



ECOLE DOCTORALE LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

UFR LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

CENTRE DE RECHERCHE TEXTES ET FRANCOPHONIES

EA 1392

Thèse de Doctorat de Lettres nouveau régime en Littérature française
Présentée et soutenue publiquement à l'Université de Cergy-Pontoise
pour obtenir le grade de Docteur

**MARGUERITE DE VALOIS ET LA SAINT-
BARTHÉLÉMY**

dans un siècle de violence

**Imaginaire, créations picturales, romanesques et filmiques du
XVI^e siècle au XX^e siècle**

Par

Gabrielle de La Tour d'Auvergne

25 novembre 2011

Jury de soutenance :

Christiane CHAULET ACHOUR, Professeur, Directrice de thèse

Martine JOB, Professeur à l'Université de Bordeaux 3

Emmanuel FRAISSE, Professeur à l'Université de Paris 3

Sylvie BRODZIAK, Maître de conférences habilitée à l'université de Cergy-Pontoise

REMERCIEMENTS

Que toutes les personnes qui m'ont aidée trouvent ici l'expression de ma gratitude,

En particulier, Madame Christiane Chaulet-Achour, mon directeur de thèse, qui a su me conseiller, me guider à travers les méandres d'un travail passionnant mais difficile, ainsi que les membres du jury qui ont accepté de me lire,

Monsieur Édouard Bouyé, conservateur général, directeur des Archives départementales du Cantal, à Aurillac, pour sa bienveillance,

Monsieur René Monboisse pour ses entretiens sur la Reine Marguerite

À chacune de ces personnes pour le regard apporté à mes demandes :

Madame Véronique Wilczynski-Laurent, attachée de conservation, chargée de la documentation au musée départementale de l'Oise,

Madame Catherine Lepdor, conservatrice, directrice *ad interim*, au musée cantonal des Beaux-arts de Lausanne,

Madame Nicole Zapata, conservatrice en chef, au musée Massey à Tarbes,

Aurore et son attention soutenue pour la lecture de mon texte ainsi que pour les conversations enrichissantes que nous avons eues ensemble,

Et je n'oublie pas Jean et sa grande patience.

À mes parents.

*Nous croyons aisément ce qui nous est dit
par personne que nous aimons... [...]*
Marguerite de Valois, *Mémoires*.

*Où mettant soudain la main à l'œuvre,
toutes les chaînes tendues, le tocsin sonnant,
chacun courut sus à son quartier, selon
l'ordre donné, tant à l'amiral qu'à tous les
huguenots.*
Marguerite de Valois. *Mémoires*.

.

AVANT-PROPOS

Il punto interrogativo era nell'aria, nei cuori.¹

Deux reines mettent au monde un enfant en 1553.

Naissance de Marguerite de Valois.

Catherine de Médicis donne le jour à son septième enfant. La famille royale accueille sans effusion la venue de cette petite fille, après quatre garçons et deux filles. Marguerite qui, selon Jean H. Mariéjol, est « née dans le plein éclat de la puissance française² » et « parmi la joie et les espérances qu'avaient provoqué à la cour de France et dans l'entourage de Catherine de Médicis...[...] notamment « l'échec de Charles Quint devant Metz³ » n'aura, véritablement, aucune fête célébrée en son honneur pour sa naissance, si ce n'est un « Hymne » composé par Olivier de Magny, dont la « facture relève de la tradition rhétorique du genethliacon⁴ ».

« Sonner je veus d'une nouvelle trompe
L'honneur, le bien, l'allégresse, et la pompe
Que largement la France a respandu
En ce beau jour, ce beau attendu [...]
Je dy ce jour, auquel les plus grans Dieus
Nous ont versé le parfaict de leur mieus,

¹ Marie Viallon emprunte cette phrase à Hubert Jedin. Trad. : « Les questions étaient dans l'air, ou plutôt dans les cœurs », Hubert Jedin, *Girolamo Serpando*, Würzburg, Rita-Verlag, 1937, 2 vol., T.1, p. 327, in Marie Viallon, *Italie 1541 ou l'unité perdue de l'Église*, Paris, CNRS, 2005, p. 49.

² Jean H. Mariéjol, *La vie de Marguerite de Valois, reine de France et de Navarre (1553-1615)*, Paris Librairie Hachette, 1928, p.1 de l'introduction. Éliane Viennot souligne que bien qu'empreinte d'« une aversion visible [de l'auteur] pour la fille de Catherine... [...] ce travail constitue « la dernière étude digne de ce nom consacrée à Marguerite et la renommée de son auteur en fait, aujourd'hui encore, l'ouvrage de référence en la matière. » in Éliane Viennot, *Marguerite de Valois, Histoire d'une femme, Histoire d'un mythe*, Paris, Payot, 1993, p 371-372.

³ Jean H. Mariéjol, *Op. cit.* p. 1, chapitre premier.

⁴ C'est une pièce de circonstance en l'honneur de la naissance ou de l'anniversaire d'un enfant.

Enrichissans d'une Perlette blonde
L'espace entier de ceste masse ronde⁵. »

Sans aucun doute « la louange de la princesse semble avoir fait l'objet d'une réécriture », il aurait été question, dans le texte originel, de la venue au monde d'un prince ; et une « auto correction amusée » fait part de la naissance d'un autre enfant du couple royal⁶. Fille ou fils, cela donne encore moins d'importance à la naissance de cette petite princesse, puisque le poème ne lui aurait pas été destiné en premier. Il semble que le poète Olivier de Magny cherchait un mécène à la cour de France. Ayant entendu l'annonce qu'une nouvelle naissance approchait - n'y en a-t-il pas eu six de 1544 à 1551 ?-, une ode à un jeune prince lui paraissait une promesse d'introduction tout à fait propice. Hélas pour Magny, cet « Hymne sur la Naissance de Madame Marguerite de France semble être tombé dans l'oubli entre la date de l'édition princeps (été 1553) et celle de sa réédition à deux reprises au XIX^e siècle⁷. »

Dans un sonnet au roi, Magny parle de « cette Princesse ... [...] qui prend de toi son sang et sa vertu⁸ », c'est beaucoup pour un lignage, mais bien peu pour parler de son enfance. Cette « Perlette blonde », en réalité petite fille aux cheveux bruns qu'elle tiendrait de son père, est donc peu décrite par des détails précis. Marguerite de Valois évoque, dans ses *Mémoires*⁹, l'expression si connue du « vague d'une première enfance, où nous vivions plustost guidez par la nature, à la façon des plantes et des animaux, que comme hommes regis et gouvernez par la raison¹⁰ ». Par contre, elle y fait allusion à la conversation qu'elle eut avec son père Henri II. C'est l'épisode bien notoire, lui aussi, où elle répond à son père qu'elle préférerait comme serviteur le marquis de Beaupréau, au teint et cheveux

⁵ Olivier de Magny, « Hymne sur la naissance de la fille du roi, en l'an 1553... » in Olivier de Magny, *Œuvres complètes*, éd. critique...sous la dir. de François Rouget, I, Amours-Hymne-Gayetetz, Paris, Champion, 1999, p. 213-214.

⁶ Nous renvoyons à l'explication donnée dans l'introduction à « l'Hymne sur la naissance de la fille du roi, en l'an 1553... », Olivier de Magny, *Op. cit.*, p 193-194.

⁷ Une note en bas de page précise qu'il fut édité par P. Blanchemain, à Lyon, N. Scheuring en 1876 et par E. Courbet à Paris chez Lemerre en 1880, in Olivier de Magny, *Op. cit.*, p 191.

⁸ Olivier de Magny, *Œuvres complètes*, éd. critique...sous la dir. de François Rouget, I, Amours-Hymne-Gayetetz, Paris, Champion, 1999, fol. A1 v^o., vers 13-14.

⁹ M.V., éd. Cazaux, p. 41 et M.V., éd. Viennot, p. 48.

¹⁰ *Mémoires et autres écrits de Marguerite de Valois, la reine Margot*, éd. établie, présentée et annotée par Yves Cazaux, Paris, Mercure de France, 1971 et 1986, p. 41 et Marguerite de Valois, *Mémoires et discours*, éd. Éliane Viennot, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p 48. La narratrice parle, également, d'*enfantines actions* qui pour elles auraient peu d'intérêt à être rapportées, ne serait-ce pas plutôt parce qu'elles n'apporteraient aucun témoignage sur une action remarquable à [sa] vie ?

bruns, au duc de Guise, blond et blanc, « Pour ce qu'il était plus sage, et que l'autre ne peut durer en sa patience qu'il ne fasse toujours mal à quelqu'un, et veut toujours être le maître¹¹ .»

Il est possible que l'on puisse douter de l'importance de ce jugement à ce moment précis de la vie de Marguerite de Valois. Comment imaginer que les phrases prononcées soient aussi intactes dans sa mémoire, alors qu'elles sont écrites des dizaines d'années plus tard ? Et surtout que le jugement de la petite fille ait été aussi perspicace ? Le duc de Guise s'est montré un personnage haut en couleurs. Sa famille est proche du pouvoir royal, ce qui lui a donné une importance souvent redoutable au sein de la cour. Henri de Guise avait eu une grande influence dans la vie politique de l'époque. Sa famille avait de hauts et puissants alliés. Il s'impliqua, dans le massacre des huguenots lors de la nuit de la Saint Barthélemy. Son assassinat à Blois a terni la fin de règne d'Henri III en 1588. Lors de la triste année 1589 qui voit, à la fois, mourir la reine mère Catherine de Médicis et son dernier fils, Henri III, Marguerite de Valois reste la seule représentante de la famille. Et lorsqu'elle écrit ses *Mémoires* en 1594, elle a le recul nécessaire à ce moment-là, pour composer son œuvre. Elle donne à cette anecdote, survenue lors de ses six ans, la valeur du point de départ de son âge de raison. Ne dit-on pas qu'à sept ans une enfant est capable de juger avec bon sens ? Lui préférer le marquis de Beaupréau est un signe de prudence de la part de la petite fille. Au moment où elle écrit, la narratrice ne souhaite-t-elle pas préciser que ce choix était judicieux ? Le début de sa vie d'adulte débute, pour elle, à peu près à cette époque. Jean H. Mariéjol souligne dans son travail « qu'elle voudrait faire croire que, dès le premier éveil de sa raison, elle devina en Joinville enfant le chef factieux de la Ligue¹² ». Si l'historien met en doute cette affirmation, c'est manifestement qu'il croit à une aversion qu'aurait éprouvé Marguerite de Valois à l'égard de ce personnage. Faut-il le croire ?

C'est le seul souvenir auquel Marguerite de Valois fasse allusion dans sa petite enfance comme si les autres événements n'étaient pas à ses yeux susceptibles d'être mentionnés ; et pourtant que d'événements importants depuis

¹¹ Marguerite de Valois , éd. Cazaux.,p. 42 et Marguerite deValois., éd. Viennot, p. 49.

¹² Jean H. Mariéjol, *Op. cit.* p. 1, chapitre premier. Henri de Guise, fils du duc François de Guise et d'Anne d'Este, était prince de Joinville.

des années ! Henri de Navarre, qui est toujours son mari, est devenu roi de France. Marguerite de Valois, femme fine et sensible, n'ignore pas que chaque ligne comptera dans le jugement que l'on portera sur elle, le cas échéant. Pour ces raisons, elle affirme que petite fille, sur les genoux de son père, le roi, elle préféra le marquis de Beaupréau au duc de Guise, choix tout diplomatique. Elle n'omet pas, de nombreuses années après, de rappeler cette conversation. Ce court passage est comme une introduction à ses mémoires, puisque la princesse ne fait référence parmi tous les souvenirs qui doivent lui revenir à l'esprit, qu'à cette sagesse quelque peu précoce. Parmi toutes les conversations, parmi tous les événements, qu'elle a vécus, elle confie, également, sa grande peine devant l'absence d'un père. Elle évoque le geste tendre et intimiste d'un roi qui parle à sa fille. Cela reste pour elle le plus précis des souvenirs, mais il faut subodorer la perspicacité d'une narratrice attachante, certes, mais prudente. Ne serait-ce pas la disparition de ce père qui aurait conduit le royaume vers de si grandes difficultés ? Manière adroite de souligner que rien de tout cela ne serait arrivé si ce père glorieux avait vécu plus longtemps ; d'autant plus que la mort de ce père « ouvrit l'ère de la désobéissance¹³ » pour les princes du sang, les familles de haut rang et pour les prédicateurs.

Ce texte suscite l'intérêt pour plusieurs raisons. Le début, qui est parvenu jusqu'à nous, est un dialogue humaniste : Marguerite de Valois répond à Brantôme avec subtilité. C'est une conversation pleine de retenue et de courtoisie « Je louerais davantage votre œuvre, si elle ne me louait tant... ». Les *Mémoires* de la reine inaugurent un débat sous une forme discursive. Les dialogues étaient prisés à la cour de France. La sœur de François I^{er}, Marguerite, avait l'habitude de recevoir des théologiens et des savants. Ils échangeaient leurs points de vue sur la politique, la philosophie, l'amour et la religion. Marguerite de Valois, habituée à ce genre de réflexions, n'oublie pas d'en user dans le texte qu'elle compose. Et ses écrits, même si peu à peu elle abandonne tout dialogue, obéissent à une tradition philosophique qui est d'établir un travail partagé du souverain bien. Ne dit-elle pas à plusieurs reprises combien sa sagesse lui valut d'être désignée

¹³ Jean H. Mariéjol, *Op. cit.*, Introduction, p. IX.

comme personne fidèle à ses frères ? Nous en voulons pour preuve l'anecdote dans laquelle son frère d'Anjou s'adresse à elle en ces termes :

« Ma sœur... [...] J'ay toujours eu plus d'inclination de vous vouloir du bien qu'à tout autre ; et ay reconnu aussi que vostre naturel vous portoit à me rendre mesme amitié... [...] Je trouve qu'il m'est nécessaire d'avoir quelques personnes tres-fidelles... [...] Vous avez toutes les parties qui s'y peuvent desirer : l'esprit, le jugement et la fidélité¹⁴. »

La narratrice n'oublie pas de souligner son étonnement en entendant le discours mesuré de son frère d'autant qu'elle ajoute dans le même paragraphe combien elle redoutait le regard de sa mère, Catherine de Médicis. En opposant ainsi, la demande du duc d'Anjou et la crainte qu'elle éprouve, elle obéit à une thèse érasmiennne qui est d'opposer le bien au mal. Dans cet exemple, elle serait la prudente chrétienne désireuse de répandre le bien commun alors que son frère et sa mère incarneraient le dilemme entre le bien et le mal. L'argumentation de Marguerite de Valois cherche-t-elle à créer un désir, veut-elle persuader le lecteur de la justesse de sa position ? Son argumentation viserait-il à provoquer l'adhésion entière du lecteur ? L'enjeu du dialogue serait de se présenter comme une princesse soucieuse de défendre la paix. N'avait-elle pas refusé comme serviteur le duc de Guise, alors qu'elle était fillette parce qu'il voulait « toujours être le maître » ? N'ajoute-t-elle pas « Augure certain de ce que nous avons vu depuis¹⁵. » ?

C'est peu de jours après l'épisode du choix de la petite fille qu'Henri II, son père, perdait, accidentellement, la vie au tournoi des Tournelles durant l'été 1559, au cours d'un échange de lance avec Montgomery. Marguerite de Valois évoque ensuite, sans donner de précisions, son séjour à Amboise avec son petit frère d'Alençon, dernier enfant de Catherine de Médicis à la suite du décès de jumelles peu après leur naissance en 1556 : le séjour dura jusqu'au commencement du grand voyage que fit la cour dans les provinces françaises de 1564 à 1566¹⁶. La princesse décrit alors plus facilement ce que fut sa vie à la cour de France, ses souvenirs lui reviennent avec une grande aisance quand elle détaille certaines anecdotes comme, par exemple, son affliction devant les menaces de son

¹⁴ *Marguerite de Valois*, éd. Cazaux, p. 48 et 49 et éd. Viennot, p. 55.

¹⁵ *Op. cit.*, éd. Cazaux, p. 42 et éd. Viennot, p. 49.

¹⁶ *Op. cit.*, éd. Cazaux, p. 44 et 47 et éd. Viennot, p. 51.

frère d'Anjou et affirme « qu'il me fit fouetter et qu'il me fit tuer », elle n'abandonnerait pas les préceptes de la religion catholique. Marguerite se présente en tant que farouche adversaire de la nouvelle religion. Et là, elle ne craint pas les pressions politiques, il est vrai que tous ces événements sont loin, à présent qu'elle se met à l'écriture.

Mais au début des années 1570, mêlé aux pourparlers officiels et officieux, le mariage de la jeune fille, enjeu sans aucun doute politique, est source de multiples calculs et humiliations devant les refus et les esquives des cours princières. S'unir à la sœur d'un roi de France apporterait des avantages, mais aussi des inconvénients, il faut y réfléchir avec sagesse. Les événements diplomatiques ont provoqué le refus de plusieurs cours royales, jusqu'à ce que la décision maternelle soit prise. Marguerite de Valois deviendra reine de Navarre, l'époux d'un huguenot dont la mère est Jeanne d'Albret. Toutefois, il faut constater que pour la future reine de Navarre :

« La première détermination de notre princesse au sein de cette cour qui tournait en girouette à tous les vents de religion fut de se déclarer définitivement catholique, sans intolérance comme sans lâcheté : pour elle ce fut une affaire de foi¹⁷. »

Si Marguerite de Valois se dessine comme une princesse aux qualités principales que sont l'esprit, le jugement et la fidélité, elle s'inscrit avec force dans la religion de ses pères : le catholicisme. Aucune brimade, aucune pression ne la ferait dévier de sa foi.

¹⁷ M.V., éd. Cazaux, p. 19 de l'introduction.

Naissance d'Henri de Navarre.

Jeanne d'Albret, la future mère, chanta, dit-on, un vieux motet à Notre Dame du Bout du Pont, invoquée par les accouchées béarnaises, pendant tout le temps de la mise au monde «pour éviter une fille pleureuse ou un garçon rechigné¹⁸. »

Pour cette naissance, les chroniques abondent. L'historiographie s'empare de l'événement. Le bébé, un beau garçon attire l'attention.

« Son grand-père [Henri d'Albret] l'emporta dans ses bras : il lui frotta les petites lèvres d'ail, et lui fit sucer une goutte de vin dans la goutte d'or, croyant lui rendre par ce moyen le tempérament plus mâle et plus vigoureux¹⁹. »

Déjà, le souci principal est de lui donner ces qualités qui font la différence entre un être chétif et un jeune prince à l'allure décollée.

« La naissance et l'éducation de Henri IV annoncèrent ce qu'il devait être un jour...[...] Ce ne pouvait pas être un prince ordinaire, celui qui fut conçu, mis au monde, nourri et élevé autrement que tous les fils de rois²⁰. »

Son berceau était, dit-on, une écaille de tortue géante que l'on montre toujours lors de la visite du château de Pau. Jean d'Elbée n'hésite pas à préciser dans son ouvrage, consacré au personnage et édité en 1942, que « dans la formation physique et morale d'Henri IV, il y eut un rare mélange de réalisme et de merveilleux, de liberté et de dureté, qui explique, par le contraste de l'eau et du feu où il fut alternativement plongé, la trempe d'acier que l'on voit à son corps et à son caractère²¹. » Rien ne lui est enlevé, pas même le calme d'une naissance

¹⁸ Kermina, Françoise, *Jeanne d'Albret, la mère passionnée d'Henri IV*, Paris, Le Grand Livre du mois, 1998, p. 82. Ce détail sur l'enfant rechigné se retrouve dans *l'Histoire du comté de Foix depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Nîmes, C. Lacour, 2002, tome I, p. 201, chapitre VI, paragraphe XXI, Antoine de Bourbon et Jeanne d'Albret, XXI^e comtes de Foix, réédition de celle de 1852 à Toulouse, chez J.B. Cazaux, 1^{er} vol. dont l'auteur est H. Castillon. Une note de bas de page précise qu'à la page 12 de la *Vie d'Henri IV* dans les *Mémoires* de Sully, il est possible de faire la même lecture. La phrase de l'édition de 1852 est « pour ne pas faire un enfant pleureux et rechigné ». Il n'est pas question d'une fille ou d'un fils. Le peintre Eugène Devéria livra en 1827, sa représentation de la naissance du jeune prince de Navarre, Musée du Louvre, INV 4070.

¹⁹ [Anonyme], *L'esprit de Henri IV ou Anecdotes les plus intéressantes, traits sublimes, réparties ingénieuses et quelques lettres de ce Prince*, À Londres, 1778, 1 vol, in-12, p. 2-3.

²⁰ Paul Lacroix, « La fève, 1560 », in *Contes des rois de France : Henri IV*, [S.l.], Éditions Jean-Paul Glisserot, 1999, p. 9.

²¹ Jean d'Elbée, *Le miracle d'Henri IV*, Lyon, H. Lardanchet, 1942, p. 5. L'année de l'édition de cet ouvrage, 1942, demande de la part des Français un grand courage devant l'adversité, courage dont fit preuve le roi Bourbon en son temps, donc aux pires moments de l'Histoire de France selon Jean d'Elbée.

auprès d'une mère soucieuse d'élever son enfant dans la religion réformée, par conséquent loin de toute pompe catholique.

L'enfant est prénommé Henri, il a pour parrain Henri II, roi de France. L'heureux père est Antoine, duc de Vendôme, roi de Navarre. Son plus glorieux ancêtre est Louis IX. Sa mère, Jeanne d'Albret, née à Saint-Germain-en-Laye en 1528, n'est autre que la fille de Marguerite d'Angoulême, sœur de François I^{er}. Plusieurs années après la naissance du jeune Henri, on pourra lire les phrases vibrantes d'admiration de Pierre de L'Hostal :

« Luy mesme, MON GRAND, MON VICTORIEUX, à peine estoit il hors du tetin, de son mamma, & de ses enfantins beguaymens, quand un jour la Dame de Miossans sa gouvernante, (fleur de son siecle, & dont encore aujourd'huy plusieurs belles fleurs) luy dit sur le pourtrait d'une grande Princesse, C'EST VOSTRE MAISTRESSE, TIRES LUY LE CHAPPEAU, MONSIEUR ; OUY À ELLE MESME, respond-il, ET NON PAS A SA PEINCTURE. Ô quel beguayement ! Mais ô quel parler ! ô quel enfant ! Mais ô quel homme en un enfant, qui condamne tant et tant d'hommes qui se plaisent aux peintures, comme petis enfants ! Aussi dit-on que l'enfance des Princes est courte, & leur esprit en fleur, quand les autres en bouton : & en fruit, quand les autres en fleur. Voyla comme Alexandre en ses plus tendres jours entretenoit les ambassadeurs du grand Roy de Perse²². »

Un portrait officiel du jeune prince le montre, à trois ans, les lèvres fines et le cheveu blond, c'est encore un tout jeune enfant, alors qu'un autre portrait plus connu le dépeint comme un jeune gentilhomme avec déjà l'épée au côté. C'est le portrait officiel d'un futur roi de Navarre²³.

Lorsque le mariage des deux jeunes gens est décidé, il unira Marguerite de Valois à son cousin, ce qui justifie une dispense papale pour consanguinité lors de l'union²⁴. La jeune princesse a dix neuf ans, ce qui est un âge avancé à l'époque pour contracter mariage. Bien des unions avaient été envisagées alors que la fiancée était à peine nubile, aucune n'avait abouti. Par leur présence à la cour,

²² Pierre de L'Hostal ou L'Hostal, vice-chancelier de Navarre, *L'avant-victorieux*, Orthez, 1600 [sic] ; Bordeaux, 1610, [n.p.], in « Textesrares.com. ».

²³ Nicole Garnier-Pelle, Jacques Perrot, *Henri IV, portraits d'un règne*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 8, le portrait du jeune prince de quatre ans est celui du château de Versailles. Les auteurs de l'ouvrage livrent leurs impressions sur ce que fût la légende du « Bon roi », année après année et surtout après sa mort en mai 1610 : c'est le roi en images. Un autre document illustre encore une fois la légende du roi Bourbon : lors du IV^e centenaire de la mort de Marguerite d'Angoulême eurent lieu de grandes fêtes historiques, *Le Message de la grand'mère Marguerite*, poème de Luc Abadie, dit par Madame Petrolli-Laclau, donne une version de la destinée exceptionnelle de Henri de Navarre, le texte se trouve en Annexes.

²⁴ En Annexes, la généalogie des deux époux.

Marguerite et son frère François d'Alençon, encore célibataires, faisaient espérer de nouvelles alliances avec des familles royales. Mais, jusque là, Marguerite était le joyau de la cour : « Sans beauté véritable, mais très élégante, sachant se faire valoir, à la fois sensuelle, très cultivée et spirituelle, ... [Elle] brillait de mille feux²⁵ ». Son intelligence avait attiré de nombreux prétendants, mais les événements politiques firent que deux femmes au destin majeur décidèrent de marier Henri et Marguerite.

