et cadrages mettent en évidence sa marginalisation. Charles est le plus souvent seul dans le plan, ou encore associé à des personnages tronqués, invisibles ou non-humains (Actéon, les ombres sur le mur). Face à lui, les cadrages rassemblent un auditoire souvent compact de cinq, huit voire dix personnages d'importance (voir diagramme ci-dessous). Charles parviendra temporairement à faire éclater la cohésion de ses interlocuteurs, renvoyant chacun, lorsqu'il décide du massacre, à un bref moment de solitude et d'effacement, mais les plans rapprochés sur Guise, Anjou, puis Catherine, n'empêchent pas la reconstitution de leur alliance, signifiée par leur réunion rapide à l'écran.

### L'isolement du roi

Nombre de personnages à l'écran – Plans 1 à 38

Rouge : plans sans Charles IX

Vert : plans avec Charles IX



Charles ne bénéficie d'abord que de plans brefs et a le plus grand mal à occuper durablement l'écran. Contrairement au premier conseil, qu'il présidait avec détachement tandis que les attaques se concentraient sur Coligny, le roi est cette fois directement pris à partie et cerné par des paroles alarmantes, bête traquée comme chez Mann et, dans une moindre mesure, comme chez Dumas (voir le nom de son chien, Actéon, par référence au chasseur devenu cerf chassé et dépecé par ses propres chiens). Les craintes exprimées par Anjou (« Ils vont nous massacrer »), Catherine (« En ce moment même, dans la chambre du paysan, ils préparent un carnage, je le sais ») et les conseillers semblent sciemment exagérées afin d'effrayer Charles et de forcer son consentement, ce qui contribue à donner à la séquence, dans son entier, l'allure d'un viol symbolique. Les évocations du passé comme du futur ont toutes pour conséquence d'enfermer le présent du souverain dans l'urgence. Charles semble d'abord incapable de s'opposer frontalement, son regard peinant à atteindre le hors-champ occupé par sa mère. À la fin de la séquence, le roi regarde la caméra en face et agit comme par défi à l'encontre de Catherine, sans renverser toutefois le rapport de force.

Si la séquence repose sur une claire démarcation entre l'espace associé à Charles et l'espace occupé par les autres membres du conseil, démarcation qui protège d'abord le souverain en lui offrant une capacité de résistance, cette démarcation est mise à mal par

la présence envahissante d'Anjou et par la proximité inquiétante du conseiller anonyme interprété par Barbet Schroeder, personnage au laconisme implacable. Pris de court par la bousculade des plans et des paroles, Charles semble découvrir en même temps que le spectateur la présence à ses côtés de cet homme de l'ombre, qui réapparaîtra à ses côtés en fin de séquence. Dépossédé de son espace intime, Charles doit quitter le lit pour retrouver une marge de manœuvre, au propre comme au figuré, et devra à nouveau faire place nette autour de lui au moment d'entamer sa grande tirade, de façon à retrouver une apparence de souveraineté. Charles ne trouve pas davantage de répit sur le plan sonore, les répliques de ses contradicteurs débordant sur les plans qu'il occupe et réduisant d'autant le créneau dont il dispose pour répondre. Le personnage envahit toutefois la bande son par sa respiration et ses reniflements, cette présence obsédante préparant son irruption brutale dans la seconde partie de la scène.

En dépit de l'effondrement graduel de Charles (assis sur son lit, agenouillé au sol, allongé par terre), la démesure gothique et autodestructrice du personnage s'impose finalement, le déchaînement royal sombrant moins dans le ridicule qu'il ne renoue avec la fureur grotesque imaginée par Heinrich Mann, plus paroxystique à certains égards que la prestation pourtant très « *borderline* » d'Anglade. L'ordre finalement lâché par le souverain, qui scelle sa damnation, est associé au seul thème musical de la séquence, dont les premières notes se font entendre après les paroles d'Anjou : « Maintenant, il faut aller au bout », qui résonnent comme un fratricide par anticipation. La timide naissance et le retour lancinant des deux notes principales (*do* et *fa*) dessinent les contours d'un mal tapi dans l'ombre, métastase sonore à la pointe inexorable qui, après la Saint-Barthélemy, ne lâchera plus le corps ni l'esprit du roi.

On ne s'étonnera pas, en conclusion, de constater combien les récits ou représentations du conseil à l'origine de la Saint-Barthélemy proposent des lectures contrastées de ce moment tragique de l'histoire de France. Quand les témoins huguenots y voient une préméditation diabolique de la part d'un pouvoir tyrannique, les proches de la Couronne le présentent comme une tentative de préservation de la monarchie face aux caprices de la fortune, aux contingences de l'histoire, alors que la Renaissance attend de la volonté royale qu'elle donne forme au chaos, crée l'harmonie, et façonne cette histoire<sup>69</sup>. À près de trois siècles de distance, Dumas met en scène un Charles IX, dont la dignité royale est préservée, qui assume d'avoir « fait la Saint-Barthélemy », le roi de France devant être le « roi de la majorité », et donc le « roi des catholiques ». Le romancier propose une lecture téléologique de l'événement, dont il fait une étape vers l'avènement du bon roi Henri IV, Henri de Navarre étant le véritable héros de *La Reine Margot*, premier volume d'un cycle qui devait être consacré à sa prise de pouvoir, sous le titre *La Vie d'Henry IV*<sup>70</sup>. Si Heinrich Mann fait lui aussi d'Henri IV le héros de son roman, il ne donne pas sens pour autant à la Saint-Barthélemy, épisode cauchemardesque qui trouve son origine dans l'univers grotesque de la cour décadente des derniers Valois, mais qui ne saurait trouver *a posteriori* d'explication, devenu aussi opaque que la « nuit des longs couteaux » provoquée par « l'état désespéré des choses et des hommes ». La folie du roi, reprise à la tradition, figure le chaos de l'histoire, à rebours de toutes les illusions de maîtrise.

On a pu voir combien le film de 1994 s'inscrit, sur le plan dramaturgique, dans la lignée de Mann plus que dans celle de Dumas. Le conseil du roi dépeint par Chéreau accorde une place réduite à la délibération et à la prise en compte des enjeux politiques

<sup>69</sup> D'où le sous-titre de l'ouvrage cité de Denis Crouzet, qui fait de la nuit de la Saint-Barthélemy *Un rêve perdu de la Renaissance*.

<sup>70</sup> Alexandre Dumas, *La Reine Margot*, éd. Claude Schopp, Préface, p. XXXV-XXXVI.

de long terme mais souligne l'évolution des rapports de force entre les protagonistes au moyen d'une mise en scène très étudiée, qui leur donne une traduction physique, plastique et rythmique immédiate, non dénuée de violence. Bien présents derrière la banalité des mots employés et l'absence apparente de formalisme langagier, les effets oratoires remuent des passions enfouies plus qu'ils ne mettent en mouvement des idées abstraites, et ont d'abord pour effet de précipiter le choc des personnages. Au moyen de cette dramaturgie intense et ramassée, Chéreau tente de mettre en évidence la part du hasard inhérent à la prise de décision politique, résultat accidentel d'un présent indécis tout autant qu'elle est conséquence d'une mécanique inéluctable et tragique. La mise en scène des corps, toujours en alerte, permet de souligner l'ouverture permanente du devenir historique, la part du désordre, des passions, du non-sens, et cherche pour cela à se défaire de conventions scéniques ou cinématographiques jugées sclérosantes, susceptibles de réintroduire à chaque instant un confort perceptif et interprétatif.