Les reines Catherine de Médicis et Jeanne d'Albret, l'une catholique, l'autre huguenote, ont uni leurs enfants par calcul politique comme cela se faisait à l'époque. L'enjeu est pourtant bien plus important qu'une simple alliance. L'entente avec les royaumes d'Espagne et d'Angleterre est loin d'être facile ; chacun recherche avec ardeur la suprématie sur terre et sur mer. Les différentes unions de Philippe II, roi d'Espagne, ont abouti au décès de ses trois premières femmes. Marie de Portugal est morte en couches, Marie Tudor est morte sans postérité. Élisabeth de Valois, sœur aînée de Marguerite, est morte, elle aussi lors de ses couches, après lui avoir donné deux infantes. Anne d'Autriche sera sa dernière épouse. Élisabeth d'Angleterre repousse avec diplomatie toute union. Entre les deux monarchies, Catherine de Médicis cherche une issue qui soit favorable au royaume de France. Il y a l'espoir de satisfaire et surtout de calmer les questions sur la foi des uns et des autres. De déconvenue en déconvenue, la reine mère prend, à ce moment, une décision « Ainsi ferait-elle peur à Philippe II d'un système d'alliances protestantes. Ce serait sa vengeance²⁶. »

Mais les problèmes religieux se présentent de plus en plus nettement, en 1555, la paix d'Augsbourg « admet la coexistence des deux confessions selon le principe *cujus regio, ejus religio* : à chaque royaume, sa religion. Ainsi, les sujets de chaque état devront adopter la religion de leur prince²⁷. » Un an auparavant, Hercule d'Este a fait incarcérer sa femme, Renée de France, pour hérésie. Elle

²⁵ Jacqueline Boucher, *La cour de Henri III*, Rennes, Ouest France Université, 1986, p. 33.

²⁶ Jean H. Mariéjol, *Op. cit.*, chapitre II, p. 21. Pour mémoire, grâce au mariage de sa fille Elisabeth avec Philippe II d'Espagne, Catherine espérait une aide de ce gendre puissant, elle ne vint pas. À la mort d'Elisabeth, Marguerite, sa sœur fut proposée comme épouse à son beau-frère, en vain.

²⁷ *Chronique de l'humanité*, préf. de Jean Favier, Paris, Éditions Chronique S.A., 1986, p. 504.

avait connu, à la cour de Marguerite de Navarre, les idées de la Réforme. En 1540, elle avait refusé d'assister à la messe.

Ainsi, les deux jeunes gens que sont Marguerite et Henri sont unis à un moment où la confusion est extrême. Catholiques et huguenots sont les sujets des plus cruels desseins et des plus innovants projets. Ils sont aussi la proie de l'intolérance la plus forte. Du général au particulier, c'est-à-dire des efforts de conciliation que le cardinal vénitien Gasparo Contarini voudrait favoriser lors du colloque de religion de 1541 jusqu'au mariage de deux enfants de sang royal, les événements contredisent les instabilités humaines. Du sérieux des rencontres entre religieux à la magnificence des vêtements des cérémonies, toute l'extravagance et toute la beauté du siècle s'inscrivent dans leur vie. Les assassinats, les conspirations côtoient les recherches d'apaisement entre les deux partis. Marguerite de Valois et Henri de Navarre naissent au mauvais moment comme si l'on voulait donner raison à Jean Le Rond d'Alembert qui écrit en 1759 : « Il semble que depuis environ trois cens [sic] ans, la nature ait destiné le milieu de chaque siècle à être l'époque d'une révolution dans l'esprit humain²⁸. »

De nombreuses évocations font d'Henri de Navarre, premier roi Bourbon, le plus connu et aimé des souverains français. Peu de détails illustrent la venue au monde de cette petite princesse Valois Angoulême et cette discrétion a ouvert la porte à beaucoup d'inventions et d'imagination. Il n'est question que de ses infidélités conjugales. André Imberdis en dresse un portrait peu flatteur dans son *Histoire des guerres religieuses en Auvergne*²⁹. Une récente exposition évoque ses amours, dans une revue de presse fantaisiste, en utilisant des coupures d'articles de la presse people³⁰. Sa personnalité est décriée par toute une série d'écrits, sans

²⁸ Marie F. Viallon, *Op. cit.*, p. 7.

²⁹ Imberdis, André, *Histoire des guerres religieuses en Auvergne pendant les XVI^e et XVII^e siècles*, Marseille, Laffitte, 1983, p. 436.

³⁰ Exposition *La reine Margot en son temps*, à Issoire jusqu'au 15 novembre 2005. À la fin de l'exposition, une revue de presse, complètement artificielle, d'un goût douteux, parle d'une princesse déchirée entre ses devoirs et son amour pour un homme d'un rang inférieur. Ces coupures de presse récentes rappellent la presse à scandales et le décès d'une princesse en 1997. Le rapprochement entre le personnage de Marguerite de Valois et la Princesse de Galles se concrétise de plus en plus. L'une comme l'autre aurait refusé le protocole royal et aurait voulu vivre selon leur goût. Le film de Sofia Coppola montre la dauphine Marie-Antoinette éprise d'une liberté que la cour de France lui refusait. Trianon fut son imaginaire. N'ont-elles pas créé un style de vie que de nombreuses personnes leur ont envié ou du moins ne pense-t-on pas de nos jours que leur façon de vivre a initié une tentative d'atteindre un bonheur que leur destin ne leur avait pas promis ? Une « peopolisation » des reines du passé par les préoccupations du présent plus du côté de l'individu(e) que du pouvoir. Une sorte d'anachronisme.

que la moindre de ces évocations injurieuses soit justifiée par un commencement de preuve. Et c'est précisément là que toute création innove à loisir.

Les deux jeunes princes naissent, donc, la même année au milieu de deux cours, celle de France et celle de Navarre, mêlées de près aux grands échanges politiques ; depuis de longues années, les Français et les Italiens, dont les moindres mouvements sont suivis par un royaume anglais encore fortement catholique et un royaume espagnol profondément attaché à Rome, se battent pour le même héritage :

« En héritant des possessions du « bon roi » René en 1481, Louis XI avait hérité du royaume napolitain sur lequel les ducs d'Anjou estimaient avoir des droits depuis le XIII^e siècle ; en 1265, en effet, Charles, duc d'Anjou et de Maine, comte de Provence et frère de Saint Louis, avait été investi roi de Naples par le pape, qui voulait évincer la dynastie allemande de Hohenstaufen, maîtresse du pays...[...] mais au terme de péripéties mouvementées mettant aux prises Angevins et Aragonais, régnait à Naples Ferrante d'Aragon, qui meurt en janvier 1494. Pour quelles raisons le jeune roi de France s'est-il écarté de la politique prudente de son père et a-t-il voulu reprendre à son compte les prétentions angevines³¹ ? »

Jacques Marseille dans sa *Nouvelle Histoire de France* qualifie ce rêve de conquête de la part du jeune roi de France, Charles VIII, de « guêpier italien ». La suite des événements et des alliances matrimoniales se poursuit en fidélisant ce rêve à travers les années où l'on voit les rois de France combattre en Italie. Louis XII succède à Charles VIII qui meurt après avoir heurté le linteau d'une porte basse en 1498 ; en 1515, François de Valois devient roi de France. Ce dernier, loin de se défaire de ce guêpier s'emploie à combattre jusqu'à la défaite de Pavie le 25 février 1525. François I^{er} meurt en 1547. Et si les hostilités ont repris au fil des années au travers de plusieurs trêves avec des défaites et des victoires qui n'ont en rien décidé d'une suprématie de l'un ou de l'autre pays, en 1549, lors du décès accidentel de Henri II, le fils de François I^{er} a déjà épousé une héritière venue d'Italie, mais dont la mère est française, Catherine de Médicis ; donc ce guêpier italien pour reprendre l'expression de Jacques Marseille, s'il nous a apporté de nombreux tourments sociaux et politiques comme les guerres avec son cortège de désolation, a procuré par des échanges entre les deux pays depuis le début des hostilités, d'incalculables apports culturels ainsi que des richesses artistiques innombrables. C'est au moment où les enfants de Catherine et d'Henri II s'allient

³¹ Jacques Marseille, *Nouvelle Histoire de la France*, chapitre 39, Paris, Perrin, 1999, p. 435.

ou viennent de le faire à des princes étrangers et/ou français que commence, voire se poursuit la difficile concertation entre la France et la Navarre en vue de l'union de Marguerite de Valois et d'Henri de Navarre. La mort a surpris Jeanne d'Albret en juin 1571, alors que le mariage est prévu pour le 18 août suivant.

Si l'on ajoute à ces faits politiques, puisqu'il est difficile de séparer la politique, les tendances de l'art, de la mode, et la musique du contexte dans lesquels ils s'épanouissent, s'il on ajoute donc l'ascension irrésistible que procure l'argent, au grand dam de l'église, aux marchands, les tensions s'accroissent nettement au sein de tous les royaumes. Ainsi vont *Les circuits de l'argent* :

« Les uns vont en Angleterre
Laines et cuirs et bacons quêrir ;
Les autres revont en Espagne,
Et tels en a qui vont en Bretagne
Bœufs et porcs, vaches acheter
[...] Et reviennent de tous pays
Les bons marchands de Paris
Pour la mercerie acheter.
[...] Il y a marchand de drap,
Et de toile et de canevas,
De basane et de cordouan,
De cire, d'alun, de safran,
De drap d'or et de cendal³². »

Les marchands s'enrichissent, vont et viennent pour acheter et spéculer. Ils ne tardent pas à envisager une ascension difficile : celle d'accéder à la noblesse, la fortune leur est promise rapidement grâce à leur travail et leur obstination. On observe un changement dans les aspirations des plus nantis, mais au milieu de ces bouleversements commerciaux, un autre tout aussi dangereux pour l'équilibre de l'esprit se profile quand « le chancelier Michel de l'Hospital invite les prélats catholiques à ne pas considérer comme « ennemis ceux qu'on dit de la nouvelle religion, et qui sont chrétiens comme eux et baptisés » et à ne pas « leur fermer la porte, mais les recevoir en toute douceur, sans user contre eux d'aigreur et d'opiniâtreté³³. »

Les œuvres picturales que nous allons étudier montrent que l'idéal de Michel de l'Hospital ne fut pas compris. Les massacres entre catholiques et huguenots furent si souvent perpétrés qu'ils en devinrent pour de multiples raisons

³² Jacques Marseille, *Op. cit.*, chapitre 26, « Le règne de l'argent », Paris, Perrin, 1999, p. 284-285.

³³ Jacques Marseille, *Op. cit.*, p. 480.

des sujets d'étude en littérature, en peinture, en sculpture et en gravure. Mais par-dessus tout, en 1572, le sort d'une princesse est en jeu, car :

« Etre reine en France au XVI^e siècle n'est pas une sinécure. Une reine ne s'appartient pas. Elle mène une vie fastueuse, certes, mais réglée par de très strictes obligations, sous le regard continu de son entourage. Elle exerce un dur métier... [...] Un métier à temps plein, où la moindre femme d'aujourd'hui verrait une intolérable servitude. Autres temps, autres mœurs : les intéressées n'en jugent pas ainsi à l'époque. Nous aurions tort de mesurer leurs sentiments à notre aune. La plupart d'entre elles remplissent sans rechigner un rôle auquel les a préparées leur éducation...³⁴. »

Marguerite de Valois va devenir reine d'un petit royaume : la Navarre. Son fiancé a été élevé dans la foi huguenote. Le sort les contraint à vivre à la cour de France pendant de longs mois, par conséquent, ils ne règnent pas, ils restent sous l'influence du roi de France, Charles IX et de Catherine de Médicis. C'est un début d'union difficile pour un jeune couple dont chaque conjoint garde sa propre religion.

³⁴ Simone Bertière, *Les reines de France au temps des Valois, 1, Le Beau XVI^e siècle, Anne de Bretagne, Jeanne de France, Marie d'Angleterre, Claude de France, Eléonore d'Autriche, Catherine de Médicis*, Paris, Éditions de Fallois, 1994, p. 15, prologue. Cette préparation dont parle Simone Bertière ne leur laisse pas le choix, les jeunes princesses savent du moins ce que l'on attendait d'elles.

INTRODUCTION

En donnant comme titre général à notre thèse, « Marguerite de Valois et la Saint Barthélemy dans un siècle de violence. Imaginaire, créations picturales, romanesques et filmiques, du XVI^e au XX^e siècle », nous avons mis l'accent sur un personnage emblématique et un événement qui ne l'est pas moins. Pour présenter ce personnage emblématique, nous avons choisi de nous pencher sur un point précis qui est l'importance du corps de la femme au XVI^e siècle, dans sa gestuelle, mais également dans son apparence. Cet aspect physique se retrouve, évoqué le plus souvent dans les textes narratifs, les romans et les films que nous évoquerons. C'est par conséquent la représentation de Marguerite de Valois en tant que personnage emblématique qui sera l'objet de notre recherche. C'est la valeur donnée à ce personnage qui en fait l'intérêt principal. Chaque écrivain, chaque metteur en scène a eu à cœur de voir Marguerite de Valois représentée à l'aune de son imaginaire. C'est une façon d'étudier le personnage qui nous semble pertinente. La description de chacun donne une idée de ce qu'ils pensaient d'elle à une époque précise avec les jugements historiques ou littéraires qu'ils pensaient être la vérité. C'est à eux qu'il convient de faire appel pour évaluer ce qui a été dit d'elle et pour quelles raisons elle était vue comme une princesse de grande élégance ; alors que d'autres historiens et/ou romanciers ont estimé qu'elle avait été une femme n'ayant pas respecté les normes imposées par son époque puisque :

« La norme n'est alors valable que pour l'individu désireux de s'y conformer, pour ne pas déroger au groupe auquel il appartient³⁵. »

Cette ambivalence dans le jugement est riche de toutes les lectures que l'on pourrait faire du personnage de Marguerite de Valois. Mais elle est préjudiciable en raison des faits qui n'étaient que le fruit de rumeurs. Ces jugements n'en demeurent pas moins « utiles » quand il faut les discuter. Ils permettent en tous les cas d'enrichir les recherches entreprises sur cette princesse, ce qu'avec humilité, nous tenterons de faire pour poser d'autres hypothèses sur la représentation de ce personnage et de la violence qui s'y rattache.

La première impression que nous avons eue de cette violence attachée au corps de Marguerite de Valois est venue à la suite du film de Patrice Chéreau sorti sur les écrans en 1994 que nous avons vu à plusieurs reprises tant la mise en

³⁵ Sylvène Édouard, *Le corps d'une reine, histoire singulière d'Elisabeth de Valois 1546-1568*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 9.

scène nous étonnait³⁶. La vision de l'épisode qu'avait repris Chéreau, celui du mariage suivi de la nuit de la Saint Barthélemy, imitant en cela le choix de Dumas, l'introduction dans son film de la musique de Goran Bregovic, les chants comme « Elo hi » ou encore « Canto nero³⁷ » donnaient une impression singulière à ce mariage célébré en 1572. Pourquoi de telles scènes de violence étaient-elles filmées ? Pourquoi ces corps, ces costumes somptueux, ces chevelures trempées de sueur nous marquaient à ce point et pour quelle représentation ?

Intriguée par toutes ces nuances voulues par Patrice Chéreau, nous avons cherché par quel angle, nous pourrions aborder l'étude du personnage de Marguerite de Valois. Nous avons, alors, choisi le champ de la violence parce que nous pensions, après la lecture du scénario du film, qu'il était le prisme à travers lequel il était possible de rendre cette représentation possible. Textes narratifs, des peintures, un roman connu du monde entier, et deux films pourraient donner une silhouette de ce que nous savions déjà du personnage de la fille de Catherine de Médicis et de son époque. Il restait à définir ce qu'il fallait en apprendre. Comprendre pour quelles raisons la vision était empreinte de cette gestuelle tourbillonnante accompagnée, lors du mariage, d'un tambourin pour scander les danses. Accepter³⁸ que Marguerite de Valois soit vue comme une jeune femme qui se moquait des habits noirs portés par les huguenots était l'un des défis de Chéreau, les autres étaient de la montrer tout à la fois mutine, étourdie et/ou hautaine et voluptueuse. Les couleurs criardes comme le jaune vif, le rouge ou encore l'orangé habillaient les femmes et leurs suivantes ce qui faisait référence aux costumes de l'époque. Les dialogues étaient vifs, et les propos audacieux³⁹.

Voilà de quoi étonner et de quoi surprendre. Il faut alors savoir où diriger ses pas pour comprendre et apprendre. Comprendre les hypothèses proposées dans cette représentation et apprendre ce qu'elles cachaient. Car le lieu d'une violence est, semble-t-il, de l'ordre de l'impensable.

³⁶ Voir en annexe l'article écrit par Éliane Viennot, *À propos du film de Patrice Chéreau La Reine Margot, ou la modernité inculte*. Cet article a été accepté, puis refusé par *Le Monde*, mai 1994.

³⁷ Eloï ou Elohim, un des noms de Dieu, voir Marc, 15 : 34 : *Elohi, Elohi, lama sabachthani*, que l'on peut traduire par : Mon Dieu, Mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? *Canto nero* : chant noir. Goran Bregovic, 1952- , est un musicien d'origine yougoslave qui intègre des accords bulgares, des chœurs polonais pour une mosaïque de styles.

³⁸ Ou ne pas accepter, c'était possible également.

³⁹ Charlotte de Sauve demande à Henri de Navarre de lui offrir sa nuit de noces tandis que Marguerite de Valois espère la venue de Guise.

Ce que l'on sait de l'instruction donnée aux femmes de haut rang à la cour des Valois, c'est qu'il n'a pas été négligé. Les jeunes princesses connaissaient, en effet, le latin et leurs lectures les rapprochaient des auteurs de l'Antiquité comme le rappelle Sylvène Édouard dans l'ouvrage qu'elle a consacré à Élisabeth de Valois.

Il y avait, cependant, pour ces jeunes femmes des instructions précises sur la conduite à observer. Et même si, encore une fois, il n'était pas rare que les lettres qu'elles échangeaient fassent allusion aux auteurs latins et aux femmes instruites, il leur était demandé bien d'autres choses encore. Cet apprentissage d'une culture où l'esprit était tenu en éveil n'excluait pas la tenue du corps dans son excellence.

La danse, les formes accentuées des différentes phases de ce corps dansant étaient une source d'inspiration esthétique qui avait une grande importance dans la vie à la cour. Les références aux bals qui avaient lieu fréquemment montraient que cet espace de contrainte du corps, mais aussi de son épanouissement, était représenté par différentes figures. L'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau publiée en 1589, reprenait en grande partie la description des danses que l'on retrouvait dans les écrits que Lambert Daneau⁴⁰, pasteur et théologien avait fait publier en 1549.

Nul doute que l'inspiration des musiciens était nourrie par des danses venues d'Espagne comme la Gaillarde ou encore la Volte :

« Cette danse, si hardie et si curieuse, est un développement de la Gaillarde, elle nous vient des Provençaux et leur était familière. Sa mesure est ternaire et un peu plus lente que celle de la Gaillarde ordinaire, étant par "enlèvement", c'est-à-dire que le cavalier agile et vigoureux doit faire tourner en l'air sa danseuse⁴¹. »

Lors du mariage de Marguerite de Valois, on raconte que :

« [Marguerite de Valois] dansait admirablement la volte. Ronsard, à propos du bal de ses noces, en la personnifiant dans la Charité, en parle en ses termes :

⁴⁰ Lambert Daneau, 1530-1595, s'insurgeait contre la danse qu'il jugeait être inspirée par le diable.

⁴¹ *L'orchésographie et traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honneste exercice de danses* par Thoinot Arbeau, anagramme de Jehan Tabourot, chanoine de Langres, publié en 1589, p. XXV.

Comme une femme elle ne marchoit pas
 Mais en roulant divinement le pas
 D'un pied glissant coulait à la cadence
 Le Roy dançant la Volte provençalle
 Faisait sauter la Charité sa sœur ;
 Elle suivant d'une grande douceur,
 A bonds légers volait parmy la salle⁴². »

Ces vers sont représentatifs des occupations d'une jeune princesse heureuse de danser comme sa sœur Élisabeth en avait gardé l'habitude lorsqu'elle a été reine d'Espagne. Dans l'ouvrage *Il Libro del Cortegiano*, en 1528, Balthazar Castiglione prônait l'usage du luth pour les jeunes filles de l'aristocratie, la musique faisant partie, elle aussi, de leur formation artistique au même titre que la danse.

Mais il y avait un aspect autre que celui de cette éducation spirituelle, et intellectuelle. Cette prescription était inscrite en lettres d'or dans l'esprit et dans le corps des jeunes filles. C'était le don de soi. Et ce don suprême était conforté par l'idée que le corps de la femme était un réceptacle qui donnait la vie. S'il n'y avait pas espoir de fécondité, la femme ne répondait pas à la représentation que l'on attendait d'elle. Il fallait que son corps soit sain, qu'il portât de nombreux enfants. Et la naissance dans une grande Maison d'un enfant apportait l'espoir d'une alliance. Catherine de Médicis avait écrit en mai 1546 :

« Qu'elle venait d'avoir une fille qui sera fort utile pour l'avenir de la France "grâces à Dieu, je suis accouchée d'une fille, il y a ung mois ou environ... [...] j'espère que ce sera le nœud pour former et assurer toutes les alliances en plus grande fermeté, par laquelle tous ceulx de nostre mayson seront plus resjouys et consollez⁴³. »

À la cour de France, cette naissance d'une fille après un premier enfant mâle apportait au moins une idée positive puisque la pérennité du royaume avait déjà été assurée...

Donc, on peut se poser la question de savoir si Marguerite de Valois a répondu à ces deux préceptes. Était-elle l'emblème de la paix comme l'avait été sa sœur aînée Élisabeth, surnommée *Isabel de la Paz*, lorsqu'elle avait été mariée à

⁴² Thoinot Arbeau, *Op. cit.*, la Volte, p. XXV.

⁴³ L Ferrière H. de, *Lettres de Catherine de Médicis*, t. 1, Paris, 1880, lettre du 5 mai 1546, in Sylvène Edouard, *Op. cit.*, p. 113. Cette petite fille est Elisabeth, future reine d'Espagne.

Philippe II, alors qu'elle n'avait que treize ans ? Cette jeune reine avait fini par mourir afin d'« assurer ses chances au premier de ses devoirs, celui d'enfanter » ?

« Elle mit au monde deux filles et souffrit dans sa chair de nombreuses fausses couches comme elle souffrit en son âme de n'avoir pu donner un fils. A vingt deux ans, elle s'éteignit en accomplissant son devoir de perpétuation de la dynastie, accouchant d'une fille mort née⁴⁴. »

Élisabeth morte en 1568 avait été suivie en 1575 par Claude de Valois, autre sœur de Marguerite qui fut l'emblème de la femme procréatrice puisqu'elle n'eut pas moins de neuf enfants de son mari Charles III de Lorraine avant de mourir en couches.

Il semble que Marguerite, troisième et dernière fille de Catherine de Médicis ait eu un autre destin puisque son mariage avec Henri de Navarre n'ait abouti, de façon funeste, ni à la paix entre catholiques et huguenots, ni à une nombreuse progéniture pour rendre pérenne le règne de son mari. Son personnage demeure, de façon sûre, celui d'une femme destinée comme de nombreuses filles de souverains à une alliance politique. Mais son corps n'ayant pas tenu les promesses que l'on attendait de lui, il a été l'objet d'accusations concernant une fidélité conjugale que la bienséance de la cour attendait de lui. Ce corps souffrant de femme a été un enjeu dans sa vie⁴⁵. Marguerite, qui n'avait toujours pas d'héritier, elle qui était l'épouse devant Dieu depuis neuf ans d'Henri de Navarre, avait montré sa générosité et son abnégation en 1581, quand son mari avait demandé son aide pour assister une jeune femme, Françoise de Montmorency-Fosseux, nommée Fosseuse dont il attendait un enfant. Marguerite avait accepté d'aider la jeune accouchée, l'avait fait soigner par son médecin et avait tenu secrète cette naissance comme le souhaitait Henri de Navarre. Forte de son désir de discrétion sur sa vie privée, la reine de Navarre ne s'en plaignait pas. Elle ne s'emportait pas non plus contre un mari qui la trompait ouvertement. Catherine de

⁴⁴ Sylvène Edouard, *Op. cit.*, p. 7. Elisabeth eut trois fausses couches et deux enfants nés en vie, ce qui porte à cinq grossesses de 1562, date avérée de sa première fausse couche à 1568 date de sa dernière grossesse dont elle mourût au début du mois d'octobre.

⁴⁵ Bien qu'elle n'en fasse très peu allusion, toutefois on peut deviner que cette absence de maternité est présente en creux, de manière discrète dans plusieurs phrases de ses *Mémoires*. En particulier dans l'épisode désagréable où elle relate que son mari l'avait contraint de veiller sur la naissance de l'enfant de sa maîtresse, naissance qui devait être cachée à la cour, lire *Mémoires et discours*, édition Éliane Viennot, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2004, p. 199-201.

Médicis avait observé la même attitude des années auparavant face à Diane de Poitiers, aimée par Henri II.

Marguerite, ayant été promise à une union pour laquelle il n'avait pas été demandé son avis, ce qui était l'usage à l'époque, ayant accepté par devoir et obéissance d'être livrée à un mari qui n'avait pas la même religion qu'elle, avait vécu de nombreuses désillusions bien qu'elle ait parfaitement répondu aux désirs politiques de sa mère, Catherine de Médicis⁴⁶ et de ses frères, tous deux rois de France. Elle serait donc l'emblème de la jeune fille dont la destinée est tracée au moment même de sa naissance. Elle rejoint en cela toutes les reines, mais aussi toutes les femmes choisies pour être des procréatrices.

Sur le plan narratif, Marguerite de Valois resterait une personnalité peu connue des lecteurs si Alexandre Dumas n'avait pas pris à cœur de raconter à sa façon l'histoire de certaines princesses comme par exemple Marguerite de Bourgogne (1290-1315). Héroïne aux pulsions illicites, épouse de Louis X, elle finit misérablement sa vie. Retenue en prison selon les désirs de son mari, elle meurt en 1315. Dumas imagine avec Frédéric Gaillardet les amours de Marguerite de Bourgogne avec des amants de passage. *La Tour de Nesle*, pièce de théâtre jouée en 1832 est restée célèbre pour ces raisons. Et comme Marguerite de Bourgogne, Marguerite de Valois est pour de nombreuses personnes *La Reine Margot* aux amours, elles aussi, illicites. Paris reste le lieu où se déroule sa vie et en particulier l'épisode que Dumas a choisi entre tous, celui du mariage de la princesse suivi quelques jours après du massacre de la Saint Barthélemy. Sans Dumas qui connaîtrait Marguerite de Valois, même si elle est dépeinte comme un personnage mythique dans son roman⁴⁷ ?

Pour Henri de Navarre la pérennisation du pouvoir grâce à la naissance d'un fils était le souci qu'il partageait avec tous les souverains qui l'avaient précédé. De plus, les luttes religieuses incessantes après son mariage avec Marguerite avaient rendu leur existence conjugale difficile. La Saint Barthélemy

⁴⁶ Les *Mémoires* de Marguerite de Valois témoignent de la parfaite obéissance d'une fille, voir en particulier p. 118.

⁴⁷ Nous employons le terme de mythique qu'Éliane Viennot utilise dans le titre de sa thèse sur *Marguerite de Valois, histoire d'une femme, histoire d'un mythe*, Paris, Éd. Payot, 1993, 477 p.

s'était déroulée peu de jours après leur union et avait gravement entaché un équilibre qui déjà paraissait chancelant tant les différences de goût les séparaient.

Marguerite de Valois avait à plusieurs reprises affirmé combien elle tenait à la religion catholique ; elle l'avait raconté dans ses *Mémoires* :

« Et la résistance aussi que je fis pour conserver ma religion du temps du colloque de Poissy, où toute la Cour était infectée d'hérésie, aux persuasions impérieuses de plusieurs dames et seigneur de la Cour, et même de mon frère d'Anjou, depuis roi de France, de qui l'enfance n'avait pu éviter l'impression de la malheureuse huguenerie, qui sans cesse me criait de changer de religion...⁴⁸ »

Cette foi catholique à laquelle elle tenait par dessus tout n'avait pas été abandonnée au moment de son mariage, ce qui n'avait pas facilité l'entente avec son mari.

C'est pour cette raison que cette nuit du 24 août 1572 est porteuse, tout comme le personnage de Marguerite de Valois, de faits emblématiques et politiques. Il l'était parce qu'on sait qu'après la nuit du 24 août, une médaille avait été frappée à Rome pour perpétuer le souvenir du massacre et célébrer ainsi la victoire religieuse sur les huguenots. Le graveur Frédéigo Parmensis, surnommé Gian Frederigo Bonzagna, était un graveur de médaille célèbre de la seconde moitié du XVI^e siècle⁴⁹. La médaille représentait à l'avert le profil du pape et au revers un ange portant une croix et tenant un glaive dont il frappait des huguenots. Cette médaille s'inscrivait dans un élan religieux venu de Rome. En effet, Grégoire XIII, pape depuis le 15 mai 1572, avait eu une part importante dans le conflit entre catholiques et huguenots. Pierre de Cénival⁵⁰ a expliqué dans un long article les méandres des décisions prises par la politique du Saint Siège. Les nombreuses lettres échangées entre le roi Charles IX, puis par Henri III, avec l'assistance constante de leur mère Catherine de Médicis, font comprendre les

⁴⁸ Marguerite de Valois, *Mémoires et discours*, édition Éliane Viennot, *Op. cit.*, p. 49.

⁴⁹ Il existe trois exemplaires de cette médaille, un en or, une autre en argent et une dernière en bronze, in *Actes du colloque L'amiral de Coligny et son temps*, Paris, 24-28 octobre 1972, Paris, au siège de la société, 54, rue des Saints-Pères, 1974, p. 134.

⁵⁰ Pierre de Cénival, « La politique du saint Siège et l'élection de Pologne (1572-1573), in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, année 1916, vol. 36, n° 36, p. 109-204. Le titre pourrait faire penser qu'il n'est question que de l'élection du duc d'Anjou au trône de Pologne, il en est autrement. Les questions qui émergent font comprendre l'évolution subtile et fluctuante de la politique. La lecture permet de comprendre la réception du massacre de la Saint Barthélemy à l'étranger : scandalisée en Pologne, satisfaite à Rome.

difficultés de la diplomatie entre le pouvoir pontifical et les pays chrétiens avant et après la Saint Barthélemy.

L'opinion de Rome se manifestait par une violence délibérée que l'on peut lire dans un article écrit par Ivan Coulas⁵¹ :

« Parvint à Rome la nouvelle de la Saint Barthélemy que le Pape estima “cent fois plus agréable que 50 victoires comme celle de Lépante”. Ne cherchant les motifs du massacre que dans le dévouement du roi aux intérêts catholiques, Grégoire XIII imaginait non seulement l'hérésie écrasée, et la France rendue à la pure religion, mais il comptait aussi que la nouvelle orientation de Charles IX produirait d'heureux effets relativement au projet de *Ligue*. Un roi si hostile aux ennemis de l'Église pourrait-il refuser son aide contre les Turcs ? »

La bataille de Lépante en octobre 1571 avait été une victoire des troupes catholiques contre les Turcs. Elle avait permis de stopper l'avance des ottomans. La déclaration de Grégoire XIII était une atteinte grave à l'équilibre politique puisqu'il incitait le roi de France à justifier le massacre des huguenots par une éradication voulue de l'hérésie. Ces événements politiques avaient secoué les pays voisins et l'idée se répandit que la France avait eu une attitude violente.

« La Saint Barthélemy a été plus qu'un événement français. Elle a provoqué des réactions partout en Europe, réactions qui ont révélé des attitudes fondamentales sur l'emploi de la violence et les ont révélées avec force et spontanéité parce que le massacre était tellement inattendu et féroce... [...] Ainsi la Saint Barthélemy marque l'avènement d'une nouvelle espèce de l'esprit militant chez les catholiques. C'est surtout après les massacres que le Vatican développa les moyens les plus “sophistiqués” qu'il ait jamais utilisés pour inciter à la violence contre les hérétiques⁵². »

Le Vatican avait regretté, d'après l'article de Robert M. Kingdon, que la diplomatie pontificale n'ait pas été avertie plus tôt des risques inhérents au massacre. Elle aurait sans doute désiré avoir une connaissance de cet événement. Rome souhaitait que la France restât son alliée dans la lutte contre l'hérésie et aussi contre les Turcs. Aussi le Vatican tenait à être informé de très près des relations internationales. Le massacre du 24 août a induit un mouvement de réactions diverses, soit elles étaient horrifiées par cet acte brutal, soit elles ont

⁵¹ Ivan Coulas, « Grégoire XIII et l'aliénation de biens du clergé de France 1572-1573 », in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 1959, vol. 71, n° 31, p. 381-404, consultable sur *Persée*.

⁵² Robert M. Kingdon, « Quelques réactions à la Saint Barthélemy à l'extérieur de la France », p. 191-204 et Janusz Tazbir, « La nuit de la Saint Barthélemy, ses échos en Pologne », p. 427-433, in *Actes du colloque L'amiral de Coligny et son temps, Paris, 24-28 octobre 1972*, Paris, au siège de la société, 54, rue des Saints Pères, 1974, 795 p.

demandé, par la suite, un effort de clarification dans les informations que les ambassadeurs rendaient au Saint-Siège. Mais par-dessus tout, c'est la violence des pensées qui a engendré un massacre qui s'est répandu dans Paris et dans toute la France sans qu'aucune autorité n'ait pu la contenir.

Nous pensons donc qu'avec ce personnage et cet événement, que nous avons contextualisés dans l'expression, « un siècle de violence », nous arrivons à cet état de violence en imposant d'emblée une qualification au XVI^e siècle que nous devons justifier puisqu'il est apprécié, plus habituellement comme celui de la Renaissance et de l'Humanisme. Sans contredire ces aspects positifs, l'accent que nous avons choisi est celui de la violence car, à travers les représentations que nous avons sélectionnées – peinture, théâtre, romans, films –, sur un peu plus de quatre siècles, il nous semblait qu'on ne pouvait négliger cette dominante. En effet, cette violence est inhérente à un siècle où la foi catholique était prise en défaut. Une foi, imprégnée dans les esprits depuis des siècles comme étant la meilleure, était battue en brèche par une attitude religieuse plus proche des textes bibliques. L'apprentissage de la lecture dans une Bible traduite en français permettait une compréhension aisée de l'Ancien et du Nouveau Testament. Les femmes huguenotes avaient senti combien elles pouvaient avoir une influence sur l'éducation des enfants qui leur était réservée, aussi :

« Au cours des premières décennies du XVI^e siècle, les femmes de la plus haute noblesse française, munies d'une éducation humaniste, prirent la tête du mouvement réformé évangélique, préparant ainsi pour un nombre impressionnant de leurs filles et protégées, la voie à des carrières actives dans le mouvement huguenot du milieu du siècle⁵³. »

Cette violence est perceptible sans aucune sollicitation abusive des représentations, dans le rendu des corps et de leur supplice. En 1557, une jeune femme de 23 ans, Philippe de Luns, fut arrêtée, à Paris, rue Saint-Jacques à la suite d'un prêche :

« La cruauté dont était capable le XVI^e siècle est illustré par les tortures de Philippe et sa mort vers la fin du mois... [...] Le rapport de l'Eglise de Paris dit qu'elle était vraiment noble de naissance et d'esprit, déclarant que ses

⁵³ Miss Nancy L. Roelker, « Les femmes de la noblesse huguenote au XVI^e siècle », in *Actes du colloque, Op. cit.*, p. 227-250.

traits torturés étaient joyeux et sereins à l'approche de la mort, "revestue du chaperon de velours et autres accoutrement de joye⁵⁴. »

Le regard porté sur le corps souffrant semble avoir été une constante pendant la période des guerres de religion. Les corps sont les sujets les plus souvent représentés par la peinture, la gravure, la littérature et la poésie. Déjà, au XV^e siècle les représentations picturales religieuses offrant, à la vue de tous, des corps sanglants se multipliaient dans les églises et dans les demeures comme, par exemple, le *Saint Barthélemy*, détrempe sur bois de Matteo di Giovanni (1480). L'homme, contemporain de Jésus, fut soumis à la torture et eut le corps écorché. On peut voir le martyr représenté debout portant sur son bras sa peau comme on porterait une étole de lin souple et mouvante. Les muscles sont saillants, son allure est légèrement déhanchée, seul son visage est recouvert d'une peau aux teintes pâles. Son regard grave scrute le spectateur qui demeure surpris par la vue d'un corps aux chaires rougies⁵⁵. Cette silhouette macabre, augure inconscient de ce qui s'est passé au mois d'août 1572, le 24 août est le jour de la Saint Barthélemy, qui fit d'innombrables victimes à Paris et en province, souligne, par ailleurs, les progrès accomplis par la médecine dans le cadre de ses recherches sur la dissection.

« L'intérêt pour la mécanique des corps est ancien, mais la Renaissance européenne a bien été le siècle de l'anatomie grâce, entre autres, aux ouvrages spectaculaires d'Estienne [1545] et surtout Vésale [1543], la même année, pour ce dernier, que le *De Revolutionibus* (1543) de Copernic⁵⁶. »

Les corps des suppliciés, avant même cette nuit du 24, ont été les champs d'investigation de nombreux médecins comme Charles Estienne et André Vésale et ont permis de mieux connaître les organes humains ; mais il en demeure pas moins que ces travaux ont suscité une connaissance particulière, dans le sens de la précision, des corps et ont autorisé des images détaillées et inédites. La curiosité pour ces découvertes a impliqué pour les peintres une orientation différente dans

⁵⁴ Miss Nancy L. Roelker, *Op. cit.*, p. 236. On lit comme prénom Philippe dans l'article. On sait qu'elle était veuve du Sieur de Graveron.

⁵⁵ Dont la fête est le 24 août. Charles IX fait allusion à ce saint, voir Alexandre Dumas, *La Reine Margot*, Paris, 1994, p. 85.

⁵⁶ Lise Leibacher-Ouvrard, « Du "théâtre de cruauté" à la discipline de la dissection : les œuvres anatomiques (1629) de Jean Riolan », in *Corps sanglants, souffrants et macabres XVI^e-XVII^e siècle*, Charlotte Bouteille-Meister et Kjerstin Aukrust, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, p. 32. Charles Estienne 1504-1564 a été médecin et imprimeur. Son frère est l'imprimeur Robert Estienne qui vécut à Genève. André Vésale (1514-1564) était médecin, il s'intéressa à la dissection pendant toute sa vie.

leur art : il ne s'agissait plus de rendre en image des corps habillés, mais bien de rendre leur anatomie visible pour les spectateurs. Le sang rendu jadis apparent par des blessures sur les corps de martyrs coule à présent des corps comme un flux vital. Et si le corps écorché de Saint Barthélemy n'est pas ruisselant, il est rouge des pieds jusqu'au cou tranché par ses bourreaux. Seul le visage du martyr resplendit de la sainteté traduite par l'art de Matteo di Giovanni. L'image religieuse donnait aux illettrés la souffrance du corps et de l'âme, mieux qu'un texte ne l'aurait fait.

Les Guerres de religion ont accentué cet attrait macabre pour la vue récurrente des corps abandonnés sur les gibets. Les massacres qui ont commencé sous le règne du roi Henri II ont influencé les commanditaires d'œuvres d'art et ce pour diverses raisons, tantôt pour la tentation de montrer la cruauté des catholiques, tantôt au contraire pour justifier de la foi des huguenots.

Ainsi un ensemble de gravures présenté par deux français Tortorel et Perrissin autour des années 1570 comme des « pourtraits à la vérité » pose le problème de la notion de vérité dont ils se font l'écho pour exprimer l'insupportable⁵⁷. Cette représentation et son sens sont importants au moment où se déroulent au XVI^e siècle les grands massacres en France.

La difficulté du substantif *représentation* est qu'il est polysémique. Il implique que l'on revienne sur le sens à retenir dans le cas de ces gravures. Louis Marin relève qu' :

« On trouve dans le *Dictionnaire* de Furetière à la fin du XVII^e siècle, à l'entrée du verbe représenter, une fructueuse tension qui en traverse le sens : représenter signifie d'abord substituer quelque chose de présent à quelque chose d'absent...[...] Mais par ailleurs, représenter signifie : montrer, exhiber quelque chose de présent. D'un côté, donc, une opération mimétique entre présence et absence permet le fonctionnement et autorise la fonction du présent à la place de l'absent. De l'autre, c'est une opération spectaculaire, une auto présentation qui constitue une identité et une propriété en lui donnant une valeur légitime⁵⁸. »

⁵⁷ François Pernot emploie cet adjectif au sujet des gravures de Jacques Callot au moment de la guerre appelée guerre de Trente ans qui débute en Bohême dès 1625, in « Jacques Callot et la représentation de la guerre de Trente : une vision toujours d'actualité ? » Communication présentée au colloque *Le conflit : enjeux et représentations*, 14-15 janvier 2005, groupe de recherches interdisciplinaires de l'université de Cergy-Pontoise, Centre de recherches sur les identités culturelles comparées des sociétés occidentales.

⁵⁸ Louis Marin, *De la représentation*, Paris, Gallimard Le Seuil, 1994, p. 342, in Philippe Fontaine, *La représentation, les figures de la réflexion*, Paris, Ellipses, 2001, p. 8.

La représentation de scènes de massacres sur des gravures pour lesquelles Tortorel et Perrissin avaient reçu une commande, est un exemple précis de ce que Philip Benedict a montré dans son ouvrage : *Graphic History, the Wars, Massacres and Troubles of Tortorel and Perrissin*⁵⁹ publié en 2007. Qu'en est-il ? Il est question dans le travail de Philip Benedict de la synthèse d'une longue recherche faite sur les deux graveurs réfugiés en Suisse dans les années 1550. Les quarante tableaux exécutés par ces français sont minutieusement décrits avec les dates de leur achèvement et le contexte des événements politiques pour lesquels le choix de chaque tableau a été décidé⁶⁰. Pierre Bonnaure a donné, en plus, une explication du travail accompli par les deux français dans un article paru en 1992⁶¹. Tortorel et Perrissin, huguenots, ont fui la France. On retrouve leurs traces dans les archives de Genève. Des minutes notariales révèlent que deux contrats ont réuni quatre personnes, Jean Castellin et Pierre Le Vignon, marchands drapiers qui font office d'éditeurs et deux graveurs Jean Perrissin et Jean le Challeux dont le nom disparaît assez rapidement pour être remplacé par celui de Jacques Tortorel. Les graveurs devront tailler sur bois une « hystoire [...] fournie » par les éditeurs. Mais la gravure sur cuivre dont le trait est jugé plus fin se substitue aux premières planches gravées sur bois. Pierre Bonnaure a écrit que :

« Cette entreprise a cependant ceci d'original qu'elle concerne des images et non de l'écrit : dans cette culture calviniste naissante dominée par le livre et dans laquelle l'image est suspecte, le recueil de Tortorel et Perrissin fait figure de marginal⁶². »

Les trente-deux événements représentés par les deux graveurs s'étirent sur douze années. Les premiers évoquent la Mercuriale⁶³ tenue le 10 juin 1559 au cours de laquelle Henri II écouta longuement Anne du Bourg, conseiller de la ville

⁵⁹ Philip Benedict, *Graphic History, the Wars, Massacres and Troubles of Tortorel and Perrissin*, Genève, Droz, 2007, 421 p.

⁶⁰ Voir aussi Philip Benedict, Lawrence M. Bryant, Kristen B. Neuschel, "Graphic History : What Readers Knew and Were Taught in the Quarante tableaux of Perrissin and Tortorel", in *French Historical Studies*, spring 2005, vol. 28, n°2, p. 175-229.

⁶¹ Pierre Bonnaure, *Des images à relire et à réhabiliter : l'œuvre gravé de Tortorel et Perrissin*, Bibliothèque de la société de l'histoire du protestantisme, oct.-déc. 1992, p. 475-514. A la fin de cet article figure la liste des 40 planches du recueil de Tortorel et Perrissin. Les dates des événements relatés sur ces planches s'étend de 1559 à 1570, soit deux ans avant la Saint Barthélemy.

⁶² Pierre Bonnaure, *Op. cit.* p. 482. Voir également Naïma Ghermani, « Une difficile représentation ? les portraits de princes calvinistes dans l'Empire allemand à la fin du XVI^e siècle », *Revue historique*, juillet 2005, n° 635, p. 561-591. Y sont évoqués les problèmes des images dans l'enceinte des temples.

⁶³ Le terme de *Mercuriale* provient du fait qu'elle avait lieu le mercredi, *mercuri dies*.

de Paris, exprimer sa fidélité à la religion réformée et aux *Écritures*. Le roi, après l'avoir entendu, le fit arrêter, puis emprisonner. Anne du Bourg fut brûlé en Place de Grève en décembre 1559. La gravure de la Mercuriale, si elle n'est pas une scène de massacre, indique néanmoins le signal des troubles graves qui eurent lieu par la suite et qui inspirèrent les deux éditeurs, puis les graveurs. Et comme le souligne Pierre Bonnaure, c'est par des images donc des représentations que les quarante planches donnent à « voir » ces événements et non par des écrits. Ce fait corrobore le pouvoir des images pour le regard de ceux qui ne lisent pas et/ou ne savent pas lire. Ces tableaux gravés montrent de façon forte l'impact de l'art sur l'imaginaire du public. Et parce qu'ils sont des représentations, nous avons choisi de commencer notre introduction en nommant leurs auteurs.

La recherche de la violence dans des œuvres d'art est primordiale puisque l'on assiste au XVI^e siècle à un élan créateur prouvant que la force destructrice qui règne en France dans les conflits religieux s'ingère dans les commandes de peinture et de gravure. L'édit d'Ecouen qui réprime sévèrement les huguenots est signé le 2 juin 1559. La représentation de cette violence ne peut se faire que par l'imaginaire car les auteurs des crimes et des massacres ne sont pas toujours connus. Il n'y a pas eu de témoins lors de leurs forfaits ou si témoin il y a eu, celui-ci a préféré se tenir dans l'ombre plutôt que de se faire connaître. Il faut donc que l'artiste, peintre ou graveur imagine, interprète l'événement. Il n'y aura que l'image pour dire ce qui a pu se passer. Et celui qui peint fait passer le message d'un acte violent, sa peinture donne une vérité. Cette notion dont nous faisons allusion revient dans le débat. L'image telle qu'elle apparaît aux yeux de ceux qui n'ont pas été témoin est la réalisation d'un acte mais également un simulacre d'acte.

« La représentation désigne toute image, ou réalité en général, destinée à rendre sensibles des choses par elles-mêmes impossibles à percevoir. C'est en ce sens que l'on peut parler d'une représentation picturale ou théâtrale, par exemple⁶⁴. »

Ce qui permet d'aborder l'imaginaire du dramaturge anglais Christopher Marlowe. Au royaume des Tudor, le théâtre élisabéthain s'enrichit d'une pièce retraçant les désordres de l'époque. Marlowe imagine dans sa pièce *Le Massacre*

⁶⁴ Philippe Fontaine, *Op. cit.*, p. 5.

de Paris une Saint Barthélemy avec comme principaux instigateurs Henri de Guise et Catherine de Médicis. Il s'agit à nouveau dans cette œuvre de parler de la mort et de corps. Les uns empoisonnés comme celui de Jeanne d'Albret ou assassinés comme ceux de Gaspard de Coligny et de ses compagnons d'infortune lors de la nuit de la Saint Barthélemy. Victimes innocentes ou personnages politiques que l'on veut supprimer, difficile de le savoir ?

« Dans les représentations, la cruauté peut également s'exercer sur des victimes que l'on pense innocentes. Ainsi, les Anglais ne pouvaient pas ne pas être profondément choqués par les événements de la Saint-Barthélemy que John Foxe décrit "comme un acte diabolique d'une brutalité sanguinaire". Son très populaire *Book of Martyrs* (1563) avait pour vocation de dénoncer l'humanité des catholiques et de glorifier les martyrs protestants [...] La présence d'une grande quantité d'illustrations accentue la force de l'ouvrage⁶⁵. »

Ces corps de chair sont supprimés après avoir été malmenés. Leur mort instrumentalise la soif du pouvoir de ceux qui les assassinent. Christopher Marlowe prend acte de ce massacre perpétré en France pour démontrer comme John Foxe le côté inhumain de ces meurtres. Le sang appelle le sang. La représentation théâtrale prend alors un sens différent. La lecture de la pièce de Marlowe serait la représentation du pouvoir en tant que génératrice de la démesure. Selon Henri de Guise qui aspire à l'état de roi dès le début de la pièce le pouvoir attribué à ce dernier est immense. À cet égard Louis Marin a écrit que :

« Le pouvoir, c'est la tension à l'absolu de la représentation infinie de la force, le désir de l'absolu du pouvoir. Dès lors, la représentation (dont le pouvoir est l'effet) est à la fois l'accomplissement imaginaire de ce désir et son accomplissement réel différé. Dans la représentation qui est pouvoir, dans le pouvoir qui est représentation, le réel, si l'on entend par réel l'accomplissement toujours différé de ce désir, n'est autre que l'image fantastique dans laquelle le pouvoir se contemplerait absolu⁶⁶. »

Pour Marlowe, l'ambition dont fait preuve Guise est la représentation de cet absolu. Ce même absolu se retrouve dans l'article écrit par Alexandra Zvereva « Les figures de la majesté » dans lequel elle évoque la mutation de la représentation du jeune homme qu'était le futur Henri III :

« Du jeune prince héritier mélancolique, sous le pinceau de François Clouet, à l'imposant portrait commandé à Etienne Dumonstier, le dernier des Valois

⁶⁵ Jean-Louis Claret, « Des dangers de représenter "au vif" le spectacle sanglant », in Charlotte Bouteille-Meister et Kjerstin Aukrus, *Op. cit.*, p. 91.

⁶⁶ Saverio Ansaldi, *Image, pouvoir et représentation : un hommage à Louis Marin*, mise en ligne le jeudi 11 décembre 2003, in multitudes. samizdat.net.

fit évoluer l'iconographie de sa personne en fonction des besoins de sa politique⁶⁷.»

Le roi, dit en substance Alexandra Zvereva, souhaita apparaître aux yeux de ses sujets comme un souverain « avec un regard calme, sûr et magnanime et les lèvres animées d'un très léger sourire » Les vêtements du roi étaient le plus souvent représentés par des tissus de couleurs sombres, seul un petit col blanc relevait un peu ces teintes foncées. Tout un imaginaire s'emparait, alors, de ses portraits afin de mieux laisser ses sujets apprécier cette simplicité voulue. Il n'est plus question de tissus précieux aux couleurs vives, de pierreries et de passementeries.

« Et bien que les propagandes ligueuse et protestante se fussent efforcées de fausser ce message, le portrait d'Henri III continuait à séduire ses sujets même dans les plus sombres années des guerres civiles⁶⁸. »

Élisabeth I^{ère} s'essaya à la même représentation au cours de son règne, n'hésitant pas à se montrer de la façon la plus hiératique possible.

Parmi les descriptions narratives des différents massacres, un poète huguenot se détache particulièrement par le désespoir sans fin qu'il a éprouvé et mis en vers. Il s'agit d'Agrippa d'Aubigné, auteur de la série des poèmes *Les Tragiques*.

À la lumière de ce poète, la poésie s'est enrichie d'hymnes en souvenir des morts de la Saint Barthélemy. Agrippa d'Aubigné, né en 1552, a été élevé dans la religion calviniste par un père qui lui fait connaître les massacres d'Amboise :

« Dès 1560, Agrippa est voué par son père à la défense de la Cause devant le spectacle des décapités d'Amboise. Les têtes des conjurés, dira-t-il plus tard... [...] étaient encore reconnaissables sur un bout de potence. [Son père] lui a fait jurer devant tous de venger ces chefs pleins d'honneur, le menaçant de sa malédiction s'il ne s'y emploie pas⁶⁹. »

Les têtes des conjurés font allusion aux corps suppliciés qui ont tant impressionné le jeune Agrippa d'Aubigné.

⁶⁷ Alexandra Zvereva, "Les figures de la majesté", in « Fêtes et crimes à la cour d'Henri III », *L'estampe, L'objet d'Art*, hors série, mai 2010, n° 52, 17-21.

⁶⁸ Alexandra Zvereva, *Op. cit.*, p. 20.

⁶⁹ Agrippa d'Aubigné, *Op. cit.*, p. 23.

Le temps lui a donné la force d'exprimer son indignation. Dans *Les Tragiques* publiés en 1616, soit six ans après la mort d'Henri de Navarre à qui il fut fidèle durant de longues années, c'est le « diptyque des *Feux* (IV) et des *Fers* (V) ... [qui] décrit en une litanie de supplices les bûchers des martyrs, puis les batailles et les massacres des guerres civiles⁷⁰. »

Le temps a permis, aussi, qu'un texte voie le jour longtemps après un événement si douloureux qu'il était impossible de le faire au moment même...

« Voici venir le jour, jour que les destinées
 Voyaient à bas sourcils glisser de deux années,
 Le jour marqué de noir, le terme des appas,
 Qui voulut être nuit et tourner sur ses pas :
 Jour qui avec horreur parmi les jours se compte,
 Qui se marque de rouge et rougit de sa honte...
 [...] Les prisons, les palais, les châteaux, les logis,
 Les cabinets sacrés, les chambres et les lits
 Des princes, leur pouvoir, leur secret, leur sein même
 Furent marqués des coups de la tuerie extrême.
 Rien ne fut plus sacré quand on vit par le Roi
 Les autels violés, les pleiges de la foi.
Les princesses s'en vont de leurs lits, de leurs chambres,
D'horreur, non de pitié, pour ne toucher aux membres
Sanglants et détranchés que le tragique jour
Mena chercher la vie au nid du faux amour⁷¹. »

Ces vers prennent place, nous l'avons dit, dans le recueil intitulé *Les Fers*. Ils expriment toute l'idéologie du compagnon d'armes d'Henri de Navarre. Agrippa d'Aubigné a échappé de peu aux massacres du 24 août, ayant fui la capitale trois jours auparavant. Il ne rejoint la cour qu'en 1573 et participa « de bon cœur aux bals, joutes, mascarades qui égayaient l'automne tumultueux de la dynastie des Valois⁷². »

Henri de Navarre s'était enfui en 1576 et avait rejoint ses coreligionnaires, c'était le moment d'une nouvelle conversion pour lui après son abjuration forcée au lendemain de la Saint Barthélemy. Comme il y en aura une autre qui fera de lui

⁷⁰ Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, édition présentée, établie et annotée par Frank Lestringant, Paris, Gallimard, 1995, p. 38.

⁷¹ Agrippa d'Aubigné, *Op. cit.*, p. 250-253. Les notes de l'édition scientifique de Frank Lestringant souligne la « pure malveillance » d'Agrippa d'Aubigné concernant l'allusion au faux amour entre le vicomte de Léran (La Mole dans le roman de Dumas) venu se réfugier dans la chambre de Marguerite de Valois. Nous avons souligné les vers en question.

⁷² Agrippa d'Aubigné, *Op. cit.*, p. 25.

un roi de France, Agrippa d'Aubigné avait ressenti une grande tristesse devant ces nombreuses abjurations. Toujours fidèle au serment fait à son père devant les pendus d'Amboise, il a donné à l'écriture toute la puissance de son désespoir. Il a exposé avec véhémence toute l'horreur des massacres, toute la violence exprimée sur des corps. Il a mis en vers les exemples de morts tragiques dont des témoins ont rendu compte⁷³. Les récits bibliques ont été des aides précieuses dans lesquels il a puisé à satiété. Les commandements de Moïse ont hanté la mémoire du huguenot. L'épouse a été séparée de son mari, l'enfant a été traîné par terre, mort, traîné comme un jouet par des tueurs sans pitié. Agrippa d'Aubigné a évoqué, de façon ironique, les dames de la cour, qui regardant les malheureuses huguenotes accrochées par leur longue chevelure à quelque clou jusqu'à ce mort s'en suive, « plain[ai]ent rien que les cheveux des dames⁷⁴. »

L'image d'un roi « arquebusier » avait donné raison aux détracteurs de la cour de France :

« Ce Roi, non juste Roi, mais juste arquebusier,
Giboyait aux passants trop tardifs à noyer !
Vantant ses coups heureux il déteste, il renie
Pour se faire vanter à telle compagnie⁷⁵. »

Il y avait tant de raisons pour le poète huguenot de faire surgir les plaintes des victimes, mais elles sont venues tard, comme effacées par les années d'aphasie. Il n'est resté que l'indignation qui avait gravi une à une les marches d'un paroxysme douloureux. Ce silence avait été longtemps observé par un poète muet de douleur.

Pour Agrippa d'Aubigné, « le livre des *Fers* représente le suspend du drame apocalyptique et constitue le nœud des *Tragiques*. C'est là que réside le

⁷³ Parmi les divers récits de témoins, voir en particulier, le “Récit d'un témoin oculaire sur la Saint Barthélemy, le 7 septembre 1572”, d'après une « Déposition notariée, faite à Heidelberg le 7 septembre 1572, pour Frédéric le Pieux, électeur palatin, tâchant de réunir les documents les plus exacts sur le massacre, afin d'éclairer les princes allemands sur les mensonges officiels de la cour de France », document publié dans : *Société de l'histoire du Protestantisme français, bulletin historique et littéraire*, tome XXII, deuxième série, huitième année, Paris, 1873, p. 377-380, in *Le monde selon Dubois, peintre de la Saint Barthélemy*, sous la direction de Ralf Beil, Lausanne, Musée Cantonal de Lausanne, 2003, p. 63-65.

⁷⁴ Agrippa d'Aubigné, *Op. cit.*, « Les Fers », p. 255, vers 938.

⁷⁵ Agrippa d'Aubigné, *Op. cit.*, « Les Fers », p. 255, vers 951-954. Le geste du roi Charles IX donne lieu à de nombreuses variantes au fil des siècles, voir en particulier Alexandre Dumas, « La Reine Margot », Paris, Gallimard, 1994, p. 149, le lecteur (re)trouve l'épisode où Charles IX « tira sans relâche son arquebuse, poussant des cris de joie chaque fois que le coup avait porté ».

sens le plus aigu de l'œuvre et que se découvre la pathétique solitude de la minorité protestante⁷⁶. »

L'allusion aux corps souffrants se fait, encore une fois, pressante avec l'exemple de ce couple réuni dans la mort :

« Mais qu'est-ce que je vois ? un chef qui s'entortille,
Par les volants cheveux, autour d'une cheville
Du pont tragique, un mort qui semble encore beau,
Bien que pâle et transi, demi-caché en l'eau ;
Ses cheveux, arrêtant le premier précipice,
Lèvent le front en haut qui demande justice.
Non, ce n'est pas ce point que le corps suspendu
Par un sort bien conduit a deux jours attendu ;
C'est un sein bien aimé, qui traîne encore en vie,
Ce qu'attend l'autre sein pour chère compagnie.
Aussi vois-je le mari condamné,
Percé de trois poignards aussitôt qu'amené,
Et puis poussée en bas, où sa moitié pendue
Reçut l'aide de lui attendue :
Car ce corps en tombant des deux bras l'empoigna,
Avec sa douce prise accouplé se baigna⁷⁷. »

Après cette œuvre surgie longtemps après les drames de la Saint Barthélemy, nous évoquerons un texte qui lui aussi a été écrit des années après ce même drame, il s'agit des *Mémoires* de Marguerite de Valois. Elle a été l'unique témoin connue, jusqu'à ce jour, de ce qui s'est passé au Louvre cette nuit-là. Elle a vu ces corps transpercés, ces huguenots blessés dont le sang l'a éclaboussée⁷⁸. Elle a décrit la peur éprouvée.

Les *Mémoires* de la fille de Catherine de Médicis restent un témoignage majeur de ce moment. Nous y ferons souvent allusion puisqu'il est essentiel dans sa brièveté et dans sa simplicité. Écrits des années après les événements vécus par la princesse, ils sont un apport très important parce qu'ils sont le relais de sa mémoire.

Ce cadre une fois établi, la première partie de notre argumentation sera consacrée à l'évolution de l'art sacré vers un art laïque. Les peintures religieuses

⁷⁶ Agrippa d'Aubigné, *Op. cit.*, préface de Frank Lestrigant, p. 40.

⁷⁷ Agrippa d'Aubigné, *Op. cit.*, p. 254, vers 901-916. Cette citation bien qu'un peu longue mène le lecteur vers l'émotion. Le poète imagine que deux époux se retrouvent unis pour mourir, dans un geste d'amour, alors même que leurs bourreaux ignoraient qu'ils réunissaient ainsi ceux « que le ciel a conjoint[s] ».

⁷⁸ Voir les *Mémoires* de Marguerite de Valois, *Op. cit.*, p. 73-76.

de l'époque médiévale montraient des représentations qui avaient pour finalité d'instruire les laïques. Les murs et les chapiteaux des églises étaient ornés de références bibliques. Les fidèles qui se trouvaient régulièrement pour les offices regardaient les peintures. Ils y « lisaient », même s'ils n'avaient pas appris à lire, les préceptes à suivre pour vivre comme l'entendait le clergé. Ce catéchisme peint leur apprenait les épisodes de l'Ancien Testament. Bram Kempers, auteur d'un ouvrage consacré au mécénat à l'époque de la Renaissance en Italie, a écrit que :

« Le clergé se préoccupait beaucoup de savoir à qui revenait le choix des sujets. Les ecclésiastiques manifestaient un vif intérêt pour les relations entre clients, conseillers et artistes – c'est-à-dire en fait pour le mécanisme du mécénat – et ils insistaient sur le fait que ce n'était pas au peintre de choisir son sujet et que c'était avant tout la morale et les croyances de l'Eglise qui devaient servir de base pour ce type de décisions⁷⁹. »

On constate qu'il y avait une main mise du clergé concernant le choix des sujets et que les peintres devaient se conformer aux *desiderata* qu'on leur imposait. Le clergé pensait que les peintures devaient montrer l'exemple de ce qu'il faut faire ou ne pas faire afin d'éprouver un sentiment de bien-être ou au contraire de honte et de confusion. C'était donc un traité de morale qui se déployait sous les yeux des fidèles dans les églises, par ces peintures. En somme, toute commande d'œuvre d'art devait fournir des modèles de conduite idéale. Mais en se rapprochant des sujets de ces peintures, il fallait que l'on s'interroge pour comprendre ce qu'était une conduite dite idéale pour le clergé. On était arrivé, alors, à des peintures de corps souffrants. Dessiner et/ou peindre des corps bibliques pour illustrer ce qu'il faut faire ou ne pas, c'est toujours traiter le thème du corps. Et, de nos jours, en répondant à une interlocutrice qui s'interrogeait sur un tableau du Tintoret, Daniel Arasse, critique d'art, a proposé un art de mieux voir et de mieux comprendre ce qu'il y a dans un tableau :

« Ce que je trouve plus significatif, c'est que je n'ai pas eu besoin de textes pour voir ce qui se passe dans le tableau... [...]C'est peut-être là l'essentiel de ce qui nous sépare. On dirait que tu pars des textes, que tu as besoin de textes pour interpréter les tableaux, comme si tu ne faisais confiance ni à ton regard pour voir, ni aux tableaux pour te montrer, d'eux-mêmes, ce que le peintre a voulu exprimer⁸⁰. »

⁷⁹ Bram Kempers, *Peintres et mécènes de la Renaissance italienne*, Paris, Gérard Montfort, 1987, p. 31.

⁸⁰ Daniel Arasse, *On n'y voit rien, descriptions*, Paris, Denoël, 2005, p. 21.

Or, si nous suivons les conseils de Daniel Arasse, il est possible de constater que les allusions aux textes bibliques se teintent peu à peu de représentations aux figures tristes et souffrantes. Il n'est plus question d'*Annonciation* comme celle de Francesco del Cossa, peinte dans les années 1470, ou encore du tableau portant le même titre de Piero della Francesca où l'on voit un ange Gabriel annoncer le mystère de l'annonce d'un enfant à Marie. Les visages des personnages sont doux. Leurs gestes sont plein d'une gravité solennelle devant l'accomplissement de ce qui sera des siècles après le Dogme de l'Immaculée Conception. Ce ne sont pas non plus les visages attendris des *Adorations des Mages* que l'on voit dans ces tableaux, mais bien des figures affligées par des souffrances morales et physiques. Ainsi, les sujets changent, évoluent au gré d'une politique religieuse soucieuse de donner l'exemple qu'il faut suivre. Ce qui change également, ce sont les lieux où se trouvent ces nouvelles œuvres d'art. Elles sont et demeurent dans des églises, dans des abbayes et des cloîtres, mais on commence à les voir orner de grandes maisons à Paris. Des fresques décorent des murs entiers sur lesquels des phrases moralisantes font leur apparition.

Et si on les voit dans la capitale, elles parviennent également en province où des maisons, des murs intérieurs étaient décorés, comme ceux de la capitale. Les Archives départementales du Cantal nous ont permis de découvrir que des châteaux comme ceux d'Anjony ou encore de Conros conservaient des fresques d'une grande qualité. Pour en parler, nous avons privilégié celles d'un château qui, en ruines depuis des années, menaçait de s'écrouler définitivement. Sauvé depuis quelques années, ses fresques doivent à deux chercheurs de la fin des années 1880 d'avoir été décrites et dessinées. On voit dans les écrits de cette époque des descriptions précises et l'état de conservation des œuvres d'art qui décoraient encore les murs intérieurs du château de Branzac⁸¹ datant du XV^e siècle. Les fresques permettent de constater, comme le souligne Daniel Arasse dans l'ouvrage que nous avons cité, qu'il suffit de voir ce que ces murs offraient

⁸¹ Le château de Branzac est situé à une vingtaine de kms de Mauriac, département du Cantal. Les châteaux d'Anjony et de Conros datent du XIV^e siècle, ils ont la chance d'être bien entretenus et par conséquent en bon état. Leurs descriptions figurent dans tous les guides du patrimoine alors que Branzac est une propriété privée que l'on ne visite pas, il est sauvé d'une destruction totale par une restauration provisoire.

encore aux yeux des visiteurs. Et puisqu'il n'existe pas de descriptions données par des textes si ce n'est celles des deux chercheurs du XIX^e siècle, il faut regarder les fresques avec un œil neuf... Et en parler, ce que nous avons choisi de faire.

Nous avons continué nos recherches parallèlement à nos lectures sur les châteaux et leurs fresques. Nous avons découvert des documents, toujours aux Archives départementales du Cantal, à Aurillac, prouvant l'enrichissement des marchands qui avaient été cooptés peu à peu par une aristocratie ruinée.

Ces commerçants s'imprégnèrent des valeurs artistiques que les guerres d'Italie avaient fait découvrir. L'architecture française se teintait de l'inspiration ultramontaine. Les murs des demeures s'embellissaient de dessins. L'art faisait son entrée dans les maisons des marchands et bien souvent elles paraissaient mieux orientées vers des expressions artistiques heureuses que les demeures patriciennes. Les alliances matrimoniales ont élevé les marchands vers un statut social que seul leur acharnement au travail pouvait leur faire atteindre. Il fallait montrer sa richesse : aussi la manière la plus ostentatoire de le faire a été de s'habiller avec un soin précis.

Les inventaires après décès pouvaient nous donner des indices importants sur l'habillement des marchands enrichis, c'est pourquoi nous avons lu l'ouvrage de Dominique Hervier qui s'était intéressée au personnage de Pierre Le Gendre. Nous avons pris connaissance, auparavant et tout à fait par curiosité, d'un article qu'André Chastel avait écrit sur l'hôtel de La Trémoille qui avait été démoli en 1841. Nous ne savions pas en le lisant que cet hôtel était en réalité celui de Pierre Le Gendre. C'était un riche marchand qui possédait des œuvres d'art « à la mode d'Italie ». Or quoi de mieux pour illustrer l'ascension des artisans que de montrer ce qu'il portait de façon fastueuse. L'inventaire après décès de l'ancêtre du maréchal de Villeroy est une manifestation éclatante de sa richesse.

Mais d'une façon lancinante, les guerres de religion qui ensanglantent la France dès la moitié du seizième siècle nous rapprochent de la représentation de corps meurtris. Ils hantaient les commanditaires puisque nous verrons dans une deuxième partie une étude des toiles de trois peintres choisis parce qu'ils ont été les auteurs de toiles de massacres : Hans Vredeman de Vries, Antoine Caron et un

disciple de Nicolo Dell'Abatte sont les représentants les plus connus. Nous n'oublions pas François Dubois qui reste un des peintres de la Saint Barthélemy, alors que les trois précédents se sont davantage penchés sur les représentations des massacres de l'Antiquité romaine que sont les massacres des Triumvirs. C'est une relation aux événements qui ont frappé Rome au moment du second triumvirat en 43 composé par Antoine, Octave et Lépide⁸² après la mort de Jules César en 44 avant Jésus-Christ.

Les couleurs de ces toiles de massacres sont particulièrement différentes de celles que l'on pourrait imaginer pour des scènes de ce genre ; nous verrons combien les gestes des participants aux meurtres témoignent d'un allongement de la silhouette et d'une gestuelle aux accents aériens. Enfin, nous verrons que l'une des toiles peintes et attribuées à Antoine Caron illustre la mort de Thomas More, un humaniste qui vivait à la cour d'Angleterre et qui fut mis à mort par son souverain Henri VIII.

Cela nous permettra de faire une liaison avec une pièce de théâtre, témoin de l'imaginaire de Christopher Marlowe, dramaturge anglais qui vécut sous le règne de la fille d'Henri VIII et d'Anne Boleyn : Élisabeth I^{ère}. On y voit apparaître Marguerite de Valois, décrite comme une jeune épouse tout à fait sujette aux impératifs de sa famille et tout à fait effacée.

La troisième et dernière partie de notre argumentation sera consacrée au roman d'Alexandre Dumas *La Reine Margot* qu'il fit paraître en 1845. La légende s'empare, à ce moment avec force, du personnage de la princesse française.

Elle est dépeinte comme une femme d'une grande vivacité amoureuse, toujours sujette aux commandements de sa famille, mais rusant délibérément pour vivre à sa façon. Ses amours avec le duc de Guise, puis avec La Mole ne sont pas des secrets, la mort de ce dernier la peine au plus haut point. Marguerite de Valois devient la *Reine Margot* de Dumas. Fidèle politiquement à son mari Henri de Navarre, elle n'hésite pas à laisser triompher sa passion, à braver les interdits et à protéger ceux qu'elle aime.

⁸² Marcus Aemilius Lepidus, 89-13 av.; J.C. ; Antoine, 83-30 av. J.C. et Octave, 63av.J.C.-14 après J. C.

Alexandre Dumas a choisi de la montrer au Louvre, mêlée aux événements de la Saint Barthélemy, ce qui lie pour la postérité son personnage au massacre qui fut perpétré quelques jours après son mariage avec Henri de Navarre, le premier roi Bourbon dont Dumas trace un portrait flatteur. Catherine de Médicis et ses fils deviennent sous la plume de Dumas des personnages dignes de la famille des Atrides, titre que prend le chapitre XL de *La Reine Margot*. Scènes où l'on voit Catherine de Médicis aller du duc d'Anjou qui va devenir roi de Pologne à son fils Charles IX, humilié de constater qu'il est selon lui moins aimé par sa mère que son frère, le futur Henri III :

« Et que suis-je donc moi ? Un fils de louve comme Romulus ? s'écria Charles tremblant de colère et l'œil scintillant comme s'il se fut allumé par places. Votre fils ! Vous avez raison, le roi de France n'est pas votre fils, lui, le roi de France n'a pas de frère, le roi de France n'a pas de mère, le roi de France n'a que des sujets. Le roi de France n'a pas besoin d'avoir des sentiments, il a des volontés. Il se passera qu'on l'aime, mais il veut qu'on lui obéisse⁸³. »

Cette tirade met le roi dans un tel état qu'il en tombe à terre, le sang jaillissant en abondance de ses lèvres et de son nez. Il est victime selon Dumas d'un empoisonnement dû à la lecture d'un ouvrage de vénerie que sa mère destinait à Henri de Navarre. Le chapitre XX du roman montre Catherine de Médicis plongée au plus profond de l'analyse des corps pour y trouver l'horoscope de ses fils ainsi que l'espoir de ne pas apprendre qu'Henri de Navarre sera roi de France :

« Catherine ouvrit la poitrine [d'une poule] d'un seul coup de couteau. La poule jeta trois cris, et expira après s'être assez longtemps débattue.
« Toujours trois cris, murmura Catherine, trois signes de mort. »
Puis elle ouvrit le corps⁸⁴. »

La légende noire s'inscrit dans le roman et devient pérenne pour les lecteurs... L'imaginaire des corps est toujours présent.

L'image de Marguerite de Valois fait l'objet de recherches approfondies depuis plusieurs années et en particulier on peut trouver sur le site créé par Éliane Viennot⁸⁵ des renseignements précieux sur la vie, sur les écrits de la fille de Catherine de Médicis. Ces informations ainsi que les recherches universitaires qui

⁸³ Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 449-450.

⁸⁴ Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 257.

⁸⁵ www.Elianeviennot.fr

se penchent sur ce personnage controversé permettent d'espérer qu'il sera mieux connu dans les années à venir.

Une part certaine de réhabilitation se révèle depuis les années 1980 aussi bien sur la mère de Marguerite de Valois que sur ses frères ; sa sœur aînée, Élisabeth, étant entrée, sans doute à jamais, dans une histoire singulière où elle ne cesse d'être admirée.

Notre conclusion permettra de faire le point sur les recherches les plus récentes.

PREMIERE PARTIE

Évolution de l'art sacré et/ou action moralisatrice

Art sacré/art profane : les objectifs de l'Église et l'évolution des pratiques et des mentalités

Chapitre 1

Des pratiques et des mentalités.

Expériences et destins novateurs, l'enrichissement des marchands.

*

Pierre Le Gendre (~1465-1524)

Pierre Dubois et le mariage de ses filles (1487, 1502)

Sire Jehan Veyrier, marchand orfèvre († 1566)

Trois marchands auvergnats du XVI^e siècle

« Il m'est venu plus fortement que jamais à l'esprit que les œuvres d'art en tant qu'images, mais aussi en tant qu'œuvres d'art, pesaient d'un certain poids dans une société comme celle de la Renaissance. Cela veut dire qu'elles créaient des événements à l'intérieur de cette société. Elles jouaient un rôle, elles définissaient un certain type de réflexion, elles propageaient des idées ; le terme de propagande comme celui de publicité, sont des termes modernes, un peu fades, qui ne rendent pas compte de la puissance d'effet que pouvaient posséder les œuvres d'art à la Renaissance. Les statues sur les places avaient une telle signification que l'on se ruinait pour en ériger. On dépensait une fortune que l'on n'avait pas pour se faire un tombeau par un grand artiste... [...] L'objectif principal reste constant : intégrer l'art dans l'histoire des idées, dans la vie de l'époque en les unifiant l'une par l'autre ». André Chastel, *La renaissance italienne*.

André Chastel accorde ainsi à l'art, qu'il soit pictural, architectural ou sculptural, un impact dans la société. L'article « Le miracle français » de François Dufay confirme cette prégnance pour un art témoin d'épisodes événementiels graves ou heureux⁸⁶, alors que Jean Kaempfer s'interroge, lui, dans l'introduction de son ouvrage sur la *Poétique du récit de guerre*, sur cette influence et en particulier sur la violence observée dans la créativité artistique au moment des conflits :

« L'art des armes a-t-il ses lois ? La réflexion stratégique s'en persuade, qui les cherche et donc en trouve. Mais qu'en est-il de l'art, lorsqu'il s'emploie à représenter le commerce des armes ? Obéit-il à des lois, lui aussi⁸⁷ ? »

Veut-il parler de ce qu'il est décent de montrer ou de la dépendance de l'artiste à certains groupes de pression ? Quelles lois rythment ces représentations ? C'est une question délicate qui n'a toujours pas de réponse. De nos jours, le droit à la guerre et le droit de guerre sont les sujets principaux des conférences internationales. L'institution de la Cour pénale internationale prévue par le traité de Rome de 1998 œuvre pour éviter l'impunité de fait des

⁸⁶ François Dufay, « Un miracle français », *Le Point*, n° 1788-1789, 21-28 déc. 2006, p. 145.

⁸⁷ Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, 1998, p. 7.

massacreurs⁸⁸. Le couple Klarsfeld consacre toute son énergie à la recherche des criminels de guerre nazis. C'est en montrant des témoignages filmés⁸⁹ que l'on peut constater que droit à la guerre et droits de guerre, font naître les violences et les souffrances.

Les hommes se tuent pour des idées de territoire et de religion depuis la nuit des temps et Caïn en serait le premier exemple symbolique dans l'Ancien Testament. Le Titien montre cette violence jusque dans une église lorsque « dans les années 1550, [il] peignit au plafond de San Spirito in Isola à Venise le terrible [...] coup par lequel Caïn tua Abel, et créa [ainsi] l'illusion de son basculement dans l'église⁹⁰ ». Nous avons dans cette étude picturale l'évocation biblique d'un meurtre. Titien a accentué la violence du geste en donnant l'impression à ceux qui regardaient la scène que le corps, par le truchement d'une illusion d'optique, était précipité sur les fidèles réunis dans le lieu de prières. La Bible, elle, évoque Moïse recevant de Dieu les dix commandements sur le mont Sinaï. Car, s'il est question d'adorer un Dieu unique, c'est pour s'opposer aux statues de métal précieux que les Hébreux s'empressaient d'adorer à l'instar des peuples polythéistes. Une grande brutalité a accompagné la destruction de ces statues⁹¹. Dans les lois religieuses et juridiques, le fait même d'interdire de tuer est la preuve qu'un meurtre a bien été perpétré. Le Code d'Hammourabi⁹² parle de loi du sang puisque « lorsqu'un homme s'est rendu coupable de meurtre, il doit être livré au

⁸⁸ Eric Wenzel, « Le massacre dans les méandres de l'histoire du droit », in David El Kenz, *Op. cit.*, p. 37.

⁸⁹ Le procès de Nuremberg est un modèle du genre puisque des témoins ont explicité les exactions commises, soit à l'aide de clichés, pris de façon officielle par les photographes des camps de concentration - les médecins portaient témoignage, auprès du gouvernement nazi, des expériences sur des prisonniers de cette façon soit par des dessins rapidement faits à l'insu des forces opprimantes par des détenus. Clichés et dessins ont montré les victimes. C'est l'image qui joue un rôle dans l'Histoire. Voir également un portfolio réalisé par Jean-Pierre Azéma « La photographie est une arme », in *L'Histoire*, avril 2010, n°352, p. 60-65. L'historien démontre l'importance de l'image dans la propagande pendant la Seconde guerre mondiale grâce à l'étude du fonds, d'une exceptionnelle richesse, de l'ECPAD (Établissement de communication et de production audiovisuelle du Ministère de la Défense, Fort d'Ivry, 94205 Ivry-sur-Seine).

⁹⁰ John Hale, *La civilisation de l'Europe à la Renaissance*, trad. de l'anglais par René Guyonnet, Paris, Perrin, 1998, p. 439.

⁹¹ Cosimo Rosselli a peint, à Rome, dans la chapelle Sixtine, une fresque représentant « Moïse recevant les Tables de la Loi et détruisant le veau d'or », André Chastel, *Renaissance italienne 1460-1500, I. Renaissance méridionale, II, Le grand atelier d'Italie*, Paris, Gallimard 1999, p. 692.

⁹² Hammourabi ou Hammou-Rapi, roi de Babylone (1793-1750 av. J.c.). Il fonda le premier Empire babylonien et fit rédiger un code..., recueil de cas de jurisprudence, gravé sur une stèle de basalte retrouvée à Suse en 1901-1902, (Musée du Louvre), *Le Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2003, p. 1396.

“vengeur de sang” de sa victime, lequel a sur lui droit de vie ou de mort⁹³. ». La rage de tuer celui qui a déjà commis un forfait explique cette énergie morbide, mais ne l’excuse pas.

En temps de guerre, les notions sont, manifestement, plurielles. La civilisation des mœurs dont parle le sociologue allemand Norbert Elias « décrit un processus pluriséculaire occidental, commencé à la Renaissance, au terme duquel le chevalier, soumis à l’exigence de participer à la vie de cour, doit refréner ses pulsions, pour être reconnu comme un parfait courtisan par l’autorité monarchique »⁹⁴. Or, à la Renaissance, les guerres d’Italie, on le sait, ont vu le plus incroyable déferlement de tensions dépravées. Ces incidences graves ont influencé l’imaginaire des artistes comme nous allons le constater.

Nous savons qu’au XVI^e siècle, l’art s’inspire des traditions de l’art antique, de l’Histoire, de la littérature, mais aussi « des réalités de la vie quotidienne⁹⁵ », de la richesse du commerce, de la protection de grandes familles et de souverains⁹⁶. Il est à cette époque « une réaction contre l’esprit féodal qui ne concevait que la force physique » et par là « une élégance qui remplace la rudesse guerrière⁹⁷ ». Néanmoins, les mouvements artistiques et littéraires dans lesquels la violence s’exprime de diverses façons s’accroissent singulièrement. Les violences verbales, les violences physiques, les violences civiles prennent des formes multiples.

Alors que ce sont des évocations religieuses qui étaient, en général, les principaux sujets de la peinture⁹⁸, une évolution s’opère peu à peu. En Italie, au XV^e siècle, une gestuelle révélant la souffrance s’installe dans les scènes représentées.

⁹³ *Chronique de l’humanité*, avant-propos de Robert Maillard, Paris, éd. Jacques Legrand, 1986, p. 58.

⁹⁴ David El Kenz, « La civilisation des mœurs et les guerres de religion : un seuil de tolérance aux massacres », in David El Kenz, *Op. cit.*, p. 183.

⁹⁵ Raymond Bloch, préface in Jean Delumeau, *La civilisation de la Renaissance*, Paris, Arthaud, 1984, p. 5.

⁹⁶ L’art donne une représentation des souverains et des grands personnages. Il leur assure une apparence qui leur est flatteuse.

⁹⁷ Joseph Gauthier, *Graphique d’histoire de l’art*, préf. d’Edmond Borchard, reproduction en fac-sim. de l’éd. de 1939, Paris, Librairie Plon, 1994, p. 133.

⁹⁸ Dans l’inventaire après décès de Pierre Le Gendre, les tableaux recensés sont tous d’inspiration religieuse, cf. Monique Hervier, *Une famille parisienne à l’aube de la Renaissance, Pierre Le Gendre et son inventaire après décès, étude historique et méthodologique*, Paris, Honoré Champion, 1977, p. 1-193. Le cas de ce marchand est évoqué en introduction et en première partie.

Tommaso Masaccio peint, en 1425, *Adam et Ève chassés du paradis terrestre*⁹⁹. Les deux personnages sont dévêtus dans une attitude pleine d'affliction. Adam, pose les mains sur ses yeux. Ève tente de cacher un corps révélé qui, à en croire l'Ancien Testament, ne la gênait guère auparavant. Ils savent à présent ce que signifie cette nudité offerte à leurs yeux. La faute qu'ils ont commise leur a ôté toute innocence. Le pêché – culpabilité démontrée par l'acte – les chasse du Paradis. Sur le tableau, à gauche, un porche en pierre simule les portes de l'Éden. À droite, les pas d'Adam et d'Ève les guident vers un paysage aride que nous pourrions qualifier de désertique, de lunaire ou encore de martien grâce aux dernières photos transmises par satellite récemment. Nous sommes toujours en présence, avec ce tableau, d'une scène d'inspiration religieuse. Mais sa contemplation est loin d'apporter la sérénité. Si nous reprenons le sujet qui nous occupe, la violence, nous retrouvons des corps exhibés, des visages marqués par la souffrance, une bouche criant l'affliction¹⁰⁰.

Andreo del Verrochio grave une *Décollation de saint Jean Baptiste* en 1475 : c'est un acte de supplice loin de toute recherche de sérénité. Le sujet est l'histoire connue de Salomé, fille d'Hérodiade. Elle aurait obtenu de son beau-père, Hérode, la tête de celui qui baptisa Jésus sur les rives du Jourdain. Idée de faute, culpabilité inconsciente de Salomé se mêlent dans la représentation de la scène et du corps décapité. Religion et acte de violence s'associent dans cette toile.

En 1484, Bartolomeo Bellano grave sur bronze *Samson détruisant le temple* et « dans cette scène, le héros biblique est agrippé à une colonne dont la chute provoque l'écroulement des linteaux et des colonnes, entraînant la fuite de l'assistance dans une panique générale où l'on remarque des hommes, des femmes et des enfants aux visages épouvantés et aux corps enchevêtrés¹⁰¹. »

Lucas Signorelli peint une fresque à Orvieto qui évoque *Les supplices des damnés* en 1499. Des visages tordus par la douleur, des corps suppliciés occupent

⁹⁹ Tommaso Masaccio, 1401-1428, *Adam et Eve chassés du Paradis*, 1427, fresque, Florence, Santa Maria del Carmine, chapelle Brancacci, in André Chastel, *L'art italien*, Paris, Flammarion, 1995, p. 181.

¹⁰⁰ Nous pensons qu'il y a une analogie entre les visages bibliques affligés et les visages que l'on retrouvera dans les peintures de certaines scènes de massacre peintes à la Renaissance.

¹⁰¹ André Chastel, *La renaissance italienne*, *Op. cit.*, p. 553.

toute la toile. En 1514, Raphaël peint *L'incendie du bourg*¹⁰² qui préfigure les scènes où l'on voit la fuite d'hommes, de femmes, d'enfants dans les peintures sur la Saint Barthélemy, et en Allemagne, Albrecht Dürer grave, en 1513, sur cuivre *Le chevalier, la Mort et le Diable*, figures inquiétantes aux membres secs.

Toutes ces œuvres d'art abordent des thèmes, parfois mythologiques, parfois bibliques, avec un côté pathétique. Les souffrances subies par les personnages engendrent, souvent, leur mort. Par conséquent, les représentations picturales abandonnent les scènes de nativité pour abonder dans la morbidité. Des visages grimaçants, des corps nus, des muscles suppliciés sont des sujets de peinture qui ornent les murs des églises et les grandes demeures. L'étude de l'anatomie devient habituelle. De manière constante, elle devient le sujet choisi le plus souvent par les artistes. Le corps et la souffrance sont l'objet d'une recherche obsessionnelle dans l'esthétique.

Les danses macabres¹⁰³ entraînaient pauvres et seigneurs dans des pas vifs au XIV^e siècle, et la Mort embrassait une jeune fille dans un tableau de Baldung Grien¹⁰⁴. La place accordée au XV^e siècle aux *artes moriendi* perdure en France. Les poèmes de Ronsard sur la jeunesse perdue des femmes sont connus. Celles, qui n'ont pas voulu aimer le temps venu, évoquent tardivement, à regret, ce temps qui n'est plus. Le poète met en vers ces nostalgies. Pourquoi, alors en poursuivant ces idées, ne pas évoquer le moment où la vie vous échappe et avoir sous les yeux ces instants où tout se déchire dans la prière, la peur intense ou un silence insupportable ? La peinture en dit davantage que tout discours. La toile de l'artiste vocifère, elle met au monde cette douleur qu'elle pousse et rend visible par le dessin et la peinture.

Et les arts suivent une évolution précise en fonction des événements importants qui se déroulent dans le monde et notamment en France comme l'écrit Pierre Jeannin dans son étude sur le XVI^e siècle.

« S'il est vrai que les grandes découvertes de la pensée sont individuelles, elles ont besoin pour germer d'un terrain préparé par un climat intellectuel

¹⁰² Les corps peints ont des attitudes qui annoncent le maniérisme : muscles allongés, démarche élégante, presque dansante.

¹⁰³ Cf. Dominique Hervier, *Op. cit.*, p. 179. « Ung livre en parchemyn escript à la main auquel est l'histoire de la dance macabre painct et doré, releyé entre deux aiz couvert de toile, prisé 6 livres parisis », n°2192. LI, p. 179.

¹⁰⁴ Tableau au musée de Bâle. Hans Baldung, surnommé Grien, né en 1484 ou 1485, mort en 1540. Le thème de la mort est récurrent dans ses œuvres, in Jean Delumeau, *Op. cit.*, p. 458.

favorable... [...] Tout est relatif au groupe social... [...] Les possibilités d'accès à la culture dépendent du niveau de fortune et aussi de sa date¹⁰⁵. »

Pour éclairer notre période et restituer, en partie, son atmosphère, nous proposons de présenter quelques exemples, fruits de nos recherches dans des musées, de nombreuses expositions et colloques suivis en France. Ils exposent l'idée selon laquelle se présente une évolution des pensées et des actes, due selon Jacques Marseille à l'heureuse inflation des prix et au dynamisme des affaires :

« Moins antisociale qu'on le dit trop souvent, l'inflation, dont les effets se font sentir sur deux ou trois générations, a certainement fait plus d'heureux que de victimes, même si, comme toujours, des esprits chagrins ont été effrayés par l'esprit d'un siècle qu'ils jugeaient trop pressé de vivre... [...] Au village, en effet, bénéficiaires d'une inflation qui a réduit à peu de chose les cens seigneuriaux exprimés, selon une coutume immémoriale, en monnaie fixe, tous ceux qui ont quelque chose à vendre ou qui exercent plusieurs métiers bénéficient de cette heureuse conjoncture¹⁰⁶. »

Ce dynamisme des affaires explique comment des artisans et des marchands ont pu, grâce à leur courage, s'enrichir années après années et faire évoluer les formes de pensées. Jacques Marseille dit de ces marchands, peu connus ou même de certains laboureurs, qu'ils étaient :

« plus opportunistes, plus entreprenants ou plus chanceux, [qu'ils insistaient] chez le notaire pour être appelés honorables hommes ou honnêtes personnes. Et, à partir des années 1530, ils [étaient] nombreux... [...] à vouloir se faire inhumer dans l'église, sous une pierre tombale coûteuse qui les [représentait] vêtus de leurs plus beaux atours, une longue houppelande et un pourpoint garni de boutons pour les hommes, un chaperon plat, à l'italienne¹⁰⁷. »

Ainsi en est-il comme beaucoup d'autres, de Guillaume Masenx « dont le livre de raison... [...] nous trace de manière fort concrète l'itinéraire de *ces gens de bien* qui ont bénéficié du temps de l'inflation¹⁰⁸. »

¹⁰⁵ Pierre Jeannin, *Les marchands au XVI^e siècle*, Paris, Seuil, 1957, p. 131 et 138.

¹⁰⁶ Jacques Marseille, *Op. cit.*, p. 466. L'auteur continue en donnant des exemples d'une paysannerie habile à saisir les opportunités et qui se constitue des occupations rémunératrices comme l'exploitation du sel dans les paluds et transport de ce dernier à dos de mule...

¹⁰⁷ Jacques Marseille, *Op. cit.*, p. 466.

¹⁰⁸ Jacques Marseille, *Op. cit.*, p. 467.

Enrichissement des marchands.

L'essor du commerce que connaissent la France, l'Espagne, le Portugal et l'Angleterre et les conflits d'intérêt entre marchands se mêlent souvent aux alliances matrimoniales princières qui sont l'objet de tractations étroitement liées à l'obtention de richesses. Le désir d'accroître des terres et celui de s'enrichir par des rentes obtenues de mains royales oriente singulièrement les choix de seigneurs de petits états princiers dont il ne faudrait pas sous-estimer l'influence¹⁰⁹. Ainsi sont intimement liés, l'enrichissement des marchands et les alliances princières : en résulte le prodigieux envol des créations artistiques, dû aux commandes des uns et des autres.

La Guerre de Cent ans n'entrave pas ce désir esthétique : commerçants et marchands travaillent avec les commanditaires anglais et français sans désespérer¹¹⁰. C'est à nouveau la preuve que les combats, les occupations des pays génèrent, malgré tout, une activité féconde.

Que ce soit en temps de guerre ou dans des moments de paix, maudite par les soldats qui ne trouvent plus de subsides dans les pillages, des marchands continuent à acheter, à vendre, et à prêter à gages en cherchant les meilleurs bénéfiques. Lorsque les villes se préparent à des fêtes ou des processions, les menuisiers s'affairent, les marchands de tissus s'activent en tenant leur livre de raison¹¹¹, la clientèle se presse dans les échoppes, les arcs de triomphe s'élèvent dans les rues, les charpentiers dressent des lices pour d'éventuels tournois de nobles personnages. Les orfèvres cisèlent les vaisselles d'argent à offrir aux hôtes de marque et les poètes préparent « ces représentations que l'on nommait jadis

¹⁰⁹ Nous faisons allusion aux travaux menés par David Kusman, « Mariage et réseaux financiers internationaux à la fin du XIII^e siècle. La pesanteur des alliances féodales face à la déloyauté des marchés », *Francia*, Band 32/1, 2005, p. 121-153. Il est question « des conséquences d'un mariage conclu entre deux maisons princières à vocation européennes...vues sous le prisme de la haute finance des marchés ». Stratégies matrimoniales et marchés internationaux trouvent ici toute une osmose singulière dans cette étude poursuivie à l'université libre de Bruxelles. David Kusman travaille en collaboration avec Gil Bartholeyns, doctorant comme lui.

¹¹⁰ Les artistes, les commerçants, les marchands travaillent avec les commanditaires anglais et français sans désespérer. Des documents attestent ces commandes : des inventaires établis avant et après les troubles prouvent que les artistes sollicités sont, parfois, anglais et répondent favorablement à toutes commandes, même de la part des Français, qu'ils soient nobles, bourgeois et marchands enrichis.

¹¹¹ Les livres de raison prennent en compte tous actes marchands d'un commerçant, voir Martin de Framond, « Aspects du commerce du vêtement au Puy-en-Velay au XVI^e siècle », *Paraître et se vêtir au XVI^e siècle*, actes du colloque du Puy-en-Velay, études réunies et présentées par Marie Viallon, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, p. 116-143.

“*entremets*”¹¹² pour composer une comédie ou une poésie. Les réjouissances réconfortent les esprits, calment les inquiétudes des bourgeois désireux de voir leur commerce prospérer. Donc, dans presque tous les domaines, l’art peut être rattaché au monde des affaires, s’il s’agit seulement de cataloguer des commandes, de recenser des œuvres exécutées pour le compte de marchands.

Ces dernières sont connues par les inventaires faits après décès qui confirment et l’état des lieux des demeures, et les richesses possédées par les défunts¹¹³. Ils permettent de « combler certaines lacunes, de clarifier bien des approximations sur l’histoire des arts mineurs et sur l’histoire du goût...¹¹⁴ ». L’étude de ces actes notariés constitue une incomparable richesse sur les aspects sociaux de la vie des marchands du XVI^e siècle, ce qui est notre sujet dans ce chapitre particulièrement consacré à l’évolution des arts et des idées. Constatons donc ce que les inventaires après décès nous apportent comme éléments de comparaison.

Avant même de parcourir les tableaux¹¹⁵ sur lesquels nous avons travaillé, imaginons, un instant, le monde des marchands. Nous allons évoquer le cas de trois commerçants français qui, au XVI^e siècle, ont fait prospérer leurs affaires. L’un d’eux a su, grâce à d’habiles alliances matrimoniales, approcher le milieu le plus courtisé, celui de la noblesse. Ces marchands illustrent, de façon éclatante, l’histoire d’un groupe social, mais aussi l’évolution des tendances et l’accession à un univers que ces marchands n’auraient jamais connu sans leur fortune. Nous passons, ainsi, d’un monde féodal, lieu d’une vertu accordée par le combat et la

¹¹² Pierre Champion, *Paris sous les derniers Valois, Paris au temps des guerres de religion, fin du règne de Henri II, régence de Catherine de Médicis, Charles IX*, Paris, Calman-Lévy, 1958, p. 16.

¹¹³ Nous rappelons que « l’inventaire après décès est un acte conservatoire rédigé dans le but de préserver les droits de ceux qui pourraient avoir intérêt à la succession, tels que le conjoint survivant, les héritiers, les créanciers ou les légataires. Il est obligatoirement passé devant notaires lorsque des enfants mineurs sont en cause. On y trouve la description et l’estimation de tous les biens meubles ayant appartenu à la communauté dissoute, ainsi que la mention des titres tels que billets sous-seing privé des débiteurs, titres de rente ou autres actes notariés permettant souvent de pousser plus avant une recherche archivistique », Inventaire des outils et marchandises trouvés à l’atelier de Nicolas Pinaigrier après son décès, Paris, 20 décembre 1606, Minutier central XXIV, 143 in *L’édition des textes anciens XVI^e-XVII^e siècle* sous la dir. de Bernard Barbiche et Monique Chatenet, Paris, Inventaire général - E.L.P., 1990, 128 p. ; cf. Céline Rigouleau, « Se vêtir à Marseille au XVI^e siècle (1556-1578) », *Paraitre et se vêtir au XVI^e siècle*, *Op. cit.*, p. 107-116. Les œuvres d’art sont la propriété des défunts, elles peuvent être là, également, en attente d’une vente dans le cas des marchands qui spéculent et attendent le moment propice pour vendre.

¹¹⁴ Dominique Hervier, *Op. cit.*, p. 15.

¹¹⁵ Tableaux de comparaison sur Excel que nous verrons plus loin.

mort glorieuse, à un monde dans lequel l'argent, mais aussi la faculté de faire prospérer ses acquis, deviennent des parties intégrantes de l'accession au pouvoir. Chacun des cas examinés montre les aspirations à accéder « au vivre noblement ». Pourquoi les avoir choisis ? Tout simplement parce qu'ils mettent en valeur des études inédites, pour la plupart, faites par des chercheurs¹¹⁶. La lecture approfondie d'inventaires après décès offre des variations utiles à l'observation du monde du XVI^e siècle. Les archives départementales contiennent des actes officiels, et de nombreux documents non inventoriés et/ou dépouillés.

La première étude, la plus importante et la plus conforme au prestige auquel l'homme est parvenu, concerne un marchand parisien : Pierre Le Gendre¹¹⁷ (v. 1465-1524), la deuxième nous livre les dépenses faites au moment du mariage de ses filles par un riche marchand de Salers (en 1487 et 1502), la troisième nous donne l'occasion de connaître l'inventaire après décès (28 novembre 1566) de Sire Jehan Veyrier, maître orfèvre à Limoges, qui présente « l'avantage d'être des plus complets », enfin les trois dernières études, les moins éblouissantes quant aux descriptions de leurs possessions, se penchent sur le cas de Guy Doms (testament du 27 septembre 1586)¹¹⁸, Pierre Boniol, natif de Jaleyrac¹¹⁹ et un marchand de toiles de Saint Constans¹²⁰. Elles sont la preuve que « le commerce s'il est une source d'enrichissement possible, n'est en général qu'une étape dans l'échelle de

¹¹⁶ L'idée de ce genre de recherche nous est venue à la suite d'un colloque que nous avons suivi au Puy-en-Velay, en 2005. Depuis cette date, nous travaillons, en particulier sur les inventaires après-décès, aux Archives départementales du Cantal, à Aurillac dont nous remercions, à ce propos, le directeur, Monsieur Edouard Bouyé, ainsi que Jean-Eric Iung qui l'a précédé comme directeur aux Archives, pour leur écoute et leurs conseils. Les recherches accomplies auparavant sont incomplètes à cause d'éléments inconnus au moment où elles ont eu lieu ou encore en raison du peu d'intérêt dont jouissait le personnage en question. C'est le cas de Pierre Le Gendre dont les descendants avaient peu à peu occulté leur patronyme pour adopter celui plus prestigieux de Villeroy dont le maréchal est un des personnages les plus connus. La terre de Villeroy a appartenu à Jean Le Gendre qui l'a légué à sa fille Geneviève, sœur de Pierre et épouse de Nicolas de Neufville. L'hôtel de la Trémoille démolie en 1841 est en réalité l'hôtel du trésorier royal Pierre Le Gendre, cf. André Chastel, « Les vestiges de l'hôtel Le Gendre et le véritable hôtel de Trémoille », *Bulletin monumental*, CXXIV, juin 1966, p. 129-165, 29 fig. Le cas de Pierre Le Gendre est intéressant pour plusieurs raisons et notamment pour établir qu'un marchand de vin et de drap peut donner naissance à une lignée prestigieuse quoique oubliée de son origine. Il l'est également pour l'inventaire après décès sur lequel Dominique Hervier a travaillé et qui prouve la richesse du propriétaire.

¹¹⁷ On peut lire Pierre Le Gendre et Pierre le Gendre dans des textes différents, nous utiliserons la première orthographe.

¹¹⁸ 3 E 95/4, fol. 183-186, Archives départementales d'Aurillac.

¹¹⁹ Petit bourg proche de Mauriac à une quarantaine de kilomètres d'Aurillac en Haute-Auvergne.

¹²⁰ Proche de Maurs, au sud d'Aurillac.

l'ascension sociale, qui part de la terre (paysannerie) et arrive à la terre (rente foncière dont jouit la robe ou l'épée de la noblesse)¹²¹. »

Attachons-nous au cas de Pierre Le Gendre qui, à Paris, embellit un hôtel particulier. Nous verrons comment il dicte ses dernières volontés, avec quel souci du détail, il souhaite une double sépulture, élément rare et solennel à l'époque. Sa veuve défend avec ardeur son héritage constitué de sa dot, de ses robes et de ses bijoux. Elle se protège d'éventuels héritiers indéliçats en demandant, lors de la succession devant notaire, à vivre dans l'hôtel particulier de la rue des Bourdonnais, enrichi en meubles et objets d'art du vivant de son mari. Ce sont des volontés qui prouvent que le défunt était riche, sa femme également, et que leurs biens leur appartiennent par contrat de mariage. La double sépulture et l'hôtel particulier montrent, s'il le fallait encore, combien leur ascension sociale est pérenne aussi bien à Paris qu'en province où ils ont des terres. Nous allons voir de quelle façon en situant avec plus de précision un quartier de Paris.

Une rive de la Seine y est principalement habitée par de riches marchands qui côtoient les grands personnages, leurs plus proches voisins. Occupée en grande partie par un nombre croissant de commerces, c'est sur la rive droite de la Seine que Philippe Auguste (1165-1223) a fait bâtir les Halles, il « favorise [ainsi] le commerce et le développement urbain par des chartes¹²² ». La foule des bouchers, des tripiers, des marchés au bois et au foin, des maraîchers se réunit chaque jour et ravitaille la capitale. Et, comme l'écrit Henri Vast :

« Dans la rue des Lombards, sont les changeurs, banquiers et usuriers, ordinairement italiens ou juifs, qui font le commerce au lingot, de façon à braver toutes les altérations de monnaies. Autour sont groupées les corporations, dont les noms de quelques vieilles rues rappellent encore l'existence... [...] Une ordonnance de 1358 déclare que "tous ceux qui peuvent faire œuvre bonne, peuvent ouvrir (travailler) en la ville de Paris"¹²³. »

¹²¹ Jean-Éric Iung, « Commerce et marchands en Haute-Auvergne (XVI^e-XVIII^e siècles) », *Enluminures, bulletin de photothèque et archives cantaliennes*, 6, printemps 1999, p. 35-50.

¹²² *Le Petit Larousse illustré en couleurs*, Paris, Larousse/Vuef, 2003, p. 1609, article Philippe II Auguste.

¹²³ Henri Vast, *Histoire de l'Europe et particulièrement de la France de 1270 à 1610*, sixième édition revue et corrigée, Paris, Garnier Frères, Libraires-Éditeurs, 1893, 106. Les corporations ont leur raison d'être à cause du défaut général de sécurité, note de l'auteur. Henri Vast nous rappelle le nom des rues de la Ferronnerie, de la Tonnellerie, de la Vitrierie, le pont aux changeurs, Saint-Jacques de la Boucherie, le quai des Orfèvres...

Sur la Seine, des bateaux étrangers peuvent accoster et vendre leurs marchandises, sous certaines conditions, à la *Maison de la Marchandise*, installée près du Châtelet, puis près de la porte Saint-Jacques, transférée plus tard sur la place de Grève, à la *Maison des Piliers*. C'est un Paris prospère, habité par de riches commerçants qui assurent les échanges financiers. « Les commerces de luxe s'y donnent rendez-vous à proximité des hôtels des grands marchands et des princes¹²⁴. »

Les rues étroites de Paris, sont bordées d'échoppes situées au rez-de-chaussée des maisons¹²⁵. Les boutiques offrent un choix de victuailles aux chalands, alors que des comptoirs vendent en gros à des marchands venus des alentours.

Illustrons ce moment par l'évocation d'une scène du roman *Le chevalier errant*¹²⁶, écrit par Thomas de Saluces, qui représente un rassemblement de plusieurs corps de métier, à date fixe chaque année, et montre Paris vers 1403-1404. Le foisonnement des rues marchandes aide à comprendre la multiplicité des groupes sociaux en présence.

Au premier plan de la scène de foire, des maisons étroites et hautes laissent apercevoir, en retrait, des personnages dont on ne voit que la partie supérieure du corps. Des vaches, des moutons, des cochons sont surveillés par des propriétaires qui espèrent une vente. Il y a des volailles dans une corbeille, des oignons rangés en rangs réguliers au pied d'un calvaire, et puis un vannier avec ses paniers et des marchands de tissus, dont l'un d'eux discute avec un acheteur. Les couleurs des vêtements sont vives : un élégant, dont on aperçoit une jambe tendue dans un mouvement accentuant sa démarche, a assorti sa coiffe à ses chausses rouge vif¹²⁷. Tous les personnages ont la tête couverte, sauf un marchand de tissus. Les vêtements sont confortables, propres et de bonne qualité ; ils ne comportent pas de trace d'usure ou de pièce réparatrice. Marchands et personnes habillés avec soin composent la scène : c'est l'exemple d'un creuset où se mêlent des curieux venus

¹²⁴ *Paris 1400, les arts sous Charles VI, Paris, Librairie Arthème Fayard, RMN, 2004, p. 21.*

¹²⁵ Certaines maisons datant de la Renaissance présentent encore de nos jours une ouverture plus large au rez-de-chaussée. Elle est, à présent, le plus souvent fermée par une fenêtre aménagée sur mesure par un menuisier.

¹²⁶ Thomas de Saluces, « Le chevalier errant, scène de foire », Bibliothèque Nationale de France, catalogue 131, fr. 12559, fol. 167, in *Paris 1400, les arts sous Charles VI, Op. cit.*, p. 24. C'est le voyage allégorique d'un chevalier anonyme, écrit entre 1394 et 1396 et remanié entre 1403 et 1405 par Thomas III, marquis de Saluces.

¹²⁷ Paris était l'un des plus gros centres de fabrication de vêtements de luxe comme de bijoux.

faire des emplettes et des marchands, scène que l'on pourrait comparer à celle que l'on pouvait voir dans la capitale, car

« C'est surtout Paris qui avait profité de la richesse du royaume... [...] les usages du monde imposaient aussi de lourdes dépenses... [...] Pour satisfaire à [ces] demandes vivait à Paris tout un peuple d'artistes et d'artisans dont la prospérité, voire l'existence même dépendait de la présence et des dépenses de la cour. Inversement, c'était un milieu assez riche d'hommes et de talents pour satisfaire aux commandes de la cour¹²⁸. »

Il y a donc à Paris, au XV^e siècle, une clientèle diversifiée dont la cour reste le principal acquéreur, « mais les puissants du jour, souvent de modeste extraction, manifestent leur ascension sociale à travers [notamment] des constructions fastueuses... [...] C'est de plus en plus dans les cercles gravitant autour du pouvoir qu'il faut chercher désormais la source des commandes¹²⁹. »

C'est par conséquent, dans ces cercles que l'on trouve « ces puissants du jour » qui se montrent soucieux de bâtir de belles demeures. Sans le désir de les décorer, il n'y aurait pas la recherche d'artisans, sans le désir de paraître, il n'y aurait pas d'achats luxueux, et en conséquences de dépenses toutes aussi fastueuses pour acquérir des œuvres d'art. Les artisans n'ont de cesse de contenter cette clientèle nouvelle et ils partent en quête d'éléments décoratifs susceptibles de lui plaire, mais aussi d'innover. En effet, toute idée pionnière flatte les commerçants avides de se présenter comme des gens de goût. Cet idéal de recherche les pousse, et les contraint à s'allier des créateurs. C'est le cas d'un de ces commerçants : Pierre Le Gendre.

¹²⁸ *Paris 1400, les arts sous Charles VI, Op. cit.*, p. 19.

¹²⁹ *Paris 1400, les arts sous Charles VI, Op. cit.*, p. 146.

Pierre Le Gendre (~1465-1524)

C'est « un homme dont le nom et la mémoire furent vite oubliés au profit de celui de ses héritiers... [...] Personne jusqu'ici ne s'est avisé que les Le Gendre ont tenu leur place parmi les grandes familles parisiennes de la fin du XV^e siècle et du premier quart du XVI^e... [...] Il fallait donc combler une lacune [et] apprécier et comprendre l'attitude de Pierre Le Gendre face aux manifestations culturelles de la première renaissance¹³⁰. »

Son père, Jean Le Gendre (1440-1517 env.), est un marchand qui a fait des placements fructueux. Son activité est celle d'un bon gestionnaire. C'est un marchand de drap¹³¹ et de vin connu pour être un « riche négociant de Paris¹³². ». Le commerce des draps est lucratif, car il s'étend, depuis des années, au-delà des provinces françaises, en particulier avec le Brabant, via la Savoie vers l'Italie¹³³. Ses occupations lui permettent d'acquérir des biens immobiliers à Paris, dans le quartier des Halles, et des vignes à Montmartre où il n'est pas impossible qu'il ait produit son propre vin, étendant ses compétences et son avoir en le vendant. Il est cité comme Marguilliers de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois en 1474¹³⁴. Ce riche marchand apparaît, par conséquent, comme un notable,

« Un de ces hommes nouveaux enrichis par le commerce, qui vont mettre au service du roi leur argent et surtout leurs aptitudes à gérer celui-ci. Les finances du royaume, devenues plus complexes ont besoin d'hommes experts, Jean le Gendre et son fils Pierre seront précisément de ceux-là parce qu'ils ont appris à gérer leur fortune personnelles¹³⁵. »

Il est désigné, de 1474 à 1492, comme conseiller et trésorier des guerres. En 1485, il acquiert la terre de Villeroy, située à huit kilomètres de Corbeil dans

¹³⁰ Dominique Hervier, *Op. cit.*, p. 11. Cf. La famille de Pierre Le Gendre a évité pendant de longues années d'évoquer la qualité de négociant en drap et en vin de leur ancêtre.

¹³¹ L'industrie était surveillée avec sévérité : les heures de travail étaient réglementées, les ballots de tissus arrivaient parfois sous forme d'étoffes déjà tissées et simplement teintées, parfois sous forme de matières écruës. Il existait également les marchands de draps de laine, appelés encore *tisserands de lange*.

¹³² Dominique Hervier, *Op. cit.*, p. 20.

¹³³ Cf. Gil Bartholeyns, « Marché textile et culture vestimentaire internationale autour de 1300 », in Isabelle Paresys, dir., *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009. Il y est question de l'apport du drap brabançon en Savoie, mais également en France. L'importance de ce trafic a enrichi de nombreux marchands. Il sera amoindri par le goût immodéré pour la soie venue d'Asie.

¹³⁴ Sous l'Ancien Régime, un marguillier est un membre de la fabrique d'une paroisse, chargé d'établir ce qu'il convient pour le suivi de cette dernière. Ces membres étaient choisis parmi les personnes les plus aisées de la paroisse. Ils avaient la considération des paroissiens pour leurs compétences.

¹³⁵ Dominique Hervier, *Op. cit.*, p. 21.

l'Essonne. En 1490, il est payeur de l'Infanterie de Suisses et la même année *Commis au paiement des frais extraordinaires de la guerre de Bretagne*, « à ce titre il donne au roi en 1491, 1750 livres » pour assiéger Rennes.

Il est anobli par Charles VIII en 1496. En 1499, il est bourgeois de Paris, il est de toutes les grandes manifestations royales¹³⁶.

La dernière épouse¹³⁷ de Jean Le Gendre, Françoise de Dampont, dame de Fremainville, est de la branche des seigneurs de Montgeroult, près de Magny-en-Vexin. La famille Le Gendre étend ainsi ses terres dans le Vexin, mais il ne faut pas oublier qu'elle possède des maisons à Paris, dans le riche et bien fréquenté quartier des Halles. À la mort de Jean Le Gendre en 1517, l'anoblissement, les brillants mariages des enfants, une fortune gérée avec patience, l'attention royale, tout cela a profité au fils aîné, Pierre dont le frère est chanoine du chapitre de Notre-Dame de Paris. C'est est un gage d'ascension sociale important à l'époque pour une famille qui veut paraître au mieux de ses intérêts, car le chapitre de Notre-Dame se recrute plutôt dans la classe montante de la société comme le souligne Dominique Hervier dans son étude sur la famille Le Gendre.

Ainsi, dans la carrière de Pierre Le Gendre, s'associent la fortune érigée par son père, la nomination ecclésiastique de son frère d'une grande importance pour la famille, les alliances habilement choisies. Il ne lui reste plus qu'à prouver son goût pour les arts. Hélas, il semble qu'un certain désintéret esthétique se perçoive chez lui. Dominique Hervier ne manque pas de signaler que Pierre Le Gendre, en faisant le choix d'une double sépulture, tient à « se distinguer de ces bourgeois enrichis dont il est issu », mais qu'en même temps il ne manifeste pas à l'égard du choix des matériaux, de la forme et de tous les détails concernant la construction de ces monuments funéraires un grand désir de création.

« Pierre Le Gendre est touché par les idées nouvelles, mais il n'a pas encore la culture et les goûts permettant de les mettre véritablement en valeur [et] d'en tirer tous les effets que d'autres sauraient obtenir¹³⁸. »

¹³⁶ Dominique Hervier, *Op. cit.*, p. 23.

¹³⁷ Les deux premières sont Jacqueline de Magni et Catherine l'Olive sur lesquelles subsiste peu d'informations. Françoise de Dampont possède des armoiries « d'argent au lion de sable armé de gueules », preuves de son désir de pérenniser son accession à la noblesse.

¹³⁸ Dominique Hervier, *Op. cit.*, p. 76.

Ce manque de goût pour innover ne l'empêche absolument pas de montrer sa perspicacité pour la chose publique ; sans nous arrêter, plus avant, sur sa carrière politique qu'il mène avec un jugement sûr, nous pouvons signaler son ascension sociale puisqu'il est fait chevalier en avril 1510. Il intervient avec sagesse lors des discussions concernant le cortège des obsèques au décès de la reine Anne de Bretagne en 1514. Parmi d'autres charges aussi flatteuses, il s'employa activement de 1521 à 1523 à faire terminer par de nombreux ouvriers la maçonnerie de la Sainte-Chapelle de Vincennes commencée en 1379 sous Charles V.

Il a tout au long de sa vie enrichi ses demeures parisiennes et provinciales d'objets d'art, de meubles aux essences précieuses pour l'époque. Il a embelli son hôtel de la rue des Bourdonnais et fait effectuer des travaux dans son château d'Alincourt, dont la famille a acquis la seigneurie en 1488. Ses voyages l'ont mené surtout en Touraine, mais, toujours selon Dominique Hervier « aucun document ne laisse supposer » qu'il ait séjourné en Italie, elle poursuit en supposant que « c'est ce qui peut expliquer une certaine réserve dans l'adoption des modes ultramontaines¹³⁹. »

En effet, l'inventaire après décès montre que les choix de Pierre Le Gendre appartiennent à un esprit réfléchi, mais non novateur¹⁴⁰. Cette démarche n'est certainement pas le fait de nombreux hommes en vue qui recherchent plutôt les aspects plus originaux de l'art venu d'Italie. Prudent dans ses choix artistiques, Pierre Le Gendre l'est encore davantage dans sa vie privée. Il recherche les alliances matrimoniales destinées à consolider sa carrière politique, et ses choix le portent vers des femmes dont la famille apparaît plus évoluée culturellement que la sienne. Ainsi, sa seconde épouse Charlotte Briçonnet appartient à une famille ancienne dont un membre a pris part à l'expédition italienne de Charles VIII. À la demande du roi, Pierre Briçonnet, père de Charlotte, séjourne à Gênes et à Pise. Il est familier de l'art ultramontain et c'est dans cette famille que Charlotte vit. Elle adopte ses goûts d'avant-garde. Le premier mariage de Charlotte lui a fait connaître un milieu aisé – son mari est Etienne Petit, notaire et secrétaire du roi¹⁴¹. La seconde femme de Pierre Le Gendre est, par conséquent, une alliance flatteuse

¹³⁹ Dominique Hervier, *Op. cit.*, p. 49.

¹⁴⁰ Comme nous l'avons dit plus haut au sujet de ses monuments funéraires.

¹⁴¹ Dominique Hervier, *Op. cit.*, p. 57, écrit que l'on connaît « un portrait de lui accompagné de sa femme et de ses deux filles », note 142, p. 57.

pour cet « ancien marchand de drap et de vin ». Le voilà admis dans une famille cultivée, fière de ses connaissances et qui lui apporte une dot de 5400 écus d'or. Les bijoux et les robes qu'elle a apportés lors de cette union sont, pour la plupart, consignés dans l'inventaire après décès. Charlotte Briçonnet ne manque pas, d'ailleurs, de rappeler ses droits et de défendre ses intérêts après le décès de Pierre Le Gendre. Elle habitera jusqu'à sa mort en 1552 dans l'hôtel de la rue des Bourdonnais, cher à son défunt mari.

Il ne faut pas négliger l'importance des alliances matrimoniales, elles permettent à des marchands enrichis d'accéder à des milieux qui leur auraient été interdits sans leur fortune acquise en vendant, notamment, des draps ou du vin. Elles leur ouvrent les portes des grandes familles, elles leur apportent les idées d'avant-garde quand ils sont prêts à les accepter, elles leur confèrent une importance qu'ils s'empressent de soigner en continuant à prêter à gages et en particulier aux rois. Enfin, les actions pieuses – comme les nombreuses fondations, les messes qu'ils font célébrer pour leurs parents défunts, les constructions religieuses – dont ils se font les grands mandataires, les placent dans un milieu catholique encore puissant avant les déchirements de la foi qu'apporteront les premières exactions commises entre catholiques et huguenots. Ces actions les mettent en relation avec des artistes de renom. Ils leur permettent de mieux orienter leurs goûts, même si comme nous l'avons vu, ils restent, parfois, traditionnels et peu audacieux par conséquent.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, Pierre Le Gendre dicte ses dernières volontés, avec un grand souci du détail ; il souhaite une double sépulture, élément rare et solennel à l'époque, une pour son corps et une autre pour son cœur. Bien plus, c'est un désir majeur qui entre en ligne de compte, car c'est un rite observé, en général, pour les familles royales ou encore les hauts dignitaires¹⁴².

¹⁴² Il existe des exceptions dues à des circonstances particulières, par exemple, celles de la mort de Du Guesclin, mort en juillet 1380, en Lozère, tout près de la Haute-Loire. Ses entrailles sont laissées au Puy-en-Velay, en raison de l'état de décomposition avancé du corps. À Montferrand, ses chairs sont bouillies. Seul, son cœur arrive à la basilique de Saint-Denis, le roi Charles V ayant souhaité qu'y repose le chevalier. Son gisant est toujours visible de nos jours. Cf. « Une part d'héritage », in *Le Magazine d'information sur l'Auvergne en mouvement*, n° 14, Juillet/août 2007, p. 9.

Âgé d'une soixantaine d'années, Pierre Le Gendre meurt dans son hôtel de la rue des Bourdonnais, dont l'inventaire débute à partir du samedi 18 février 1524. Les informations relevées par pas moins de neuf priseurs scrupuleusement recensés, d'après leur qualité et leur savoir, invitent à constater les biens en la possession du défunt au moment de son décès. Lors d'une étude historique effectuée par Dominique Hervier, ces relevés ont fait l'objet de plusieurs tableaux¹⁴³ comparatifs relatifs aux peintures, aux tapisseries, aux livres et aux objets de joaillerie possédés par le défunt, mais ces tableaux ne prennent en compte, à notre connaissance, ni la qualité des vêtements prisés, ni la présence de pièces tissées destinées à la fabrication de nouveaux effets, qui sont des preuves du désir de paraître de ce marchand ; le nombre de ses chevaux et de ses mulets trouvés dans les écuries de ses divers biens immobiliers sont également des témoignages signifiants sur lesquels nous souhaitons insister¹⁴⁴.

Nous proposons, donc, plusieurs tableaux donnant un témoignage de la multiplicité des vêtements et/ou parures prisés. Une comparaison entre des éléments d'origine différente permettra de visualiser l'importance accordée par Pierre Le Gendre à ses biens, ainsi, nous verrons qu' « un cheval moreau, crains et oreilles entières, selle et bride » est prisé 48 livres parisis, inventaire 123.AN, page 11, alors qu' « une robe de satin noir à usage d'homme à collet renversé... [...] garnie par les manches de seize petis (sic) fers d'or esmaillez de noir » est prisée 56 livres parisis, inventaire 407.V, page 31. La parure paraît prioritaire dans cet inventaire établi au moment du décès de Pierre Le Gendre. Ses vêtements revêtent une grande importance à une époque où les couleurs et les ornements révèlent l'influence du personnage. L'homme public se doit d'être vêtu de façon éclairante pour qui le voit.

Un autre exemple concerne un mulet « grant de poil bé servant à porter coffres, garny de bas et bride » est prisé 30 livres parisis, inventaire 130.AN, et « une orloge à chapiteau et à timbre sonnante garnye de son estuy de cuyr » est prisée 16 livres parisis, inventaire 325.O, page 25. Au moment du décès,

¹⁴³ Dans l'ouvrage de Dominique Hervier, *Op. cit.*, p. 209 à 223.

¹⁴⁴ Voir les tableaux sur Excel.

l'importance de cet animal de trait est jugée plus importante qu'une horloge, même si cet instrument de précision est un luxe à l'époque¹⁴⁵.

Certes, les exemples proposés ne permettent pas de tirer des conclusions, ils ne sont pas des preuves éclatantes d'une tendance plus que d'une autre, mais il faut bien comparer ce qui est porté à notre connaissance. L'aide de ces inventaires permet d'établir des relations entre ce que nous savons et ce que nous pouvons découvrir en constatant ce qui est sous nos yeux¹⁴⁶.

Nous avons utilisé une typologie simple en formant le projet d'examiner la qualité des ornements, la nature et les coloris des tissus ainsi que leur côté raffiné. Ces deux tableaux ne se présentent pas comme un modèle, mais comme un instrument de prospection pour prouver le degré de recherche vestimentaire d'un marchand à l'aube de la Renaissance. Cet examen attentif fondé sur l'observation sera accompagné du montant accordé par les commissaires priseurs spécialement convoqués pour cet inventaire, chacun représentant un domaine particulier.

Cette exploration permet, en outre, de comparer plusieurs éléments de l'habillement des marchands : les hommes portaient des robes longues et/ou courtes (416.V), en ce début de la période Renaissance. Elles étaient souvent doublées par de la fourrure. Les manches aux coupes diverses - montées à potence (413.V), fourrées de martres et de penes (407.V) portent souvent des fers d'or ou des boutons bijoux émaillés. La robe (670.V) portant la mention « vieille robe telle quelle » est, néanmoins, prisée 16 solz parisis : cela prouve, s'il en est besoin, le soin apporté par les commissaires priseurs à cet inventaire et de plus, ce vêtement jugé comme usé est porté sur l'inventaire eu égard à sa valeur. Certaines robes n'ont pas de manches, mais comportent deux « bendes » de velours noir sur du drap neuf (414.V). Le montant le plus élevé est atteint par une robe avec « manches fourrées de martre et de penes, avec seize fers d'or esmaillez de

¹⁴⁵ Jean-Éric Iung rappelle que « le mulet est d'une nécessité absolue pour les transports tant civils que militaires (les vivres suivaient les armées à dos de mulets au XVI^e siècle...), Jean-Éric Iung, *Enluminures*, n° 6, printemps 1999, p. 37.

¹⁴⁶ James Lowth Goldsmith écrit dans la préface de sa thèse « Les Salers et les Scorailles, seigneurs de Haute-Auvergne, 1500-1789 », Clermont-Ferrand, Institut d'études du Massif central, 1984, 239 p., que « les documents [qu'il a étudiés] nous fournissent une multitude de renseignements sur les deux familles nobles. Mais on pourrait objecter aisément que les deux familles ne constituent pas un échantillon statistique significatif. Ceci est vrai, bien sûr, mais étant donné la nature de la documentation sous l'Ancien Régime... [...] quelle autre méthode faudrait-il suivre ? ». En tout cas, remarquons que ces documents montrent un reflet assez exact, notamment de leurs dépenses, des événements vécus par des marchands au XVI^e siècle.

noir » (407.V) : elle vaut autant sinon plus (56 livres parisis) qu'« un cheval moreau, crains et oreilles entières, selle et bride » prisé 48 livres parisis, inventaire 123.AN comme nous le signalions plus haut.

Donc, dans cette traversée incomplète, puisque nous avons choisi de n'examiner que les vêtements et les parures de ces derniers dans le tableau A et les tissus, dans le tableau B, retrouvés dans les coffres des différentes demeures au moment du décès du marchand, émergent les contrastes des choix du défunt. De nombreuses pages qui recensent les objets de la vie quotidienne, le mobilier, les tapisseries et les bijoux forts nombreux (prisés en « escus soleil » pour les pierres précieuses) pourraient donner lieu à d'autres explorations. Elles aboutiraient, sans aucun doute, aux mêmes résultats qui prouveraient la richesse de cet ancien marchand de drap et de vin. Mais comme le souligne Dominique Hervier dans l'introduction de son ouvrage consacré à l'inventaire après décès de Pierre Le Genre :

« Nous avons ... [...] voulu que [cet] inventaire, grâce à une transcription méthodique assortie d'un glossaire devienne un document ouvert à toutes sortes d'investigations : celle de l'historien d'art intéressé par la répartition des thèmes iconographiques religieux ou profanes, celle du spécialiste de l'histoire du meuble ou de la tapisserie, mais aussi celles du chercheur soucieux de statistiques en matière de prix ou de matériaux. Dans cette perspective, souhaitons qu'une plus vaste enquête à travers l'univers, actuellement si difficile d'accès, des inventaires après décès, vienne permettre de combler certaines lacunes, de clarifier bien des approximations sur l'histoire des arts mineurs et sur l'histoire du goût dans cette période de transition encore si mal connue. Un corpus organisé des inventaires après décès offrirait une banque de données clairement datées et localisées. Seule son existence rendrait possible l'établissement de statistiques et de comparaisons totalement fructueuses¹⁴⁷. »

¹⁴⁷ Dominique Hervier, *Op. cit.*, p. 15.

TABLEAU A

Il comporte six colonnes, chacune est destinée à suivre l'inventaire des coffres de Pierre le Gendre :

- a. Pages de l'ouvrage de Dominique Hervier sur Pierre le Gendre.
- b. Vêtements à usage d'hommes.
- c. Références portées sur l'ouvrage de Dominique Hervier.
- d. Apports décoratifs.
- e. Qualité et préciosité.
- f. Montant prisé.

Pages	Usage d'homme	Références	Ornement	Nature et couleur du tissu	Prix en livres parisis
a.	b.	c.	d.	e.	f.
31	Robe avec manches fourrées de martres et de penne ¹⁴⁸	407 V	Garnie aux manches de 16 fers d'or émaillez de noir	Satin noir	56 livres parisis
31	Robe entièrement fourrée de penne de Lombardie à la fente et au collet	408 V	Garnie aux manches de 16 fers d'or émaillez de noir	Satin noir	28 livres parisis
31	Robe entièrement fourrée de vieilles penne	409 V	Garnie aux manches de 16 fers d'or émaillez de noir	Damas noir	14 livres parisis
31	Robe entièrement fourrée de penne de martres	410 V	Noire à seize fers d'or sur les manches émaillez de noir	Damas tané	60 livres parisis
31	Fourrée par les parements de penne de martres	411 V	Deux bendes de velour noir sur le refendu	Drap tanné couleur non précisée	10 livres et 8 solz
31	Robe fourrée de penne noires	412 V	Manches coupées à potence	Drap gris	16 solz parisis
31	Robe courte à deux bords de velours noir	415 V	24 petits fers d'or esmaillez	Drap noir et velours noir	6 livres et 8 solz
32	Robe courte fourrée de penne noir	416 V	20 petits fers d'or esmaillez de noir	Drap noir	7 livres et 4 solz
32	Devant collet et parements doublés de velours le reste toile d'Allemagne (sic)	417 V	24 petits fers d'or esmaillez de noir	satin et velours noirs	30 livres parisis

¹⁴⁸ « Le mot *pane*, *penne*, est souvent employé dans le sens d'étoffe ou fourrure, servant à faire des doublures », in *Le mémorial des siècles* établi par Gérard Walter, *Les Hommes, treizième siècle, Saint Louis, roi de France* présenté par le duc de Lévis Mirepoix... et *Le livre des métiers* d'Étienne Boileau, Paris, Albin Michel, 1970, p. 328. Tané a trois significations que l'on trouve dans le glossaire proposé par Dominique Hervier : 1. Brun, couleur du tan 2. Tané, sorte de drap 3. Fatigué d'après Huguët, p. 117.

32	Robe doublée de frise noir et les parements de satin	418 V	20 petits fers d'or esmaillez de noir	vieil satin noir	7 livres et 4 solz
32	Robe courte doublée par les parements de satin tanné	419 V	Garnie de petits fers d'or esmaillez de noir	damas et satin tannés couleur non précisée	112 solz parisis
32	Robe doublée de satin aux parements	423 V	Demies manches coupées et froncées	velours et satin	36 livres parisis
40	Robe fourrée de penne de martres aux parements	519 V	Garnie par les manches de seize fers d'or esmaillez de noir	Sanil noir au collet bende d'une large bande de velours noir	12 livres parisis
51	Robe fourrée de penne blanche	663 V	Sans manches	Frise grise	24 solzs
52	Robe fourrée de penne de regnardeaulx (sic) et penne blanches	670 V	Vieille robe telle quelle	Camelot tanné	16 solzs parisis
65	Robe fourrée de penne de martres et ventre de regnard	838 V	Vieille robe	Non précisé	64 solzs
31	saie ou sayon sans manche	414 V	à deux bandes de velours noir	drap neuf et velours noir	6 solzs
32	fourrée de penne blanche crespé	420 V	Pas de précision	vieil velours rouge	64 solz
32	Pas de précision	421 V	Pas de précision	Vieil drap noir	12 solz
31	Manteau doublé par le collet de velours noir	413 V	Manches coupées à potence	Drap et velours noir	48 solz
32	Pourpoint	422.V	Manches et manches et collet attachés par-dessus	Satin cramoisi et toile noire d'Allemagne	36 solz
32	Deux manches de robe	424 V	Pas de précision	Frise grise fourrées de penne blanche	8 solz
32	Deux paires de chausses ¹⁴⁹	425 V	Pas de précision	Drap noir doublé de sarge blanche	48 solzs
32	Deux paires de chausses	426 V	Pas de précision	Blanchet doublé de felin	28 solz
33	Un collet fourré de penne blanche avec martre	427 V	Pas de précision	Satin noir	8 solz

¹⁴⁹ Les *chausses* ou encore *chaucés* étaient faites par des *chauciers* ; elles couvraient le haut ou le bas des jambes, in Gérard Walter, *Op. cit.*, p. 343. Le sanil est un demi-satin ou samit d'origine orientale, de même fabrication que le satin mais beaucoup plus solide d'après Gay, II, 323. Le sarge ou serge est une étoffe de laine croisée ou de soie pour vêtement et teinture d'après Gay, II, 342, in Dominique Hervier, *Op. cit.*, p. 116. Voir Victor Gay, « Glossaire archéologique du Moyen-Age et de la Renaissance », 1 vol., Paris, 1887, revu et complété par Henri Stein, 2 vol., Paris, 1928.

33	Neuf torques doublées chacune a un rabat	428 V	Pas de précision	Noir	56 solz parisis
33	Un collet fourré de pennes	429 V	Satin	Noir	8 solz parisis
19	Huit chemises en toile de lin	237 V	Pas de précision	troys entières et les autres cassées	20 solz parisis

Observations :

Le tableau A : « vêtements et parures » donne le relevé des habits « à usage d’homme », comme il est stipulé dans l’inventaire ; il nous éclaire sur l’aperçu de l’habillement de Pierre Le Gendre dans les dernières années de sa vie. Les robes sont presque toutes fourrées – or, ce ne sont pas toutes des vêtements d’hiver – ce qui veut dire qu’il était soucieux de son confort et de sa santé en toute saison. Son élégance est d’une grande sobriété, mais les tissus employés sont précieux ; le noir et le gris dominant, les couleurs éclatantes sont rares. Le drap¹⁵⁰ qui est un mot générique pour tissu ou étoffe, a une fabrication liée à l’élevage du mouton, c’est un drap de laine rasée qui peut être teint. Le drap est chaud, il permet notamment la confection de robe, mais aussi de manteau. Le velours peut être de soie, de lin ou de coton. Il est façonné de multiples façons pour obtenir des aspects veloutés appréciés pour leur élégance. Une robe en camelot est en lainage. Tous les vêtements décrits sont d’un usage raffiné et confortable. Ils sont ornés le plus souvent de fers d’or émaillés de noir avec un effet de simplicité recherché, mais discret.

Quelques robes sont faites en damas :

« [Damas qui] apparaît dans les inventaires de la fin du Moyen Âge comme une soierie très prisée, introduite vraisemblablement par l’Italie et à partir du XV^e siècle ; il est éclipsé par le velours qui devient la soierie la plus recherchée dans les milieux aristocratiques¹⁵¹. »

Pierre Le Gendre porte des robes de damas et de velours, preuve supplémentaire de sa recherche vers un rang auquel il aspire intensément d’accéder, car « dans ses volontés dernières, [il] apparaît clairement comme un

¹⁵⁰ « Le drap est un genre d’étoffe très varié. Il y avait les damas, baudequins, taffetas, salits, camocas, cendaux, draps d’or et d’argent ; la plupart venaient de l’Italie et de l’Orient », in Gérard Walter, *Op. cit.*, p. 328.

¹⁵¹ Marie Viallon, *Op. cit.*, article Damas, p. 273.

homme qui veut avant tout affirmer son rang et sa fortune ; il appartient sans équivoque à ce groupe social qui va s'emparer des postes clefs de l'administration et des finances de la France mais sa culture, les témoignages artistiques de son activité semblent bien souvent rester en deçà de son importance politique¹⁵². »

Le tableau B qui suit, porte constat des tissus, de leur nature, de leur qualité et de leurs coloris.

¹⁵² Dominique Hervier, *Op. cit.*, p. 79.

TABLEAU B :

Il est composé de six colonnes numérotées de 1 à 6 :

1- Elle indique la référence des pages de l'ouvrage de Dominique Hervier.

2- Chaque vêtement a une cote chiffrée suivie d'une lettre ;

3- Elle donne la nature du tissage : soie, satin, camelot, velours...

4- La couleur est précisée pour chaque vêtement.

5- Des coupons de tissus avec leur métrage qui donne une idée de leur destination éventuelle.

6- Le prix nous précise la valeur du coupon.

Ces données nous instruisent de façon pertinente sur la richesse matérielle de Pierre Le Gendre.

Pages	Références	Nature	Couleur	Métrage	Prix
41	532.L	satin pour doublure	violet	pour une robe à usage de femme, sans manches	6 livres parisis
41	533.L	satin	violet	une aulne et demy quartier	48 solz parisis
41	534.L	camelot de soie	rouge	cinq petits lopins	6 solz parisis
41	535.L	satin	noir	dix aulnes troys quart	21 livres 10 solz
42	536.L	satin	noir	douze aulnes ¹⁵³ et un quart	24 livres 10 solz parisis
42	537.L	satin tanné	non précisé	une pièce	64 solz parisis
42	538.L	satin	rouge cramoisi	quatre aulnes ung quart	13 livres 12 solz
42	539.L	satin	rouge cramoisi vénissien	deux aulnes ung quart	9 livres parisis
42	540.L	satin	rouge cramoisi	deux aulnes	8 livres 16 solz parisis
42	541.L	satin	rouge cramoisi	deux aulnes et demye	10 livres parisis
42	542.L	satin	noir	neuf aulnes et demye	19 livres
42	543.L	satin tanné		treize aulnes et demye	32 livres 8 solz parisis
42	544.L	satin tanné		treize aulnes et demye	32 livres 8 solz parisis
42	545.L	satin tanné		unze aulnes ung quart	27 livres parisis

¹⁵³ « L'aune de Paris, mesure de longueur, avait 1m 189, dont le quart est 0m 2950 », in Gérard Walter, *Op., cit.*, p. 332.

42	546.L	satin tanné		unze aulnes ung quart	27 livres parisis
42	547.L	satin	noir	deux aulnes et demye	7 livres
43	548.L	satin	rouge cramoisi	deux aulnes et demye quart	8 livres 10 solz
43	549.L	veloux (sic)	cramoisy rouge	deux aulnes et demye quart	12 livres 16 solz parisis
43	550.L	veloux (sic)	cramoisi rouge	deux aulnes et un quart	10 livres parisis
43	551.L	veloux (sic)	rouge en graine	une aulne et demye	4 livres 4 solz parisis
43	552.L	velours	cramoisi rouge	une aulne	6 livres parisis
43	553.L	veloux (sic)	cramoisy rouge brun	une aulne et trois quartiers	9 livres parisis
43	554.L	veloux (sic)	cramoisi rouge	une demye aulne en trois pièces	48 solz parisis
43	555.L	toile d'or sur champ noir	or et noir	demy quartier et troys petis lopins	24 solz parisis
43	556.L	damas à grant figure	noir	douze aulnes et demye	37 livres 10 solz parisis
43	557.L	damas à grant figure	noir	douze aulnes et demye	37 livres 10 solz parisis
43	558.L	damas à grant figure	noir	dix aulnes et demye	25 livres 4 solz parisis
43	559.L	damas à grant figure	noir	unze aulnes et demye	24 livres 3 solz parisis
44	560.L	damas à grant figure	noir	dix aulnes troys quars	25 livres 16 solz parisis
44	561.L	damas tanné en troys pièces	brun	deux aulnes	112 solz parisis
44	562.L	damas tanné	brun	sept quartiers en une pièce et troys petites pièces	4 livres 16 solz parisis

Observations :

Le tableau B révèle la diversité et le nombre considérable de pièces de tissus renfermées dans les coffres du défunt. Ces pièces sont, sans aucun doute, destinées à la confection de vêtements, soit pour doubler des robes (532.L), soit pour orner des parements pour des petits coupons comme cette toile d'or sur champ noir (555.L) de petite taille. Les grands métrages peuvent convenir à des robes à usage d'hommes ou de femmes.

Faut-il comptabiliser le montant de ces pièces de tissus qui, en fait, sont enfermées dans des coffres et n'ont pas encore trouvé d'usage ? Que prouverait le calcul sinon que l'argent dépensé pour acquérir ces tissus précieux est un argent

qui sommeille encore en attente d'une éventuelle confection. Il faut, donc, être riche pour se permettre d'acquiescer sans utiliser promptement ce que l'on a acquis.

Cet inventaire après décès confirme la culture matérielle de Pierre Le Gendre, même si nous n'avons pas exploré toutes les pages au nombre de cent quatre vingt trois consacrées par Dominique Hervier dans son étude historique et méthodologique sur ce marchand¹⁵⁴.

Nous voyons, également, le nombre élevé de parures que renferment les coffres des différents logis du défunt. Les étoffes sont variées, elles sont tantôt d'usage simple comme le camelot, qui est un lainage, comme nous l'avons dit, importé d'Arménie, tantôt d'un usage raffiné comme le damas ou encore le velours aux différentes tailles (à poils traînant, au sabre, brodé, ciselé, coupé, façonné...) ¹⁵⁵.

Les détails des vêtements sont exceptionnels, ils consistent en boutons émaillés de diverses teintes, ou encore de fers d'or appliqués sur les manches. De la toile d'or est semée de fleurs de soie montrant l'habileté des artisans et leur savoir faire. Les commissaires priseurs accordent une juste importance à ces étoffes.

Le noir, le violet, le blanc, le jaune, le vert, le gris blanc et le cramoisi sont les couleurs le plus souvent choisies par le maître des lieux pour sa famille. Les fils d'or, les fourrures comme la martre sont des éléments de décoration et de luxe que l'on retrouve le plus souvent. Précisons que la fourrure se porte à l'intérieur des vêtements et non à l'extérieur : les robes d'hommes sont fourrées et on a recours à des pelletiers pour la façon.

Toutefois, ces études ne montrent que les biens du défunt au moment même de sa vie de mortel. Et pour de nombreux individus dont l'Histoire n'a pas retenu le nom, ces biens sont loin de refléter une vie entière. Une faillite pour un marchand, la saisie de ses meubles avec une pauvreté accentuée par la détresse morale révélera un inventaire dont une formule retrouvée dans un acte dénonce la triste fin de vie du propriétaire : « quelques hardes qui ne mériteraient l'écriture étant de trop faible valeur¹⁵⁶ ». De plus, entre le décès et l'inventaire, les vêtements peuvent être volés par des malfaiteurs ou bien donnés en aumône par

¹⁵⁴ Dominique Hervier, *Op. cit.*, p. 1-183, après la bibliographie et le glossaire.

¹⁵⁵ Cf. Marie Viallon, *Op. cit.*, glossaire p. 261-294.

¹⁵⁶ Céline Rigouleau, « Se vêtir à Marseille au XVI^e siècle (1556-1578) », in *Paraître et se vêtir au XVI^e siècle*, p. 108.

des parents chargés de mettre de l'ordre dans les affaires du défunt. Bien qu'« [un inventaire après décès] ne [puisse] donc jamais nous restituer le visage d'un foyer dans sa plénitude ¹⁵⁷», il offre la possibilité de comprendre et même de saisir le train de vie du riche marchand dans les dernières années de sa vie. Les biens inventoriés de Pierre le Gendre entrent dans la catégorie des inventaires d'une personne dont les héritiers espèrent un bel accroissement de leur propre avoir ou du moins, pour la veuve de Pierre Le Gendre, la garantie de ne pas être spoliée par un parent indélicat. Par conséquent les deux tableaux, qui, encore une fois, ne sont qu'un faible aperçu des biens inventoriés, donnent des éléments importants dans notre recherche sur l'enrichissement des marchands au début de la Renaissance.

Le commerce du drap rendu florissant aux XIV^e et XV^e siècles, et celui du vin, malgré les impôts que tout marchand de vin devaient payer à l'entrée des villes, ont permis la construction de grandes fortunes. L'habileté, le bon sens et l'esprit de négociation font accéder des commerçants à un statut de personnes importantes au sein des villes. La thésaurisation de biens, qu'ils soient immobiliers ou mobiliers, leur fait espérer de riches alliances matrimoniales. Les familles avec lesquelles ils se lient leur apportent le goût du luxe qu'ils ne pouvaient avoir dans un premier temps, tout soucieux qu'ils étaient de l'édification de leur fortune. Les fils des marchands s'intéressent à l'art, achètent des tissus de grand prix. Ils se font confectionner des vêtements raffinés. Ils se penchent sur les œuvres d'art dont ils ont apprécié la beauté dans d'autres riches demeures. Ils font bâtir, ils achètent des peintures, des sculptures en fréquentant des artistes. Ils se révèlent être des mécènes, qui n'ont toutefois pas la compétence nécessaire pour évaluer l'esthétique des œuvres d'art dont ils font l'acquisition.

Une autre façon de découvrir l'enrichissement des marchands consiste à découvrir et à examiner leur livre de raison. Chaque artisan, s'il se veut soucieux de ne pas dépenser plus qu'il ne possède en suivant l'adage plein de sagesse *qu'avant de dépenser, il faut gagner ses sous*, inscrit chaque dépense, calcule, et dégage des sommes placées. Il peut lors de circonstances heureuses comme un mariage montrer ses richesses à ses invités. Ainsi un bourgeois de Salers prépare le mariage de ses filles. Nous sommes en 1487.

¹⁵⁷ Annick Pardailhé-Galabrun, « L'inventaire après décès : une source incontournable de l'intime à l'époque moderne », in *Histoire sociale et actes notariés : problèmes de méthodologie, Actes de la table ronde du 20 mars 1988*, Toulouse, Presse universitaire de Toulouse, 1989, cité par Céline Rigouleau, *Op. cit.*, p. 108.

Pierre Dubois et le mariage de ses filles en 1487 et 1502.

Un autre exemple de dépenses fastueuses dans une famille de bourgeois se présente à Salers¹⁵⁸. Pour le mariage de ses filles, Catherine et Anthonia, Pierre Dubois, « luminier juste après la réforme de l'institution en 1504 et consul du premier consulat en 1510, après avoir fait partie des notables de Salers qui négocièrent le statut de la ville avec ses seigneurs¹⁵⁹ », tient ses comptes de façon encore plus précise que d'habitude.

Né vers 1450, Pierre Dubois est notaire royal bien que les actes qui parlent de sa qualité de notaire soient rares, il n'a peut-être pas exercé longtemps cette charge ; pourquoi s'intéresser particulièrement à lui, puisque rien ne précise s'il fut marchand ou si un de ses parents le fut ? La raison majeure, à nos yeux, qui nous incite à parler de lui est qu'il a laissé un livre de compte ou « de raison » conservé aux Archives départementale du Cantal. En parfait état de conservation¹⁶⁰, il témoigne d'une multitude de détails sur la langue qu'il emploie, le français et le latin émaillés de quelques mots en occitan, sur les précisions données de la vie quotidienne, les frais et les voyages destinés aux préparatifs du mariage de ses filles. L'usage de ce livre de comptes indique les diverses entrées méthodiques et non chronologiques¹⁶¹, le nombre élevé de pages, ainsi que les pratiques employées par Pierre Dubois : pages biffées, rubriques « ouvertes pour mémoire brève au détour d'une page » sont éclairantes pour la connaissance de ses usages¹⁶².

¹⁵⁸ Salers est une cité aux rues médiévales du Cantal, à une trentaine de kilomètres d'Aurillac. « Le livre de compte de Pierre Dubois est conservé aux Archives du Cantal dans le chartrier de Mazerolles...[...] Il s'agit d'un volume (papier) de 20 par 29 cm...[dont] la date d'acquisition est le lundi 2 avril 1481. » : notée de la main de Pierre Dubois.

¹⁵⁹ Jean-Éric Iung, « Fêtes Renaissance à Salers », *Revue de la Haute-Auvergne*, oct.-déc. 2001, t. 63, p. 281-296. « Le livre des luminiers affecte la forme d'un cartulaire plutôt que d'un registre de délibérations ; il s'agit d'un recueil de titres de propriété, d'inventaires de mobilier culturel communal, d'événements importants, de listes de magistrats communaux... » : note de l'auteur. La description de la ville et de ses notables a donné lieu à plusieurs écrits auxquels il est possible de se référer.

¹⁶⁰ Nous remercions Monsieur Edouard Bouyé, directeur des Archives départementales du Cantal, de nous avoir permis de le consulter. Ce registre, qui fait partie du chartrier de Mazerolles, c'est une ancienne seigneurie, rassemble les actes de la gestion financière et patrimoniale de Pierre Dubois. L'achat du papier blanc est daté du lundi 2 avril 1481. Ce livre fut continué après sa mort (après 1511, avant avril 1515) par son fils. Les dépenses faites pour le mariage des filles de Pierre Dubois sont une source précieuse pour constater l'aisance du ménage.

¹⁶¹ Auxquelles on pourrait s'attendre puisqu'elles indiqueraient le cheminement de ses dépenses, Pierre Dubois a préféré donner un classement méthodique à ses dépenses.

¹⁶² Jean-Éric Iung, *Op. cit.*, *Revue de la Haute-Auvergne*, oct.-déc. 2001, t. 63, p. 283.

Toutes ces remarques soigneusement notées sur le livre de raison de Pierre Dubois sont suivies d'une autre dépense incontournable pour des noces : la nourriture offerte aux invités et aux parents proches¹⁶³. En 1487, le festin occasionne l'abattage et la préparation aux cuisines d'un mouton tout entier, d'un quartier de veau, de trois porcs, de dix sept poulets et d'un chapon¹⁶⁴. Les vins, le recours à des commerçants de la région, les condiments comme le safran, les graines panifiables, les produits laitiers, toutes ces pratiques allongent la liste des frais pour chacun des mariages.

La fête, tout à fait privée, qu'il donna pour le mariage de deux de ses filles, Catherine et Anthonia, en septembre 1487 et en novembre 1502, montre l'importance qu'il accorde à ces épousailles conclues à l'automne, détail qui a un intérêt puisqu'il est question d'une garde-robe entièrement neuve conçue « à la porte de la mauvaise saison »¹⁶⁵. Les services d'un pelletier furent payés « pour la façon de folrer [fourrer] les robes » des hommes.

Et cette fête familiale fut à l'origine de frais inhabituels, qu'on en juge :

¹⁶³ Un autre exemple permet une comparaison avec les dépenses de Pierre Dubois : aux noces de Antoniga [sic] Bedossa appartenant à une famille vassale de Guillaume de Murol, « le caractère fastueux est également marqué dans le repas de noces ... (...) qui eut lieu à Murol en 1416, sans doute aux frais de Guillaume [de Murol], car celui-ci a pu donner dans son journal le détail des aliments consommés ... ». Une énorme quantité de pain, de boissons, d'épices et de moutarde, une grande variété de volailles, de poisson et de gibier, peu de légumes, de fromages et de fruits, en dessert des oublies, in Pierre Charbonnier, *Guillaume de Murol, un petit seigneur auvergnat au début du XV^e siècle*, Clermont-Ferrand, Institut d'études du massif Central, [1971], p. 202. Pour un marchand et pour un seigneur féodal, les noces sont un moment de convivialité auquel il faut faire face ; pour Pierre Dubois, c'est le mariage de sa fille, pour Guillaume de Murol, c'est un seigneur qui n'oublie pas son vassal. Cependant chez ce dernier, il n'est pas fait état des dépenses d'habillement pour le mariage de ses filles, on constate, seulement, dans son livre de raison, les frais occasionnés pour l'achat et la confection le (23/2/1418) de « trois chasubles, luna de drap dor, et lautra dun broucart en aur, et lautra dun quamelot bleu...[...] out devant estre les armes de (Monseigneur) de Murol et seles de Mada (sic), faites dudit camelot bleu et de satin jaune et diapreyas de fil dor de Chipre , le mieux que fere se pourra... ». Ces vêtements sont destinés à la femme de Guillaume de Murol, sans qu'il soit fait, à notre connaissance, d'allusion à une fête précise, in Pierre Charbonnier, *Op. cit.*, p. 403. Les armes de la famille de Murol sont « d'or à la fasce ondée d'azur », soit bleu et jaune ce qui explique les couleurs du camelot et du satin ainsi que le fil d'or de Chypre dont il est question dans la citation dans laquelle l'orthographe est respectée. Concernant les frais de parure, nous en concluons que le seigneur de Murol y consacre moins d'apport financier puisqu'il n'est obligé d'être présent à une cour princière. Les changements de vêtements semblent se faire tous les deux ou trois ans, leur magnificence habituelle justifie que lors d'un mariage, il ne soit pas besoin d'en faire confectionner de nouveaux. Guillaume de Murol vit en autarcie dans son puissant château et ne tient pas cour, signalons, néanmoins, qu'il est l'auteur de plusieurs poèmes, « œuvre poétique contradictoire » selon Pierre Charbonnier puisqu'elle se rattache à deux courants, l'un étant moraliste épicurien et l'autre plutôt courtois. Ce seigneur auvergnat sait lire, écrire, compter et rimer.

¹⁶⁴ Les comptes de 1487 ne sont pas suffisamment compréhensibles (ils sont biffés) pour que les frais soient donnés. Ceux de 1502 permettent de faire un calcul rapide. Pour les deux mariages, les quantités de sel et surtout de sucre pour les pâtisseries témoignent de la richesse de Pierre Dubois, mais certains frais comme le paiement de musiciens pour la noce n'apparaissent pas...

¹⁶⁵ Jean-Éric Iung, *Op. cit.*, p. 289.

« Dépense spécifique à de belles et assez riches parures, dépense provoquée aussi par la nécessité de s'habiller chaudement. L'aisance de Dubois éclate aux yeux : 7,5 aulnes de tissu rouge écarlate pour la « robe de lad. Anthonia ou de la Catherine »... [...] On fait la fête en rouge et le rouge semble être la couleur particulière des femmes... [...] C'est le couturier de Tournemire, maître Loys, « qui fait les robes nubciaulx¹⁶⁶. »

Les mémoriaux de dépenses signalent que les mariages n'eurent pas lieu à Salers, mais à une vingtaine de kilomètres de là, à Méallet, un petit bourg. Il fallut organiser le voyage des deux familles ainsi que leur hébergement. Plusieurs semaines avant les noces, Pierre Dubois dut se rendre à Méallet pour se rendre compte des possibilités de logement, car il était prévu que les deux mariages durent plusieurs jours d'affilé. En 1487, il fallut régler les frais de foin pour deux nuitées de onze chevaux « sans oublier le péage du pont de Montbrun ! »¹⁶⁷. En 1502, on utilise les services d'un forgeron et il faut acheter six cartons d'avoine. Ces détails d'intendance sont notés de façon scrupuleuse par Pierre Dubois. En bon gestionnaire, il n'omet pas de les transcrire.

C'est, à nouveau, les précisions qui concernent l'habillement qui font office de preuve : Pierre Dubois tient à honorer sa famille et à la vêtir de façon luxueuse puisque nous l'avons dit plus haut : c'est pour le mariage de 1502 que l'on apprend qu'il a fallu pas moins de sept aulnes et demi de tissus rouge écarlate pour la robe des jeunes femmes, filles du premier greffier de Salers. Quand on sait qu'il faut s'habiller de neuf pour une semblable cérémonie, il est facile d'imaginer les frais exceptionnels que supportent les familles.

Les robes des hommes sont fourrées de plusieurs dizaines de peaux qu'il faut commander à des tanneurs. On voit s'élever les frais de manière considérable quand on constate que les matières premières et la confection constituent une somme « qui dépasse le quart du capital offert en dot à la future mariée qui se montait à 400 livres¹⁶⁸. »

Toutes ces remarques soigneusement notées sur le livre de raison de Pierre Dubois sont suivies d'une autre dépense incontournable pour des noces : la

¹⁶⁶ Jean-Éric Iung, *Op. cit.*, p. 291.

¹⁶⁷ Jean-Éric Iung, *Op. cit.*, p. 290. Le château de Montbrun existe toujours à Méallet.

¹⁶⁸ Le 8 juin 1506, fut signé le contrat de mariage entre Georges de Saint Mamet et Catherine Dulaurens, fille de Géraud Dulaurens. La mariée apporte en dot 600 livres tournois et six robes de couleurs d'une valeur de 100 livres chacune. C'est un élément de comparaison entre un mariage de personnes de haut rang et celui des filles de Pierre Dubois.

nourriture offerte aux invités et aux parents proches comme nous l'avions écrit plus haut.

Cette fête eut lieu en 1487 et se renouvela en 1502. Quinze ans séparent le mariage des filles de Pierre Dubois, ces années ne l'empêchèrent pas de tout noter avec précision de façon à ce que ses comptes soient tenus de façon satisfaisante. L'écriture régulière en tout point que l'on constate sur son livre de compte est un élément important : Pierre Dubois remplit les fonctions d'un secrétaire et d'un comptable dans son entreprise, le secret de sa correspondance est ainsi bien tenu ; il suit parfaitement l'adage suivant lequel « Le marchand doit se gouverner, lui et ses affaires d'une façon rationnelle pour atteindre son but qui est la fortune... [...] *Allo scivere non si puo essere tardo*¹⁶⁹ ; ces écritures comptables donnent, également, la mesure de ses connaissances, non seulement, il sait compter, mais aussi lire le latin, l'occitan et le français. Il est trilingue. Le souci de noter toutes ses dépenses et par conséquent tout ce qui remplit sa vie privée et publique provient d'une éducation qu'il a reçue et qu'il a mise en pratique avec confiance.

Abandonnant les frais des mariages¹⁷⁰ des filles Pierre Dubois, nous en venons ensuite à l'étude des biens de quatre marchands du XVI^e siècle dont la fortune n'a pas l'importance de celle de Pierre Dubois. Il s'agit de Jehan Veyrier, de Guy Doms, de Pierre Boniol et de celle d'un marchand de toile, un grand voyageur.

Sire Jehan Veyrier, marchand orfèvre, décédé en 1566.

Avec l'inventaire après décès de Sire Jehan Veyrier, nous entrons dans l'univers d'un marchand orfèvre à Limoges. « Le vingt-huictiesme jour de

¹⁶⁹ Jacques Le Goff, *Marchands et banquiers du Moyen Age*, Paris, Puf, 1972, p. 82 et 101. Traduction de l'auteur : « On ne doit pas être paresseux à écrire ».

¹⁷⁰ Lors du mariage entre Raynaud de Murat et Jeanne de Chateauneuf, l'élaboration du contrat montre l'extrême précision avec laquelle il est établi. Les dépenses pour la réception ne se trouvent pas dans l'article proposé par Jean Vézole, mais on y lit la profusion de phrases établissant la richesse terrienne des deux fiancés, preuve encore une fois que chez les marchands et chez les propriétaires, l'usage était d'écrire et de montrer ses richesses d'une façon ou d'une autre, mais de bien en faire état ; il est question des bijoux que le futur époux offrira à sa fiancée, Jean Vézole, « Contrat de mariage de 1375 entre Raynaud de Murat et Jeanne de Chateauneuf », *Revue de Haute-Auvergne*, juillet-décembre 1995, t. 57, p. 287-292.

novembre, l'an mil cinq cens soixante-six »¹⁷¹, lecture est faite de sa succession. Sa situation est moins auréolée de gloire que celle de Pierre Le Gendre, mais Jehan Veyrier est riche, lui aussi. Il travaille à plusieurs reprises pour le compte de la confrérie du Saint-Sacrement de Saint-Pierre du Queyroix¹⁷² durant l'année 1551. Nous apprenons qu'il possédait une bibliothèque modeste : vingt-cinq ouvrages de théologie, d'histoire, de sciences, de belles-lettres et d'arts dont les dates d'impression se situent entre 1515 et 1544.

Le constat de sa richesse ne se fait pas, uniquement, par l'énumération de ses biens meubles. Les matériaux nécessaires à son travail figurent dans l'inventaire, mais aucune étude approfondie similaire à celle qui a été faite pour Pierre Le Gendre n'existe, si ce n'est une longue liste de ses créances, jointe à un scrupuleux relevé des pierres précieuses et semi précieuses, ainsi que les perles « petites et médiocres », les poids de l'or et de l'argent nécessaires au sertissage des pierres¹⁷³.

La prisée de tous ces matériaux est d'autant plus importante pour l'inventaire que les autres renseignements sont peu ou pas prisés (vêtements, objets quotidiens, armes dont le grand nombre intrigue) ; pour les biens immobiliers, il faut se référer aux actes d'acquisition selon le conseil du notaire Maître Mouret.

Jehan Veyrier est propriétaire de nombreux terrains situés à Limoges et dans la proche région. Il est prêteur à gages auprès de nombreuses personnes de toutes sortes : des bourgeois, des marchands, des hommes ayant une charge administrative (consul ou collecteur des tailles, conseiller à la cour criminelle de la sénéchaussée du Limousin). Il n'y a chez cet orfèvre ni projet de carrière politique, ni désir d'accession à la noblesse. Il ne cherche pas d'union matrimoniale glorieuse. Il n'a pas de trace de voyages, il n'y a pas non plus de recherches esthétiques particulières. Jehan Veyrier est un orfèvre fortuné, mais sa vie a été laborieuse et exempte de projets dépassant sa condition.

¹⁷¹ André Demartial, « Inventaire après décès de Sire Jehan Veyrier, maître-orfèvre à Limoges en 1566 », fonds des notaires, n° provenance E. 16172 Mouret, *Société archéologique et historique du Limousin*, t. LXIII, 1913, p. 166-195, Archives départementales d'Aurillac, côte 169 PER 1913.

¹⁷² André Demartial, *Op. cit.*, p. 166. Il émaille, en 1551, les images de saint Pierre et saint Paul et exécute en 1600 une croix processionnelle d'argent doré dont le Registre de la confrérie de Saint-Pierre en Queyroix (diocèse de Limoges) contient le dessin au folio 151. Cf. Barbier de Montault, Mgr, « Inventaire et comptes de la confrérie du Saint-Sacrement de Saint-Pierre en Queyroix », *Bulletin de la Société archéologique et Historique du Limousin*, t. XXXV.

¹⁷³ Un tableau reprenant cette description pourrait servir de constat.

Trois marchands auvergnats du XVI^e siècle.

D'autres exemples comme ceux de Guy Domps, marchand de grains d'Aurillac et prêteur à gages, de Pierre Boniol, natif de Jaleyrac et celui d'un marchand de toile de la commune de Saint-Constans, près de Maurs confirment l'esprit d'initiative et l'intrépidité qu'ont ces marchands.

C'est par l'écart entre la lecture du premier testament de Guy Domps en date du 27 septembre 1586¹⁷⁴, et par celui (ultime, car il signifie sans aucun doute que les dernières transactions commerciales de l'homme se terminent là) du 22 avril 1618 que nous constatons l'étendue de son pouvoir. Ce marchand de grains doit sa fortune aux échanges réels qui existaient au XVI^e siècle dans les villes.

« Le commerce ou l'échange, raison d'être de la ville, où les marchands tiennent le haut du pavé (pensons au prévôt des marchands, chef du conseil de ville à Paris du Moyen Age à 1789, et au fier blason de la capitale : la nef des marchands de l'eau) domine l'industrie naissante par le biais de la fabrique. C'est dire son importance¹⁷⁵. »

Ne se contentant pas de vendre leur propre production, les marchands servent d'intermédiaires entre de simples particuliers peu désireux de s'impliquer dans des calculs fastidieux exigeant des connaissances comptables. Ces marchands prudents, mais attentifs, commercialisaient avec des personnages vivant noblement, donc tenus de ne pas faire de commerce sous peine de déroger. Les commerçants tiraient profit de ces charges, ils prêtaient à des familles lors du mariage d'une fille pour qu'elle ait une dot satisfaisante. Les productions laitières étaient souvent le fruit de revenus en nature pour de gros propriétaires terriens. Ces revenus étaient donnés aux marchands en paiement ou en remboursement d'une dette. Ces derniers prêtaient, en retour, à des groupes de notables en obtenant des bénéfices supplémentaires. Peu à peu, ces marchands devenaient des prêteurs à gage de personnages de plus en plus importants en diversifiant leur champ d'action.

Entre 1586 et 1618, Guy Domps réussit, grâce à son habileté de négociateur, à faire fructifier son avoir. Il entreprit de reconstruire la chapelle du

¹⁷⁴ Testament lu dans le Minutier de Maître Varet, notaire à Aurillac, côté 3 E 95 23 aux Archives départementales du Cantal. Nous n'avons pas eu en mains celui du 22 avril 1618, la difficulté de transcription des termes employés nous ayant contraint à nous référer aux conseils de Jean-Éric Iung, qui a écrit un article sur Guy Domps dans *Enluminures*, 6, printemps 1999, p.35-50.

¹⁷⁵ Jean-Éric Iung, *Op. cit.*, p. 35.

Saint-Sépulcre dans l'abbatiale Saint-Géraud¹⁷⁶. Et, le 12 février 1605, il fit l'acquisition de la maison Dulaurens¹⁷⁷, ce qui est un témoignage d'une grande réussite.

Pierre Boniol fut, alors qu'il était tout jeune, tailleur d'habit, puis il fit le commerce de la draperie et des étoffes. Plusieurs années plus tard, à la tête d'une entreprise prospère au Puy, il n'hésite pas à construire une chapelle dédiée à Saint Jacques et à Sainte Barbe au Puy. Par testament, il laissa à sa femme un droit d'habitation dans sa maison, et

« Sa vaisselle d'étain, tous les bijoux qu'elle possédait, tels que rondels ou couronnes, passets ou colliers de perles, ceintures de cuir garnies d'argent, anneaux d'or et d'argent enrichis de perles et de pierres précieuses et enfin la tasse d'argent pesant un marc et la coquille de pèlerin qu'il avait rapportée de Saint-Jacques-de-Compostelle¹⁷⁸. »

N'ayant pas eu d'enfants, il recommanda à son neveu, nommé son légataire, de porter avec fidélité ses armoiries et son nom et de se faire enterrer dans l'église Saint-Hilaire où reposait déjà sa propre mère. Un article dédié à Pierre Boniol précise que le riche marchand en « ladite église fist moult d'autres biens, ainsi que clèrement peut [y] apparoir par ses armes et marques qui sont en maints lieux empreintes et figurées¹⁷⁹. »

Pierre Boniol, marchand de drap et d'étoffes, travaille avec tant d'ardeur et fait si bien prospérer ses biens qu'il se crée des armoiries, lègue une grande partie de sa fortune à sa veuve qui résidera dans la maison qu'ils habitaient ensemble, tout comme la veuve de Pierre Le Gendre qui a continué à vivre dans l'hôtel de la rue de la Bourdonnais et qui est restée en possession de ses bijoux. Pierre Boniol, lui, souhaite reposer dans l'église qu'il a restaurée, d'ailleurs il encourage son

¹⁷⁶ Construite au IX^e siècle par saint Géraud, elle fut ruinée par les huguenots, puis reconstruite en partie. Des pierres sculptées subsistent encore dans la chapelle.

¹⁷⁷ De nos jours, une partie de la mairie d'Aurillac occupe l'ancien bâtiment, complètement modernisé, seule la porte d'origine subsiste.

¹⁷⁸ Jeanne Missonier, « Le dictionnaire statistique du Cantal, compléments inédits d'Emile Delalo », *Revue de la Haute-Auvergne*, t. 61, 1999, p. 275.

¹⁷⁹ Cette citation est extraite du *Livre de Podio*, page 249 du premier volume de l'œuvre d'Étienne Médicis, marchand célèbre du Puy-en-Velay, in *Revue de la Haute-Auvergne*, t. 61, 1999, p. 276. Cf. également Martin de Framond, « Aspect du commerce du vêtement au Puy-en-Velay au XVI^e siècle », in Marie Viallon, *Paraître et se vêtir*, actes du XIII^e colloque du Puy-en-Velay, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, p. 117-143. On y trouve des renseignements précis sur les étoffes, leurs qualités et les façons de s'habiller au XVI^e siècle et sur Étienne Médicis.

neveu à suivre ces pieuses dispositions qui sont réservées, en général, aux familles nobles. La famille Boniol occupa durant deux siècles un rang distingué tout en continuant à être commerçante, en ajoutant les charges honorables de notaire et de juge. Enfin, à la fin du XVI^e siècle, un Boniol remplit les fonctions d'avocat du roi au sénéchal du Puy.

Le cas du marchand de toiles à Saint-Constant est moins glorieux, mais il montre combien ces commerçants étaient intrépides. Son histoire est racontée sous forme d'anecdote par Félix Jalenques¹⁸⁰ dans la *Revue de Haute-Auvergne*. Qualifié de *Sire* Majonin, selon l'usage de l'époque qui voulait que l'on salua ainsi les commerçants et les artisans, cet habile marchand auvergnat raconte ses voyages à un anglais rencontré dans une auberge ; son récit montre la grande disponibilité de cet homme qui ne recule pas devant les chemins à parcourir pour vendre son drap et ses étoffes, en somme ce que l'on nomme le commerce de la pelherie, à l'époque. Audacieux, pour rentrer d'un long voyage au cours duquel il a vendu avec profit sa marchandise, il traverse les montagnes du Haut-Rouergue, passe le bac près d'une petite ville nommée Entraygues. Il a un fils marié à Lyon « où il a beaucoup de connaissances ». Il évoque, devant l'Anglais qu'il a invité chez lui, les malheurs de la France au moment de la Ligue : « Oh, qu'un pays sans mouvement, c'est-à-dire sans commerce, est effrayant à voir¹⁸¹ ! ». Un de ses associés occupe un certain rang dans la ville de Lyon, puisqu'il avoue que sa fortune a doublé par rapport à celles des marchands qu'il fréquente.

Voyageur téméraire et négociant doué pour les affaires, les deux hommes confirment, s'il le fallait encore, l'obstination de ces marchands qui ont entraîné leur famille bien plus loin que leur modeste origine ne leur promettait d'aller.

¹⁸⁰ Félix Jalenques, « Le plus habile marchand de l'Auvergne au XVI^e siècle », *Revue de la Haute-Auvergne*, 1933, p. 118-121. Félix Jalenques appartient à une famille très ancienne du Cantal, de nombreux membres de cette famille ont écrit sur la région et ont fait publier leurs écrits dans la même revue. Majonin et Majonenc sont des noms usuels auvergnats, de plus Majonenc est le nom d'un lac de la région Auvergne. Amans-Alexis Monteil (1769-1850) est l'auteur de *l'Histoire des Français des divers états aux cinq siècles derniers*, Paris, W. Coquelet, 1842-1844, 10 volumes. Le travail de Félix Jalenques s'est inspiré de Monteil pour cet épisode du marchand de toile. Un vitrail de l'église de La Monsélie, près de Bort-les-Orgues, montre deux hommes en costume traditionnel appuyés sur des pièces de toile. L'un d'eux tient ostensiblement une bourse dans la main.

¹⁸¹ Félix Jalenques, *Op. cit.*, p 119.

En conclusion de cette étude sur l'enrichissement des marchands, nous pourrions dire que le goût du négoce et les apports divers pour la société sont multiples. Les activités commerciales des artisans et des marchands ont produit dans de nombreux domaines des perfectionnements qui ont favorisé les échanges de toutes sortes. Non seulement, le commerce prospérait et enrichissait les négociateurs, mais de nouvelles donnes apparaissaient et amélioraient l'activité des hommes. Le besoin qu'éprouvaient le commerçant et le riche marchand de tenir leurs comptes avec rigueur, comme nous l'avons vu pour Pierre Le Gendre à Paris et en Normandie, Pierre Dubois à Salers ou encore Pierre Boniol au Puy les obligeait à créer certaines normes, et en premier lieu, à améliorer le style de l'écriture.

Les clercs avaient préservé, pendant de longues années, l'usage de l'écriture de Chancellerie qui n'est pas autre chose que de la calligraphie. Il est devenu hors de question de garder une telle écriture qui demandait à la main de former chaque lettre en levant avec application la plume, ce qui est le propre d'une écriture lente. Or, pour écrire chaque jour tout ce que l'on fait, tout ce à quoi on pense, il ne faut perdre de vue le conseil avisé *Allo scivere non si puo essere taro* que nous avons cité plus haut, l'écriture caroline cursive qui permet à la main de ne pas se soulever, mais de suivre la forme de chaque lettre de manière souple sans déplacer le poignet, autorise une plus grande rapidité dans l'écriture. Le commerçant peut ainsi tenir quotidiennement son journal de bord sans prendre des heures pour former les lettres. Lorsqu'on lit des textes de l'époque, on constate un écart évident entre les deux écritures, certains écrits sont encore difficiles à déchiffrer, tandis que d'autres sont lus avec une concentration de l'esprit bien moindre. L'évolution a été lente pour certains marchands qui ont masqué leur impatience par une écriture hachée, cependant l'évolution est sensible. L'écriture caroline cursive a permis de transcrire plus facilement les textes marchands en accentuant la rapidité d'exécution des actes. Et, ces formes se sont peu à peu étendues à tous les écrits. La calligraphie est restée l'apanage des textes de beaux livres d'heures, somptueusement illustrés et ornés par des mains expertes et savantes. Leur lecture quotidienne n'était pas destinée aux marchands, sinon lorsque ces derniers faisaient l'acquisition de textes d'enluminures pour les revendre à profit à une clientèle intéressée. Il en est de même pour les œuvres

d'art. Le plus souvent, elles étaient un placement pour les acquéreurs qui se plaignaient d'une clientèle difficile. Ils gardaient ces œuvres comme ils l'auraient fait de marchandises en espérant les vendre à profit dès que l'occasion se présenterait. Ces placements étaient des « articles » au même rang que des tissus ou des pelleteries. Et une lettre datant de 1387¹⁸², conseille l'achat à bas prix de dessins à des artistes qui ont besoin d'argent, à condition toutefois d'être assuré de les revendre avec un bon rapport, sinon il vaut mieux s'abstenir de tout achat sur lequel pèse le doute de n'être jamais vendu avec profit. Le conseil est d'acheter un ou deux dessins à condition qu'ils soient bons, mais pas plus ; soyons prudents, tel est l'avis d'un marchand avisé. Les acquéreurs potentiels devaient avoir une instruction suffisante pour savoir si le dessin valait la peine ou non.

« Les riches marchands qui dominent la ville, lorsqu'ils ouvrent un concours public pour la réalisation d'une œuvre d'art destinée à la ville, comme par exemple les Florentins qui ont mis au concours la décoration des portes du Baptistère, ont bien moins cherché à trouver l'artiste qui exécuterait le travail au meilleur prix qu'à découvrir celui dont l'œuvre serait la plus belle. Quand nous comparons au Bargello les modèles de Donatello et de Ghiberti, nous approuvons volontiers le choix esthétique des grands bourgeois florentins¹⁸³. »

Pour ces marchands, grands voyageurs, le raffinement est devenu comme une seconde nature. Leurs possibilités financières leur offrent les artistes les plus novateurs. Ils osent les décors profanes, délaissant par endroit avec souplesse les inspirations religieuses. Ils ouvrent, par conséquent, la fenêtre vers la création dans toute sa diversité et une richesse accrue.

Mais pour argumenter, conseiller de telle manière et choisir sans se tromper, il faut bien que les marchands aient revu, après l'écriture, la façon de tenir leur livre de comptes, c'est pourquoi la comptabilité intervient elle aussi dans les progrès accomplis. Le goût du concret, de la précision construisent à grands traits un modèle type du commerçant : il sait chiffrer, écrire, s'exprimer

¹⁸² Jacques Le Goff, *Marchands et banquiers du Moyen Age*, Paris, Puf, 1972, p. 107.

¹⁸³ Jacques Le Goff, *Op. cit.*, p. 108. Le Bargello est un palais à Florence construit vers 1255, il est devenu le *Museo Nazionale del Bargello*, il renferme d'importantes collections d'œuvres d'art de la Renaissance. Lorenzo Ghiberti (1378-1455), sculpteur, est l'auteur pour le Baptistère de Florence, des œuvres suivantes : *Histoire de Jacob et d'Esau*, puis comme morceau de concours, en bronze doré, pour les portes : *Le sacrifice d'Abraham*, respectivement fig. 165 et 167 in Bertrand Jestaz, *L'art de la Renaissance*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1984, p. 349. Donatello, Donato di Niccolò di Betto Bardi, (1386-1466), sculpteur, est surtout connu pour le bronze représentant un David au corps dénudé à l'allure déhanchée pleine de charme juvénile, il est l'auteur de bien d'autres œuvres encore.

dans plusieurs langues. Au contact des clients qu'il reçoit dans ses magasins, il perçoit les tendances recherchées. Il applique sa finesse de jugement esthétique en les écoutant s'exprimer. Il rend visite à de grands personnages, étudie avec attention les œuvres d'art, les fresques qui servent à la décoration des demeures princières. Il achète ainsi avec plus de discernement ce qui est destiné à ces hauts personnages. Il fait venir des produits de l'étranger quand il sent qu'ils pourront plaire. Il se fait l'interprète de ces goûts qui vont de région en région pour arriver directement chez les riches particuliers et bien souvent le marchand décore sa propre maison d'œuvres semblables. Il se fait esthète en achetant ce qui plaît aux gens qui l'entourent et qui sont de haut rang. Ainsi se forme également son désir de plaire. Ce ne sont plus uniquement les familles princières qui achètent de coûteuses œuvres, mais bien, par conséquent, les familles marchandes qui montrent l'exemple en décorant leurs demeures. Subtilement, marchands et banquiers se montrent soucieux de dévoiler leurs aptitudes artistiques. Ils accumulent sans cesse des connaissances particulières, et varient leurs expériences. Ils innovent en parcourant les régions et les pays. Le marchand peut s'exprimer avec enthousiasme : « Je suis fort satisfait de ne pas rester toujours fixé dans la même ville ; il n'apprend guère, celui qui reste ainsi toujours fixé dans la même ville¹⁸⁴. »

Néanmoins, cette aptitude longuement réfléchie, n'a pas qu'un aspect esthétique. Ces grandes familles marchandes, devenues bourgeoises, en occupant au sein de leur cité une place de plus en plus importante, prennent soin de l'architecture, de la décoration des rues, des palais et des jardins offrant ainsi à la population des raisons d'être plus heureuse dans une ville aux couleurs chatoyantes et aux maisons plus confortables. En comblant de bienfaits leur ville, ils en deviennent partie intégrante en s'offrant comme otages, par exemple, lors de la prise de la ville du Nord par les Anglais en 1347¹⁸⁵. C'est dire l'importance qu'ils avaient au sein même des villes.

Il ne faudrait pas croire, néanmoins, que les marchands accédaient, tous, à des rangs aussi élevés dans la société. Nombreux étaient ceux qui restèrent au

¹⁸⁴ Pierre Jeannin, *Les marchands au XVI^e siècle*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 108.

¹⁸⁵ Eustache de Saint-Pierre et cinq bourgeois de la ville sauvèrent la ville de la fureur guerrière d'Édouard III d'Angleterre (1312-1377). La légende raconte qu'ils eurent la vie sauve grâce à l'intercession de Philippa de Hainaut (1311-1369), épouse du roi Édouard III.

stade de commerçants avec des revenus suffisamment confortables pour vivre, les achats d'œuvre d'art n'étaient pas toujours à la portée de leur bourse, mais la richesse qui s'étale avec orgueil dans la maison, les vêtements aux tissus précieux, les bijoux en or ainsi que les pierres fines ont comblé bien des familles marchandes. Comme le souligne Pierre Jeannin : « La culture est une forme de plaisir¹⁸⁶. »

Tout en conservant l'habitude de ces achats et commandes luxueuses, le marchand doit chercher dans les provinces et dans les autres états les matériaux nécessaires à ses demandes. Les marchands s'éloignent de plus en plus des routes commerciales habituelles pour trouver des étoffes, des substances précieuses, de l'ivoire, des draps de laine de bonne qualité. Pour optimiser leur train de vie et se concilier des commanditaires toujours plus exigeants, les marchands s'engagent dans des voyages de plus en plus lointains avec audace. Cette hardiesse leur est souvent favorable, mais ils y perdent, quelquefois, une part de cette fortune acquise par leur travail et leur ingéniosité. Les contrats d'assurance fleurissent alors, faisant la part belle aux prêteurs.

Dans ces temps de grands voyages en Europe, les idées évoluent au fil de l'enrichissement progressif des marchands. Le commerce des étoffes rendu indispensable, par le désir de paraître des personnages des cours souveraines et même des plus petits états, enrichit les importateurs de soieries, de coton et de textiles utiles à l'usage domestique. Les épices, le safran, notamment, qui marquent l'évolution des goûts en manière culinaire sont des apports indispensables que les marchands écoulent vers les tables des grands personnages. Les artistes, jusqu'alors protégés par les familles aristocratiques, ont, de plus en plus, des commandes faites par des bourgeois enrichis grâce au commerce florissant. Il ne s'agit plus de plaire à une élite, mais bien à une frange de la population qui cherche à paraître et surtout à montrer la puissance de son argent. Comme le souligne André Chastel « le monde s'ouvrait à eux »¹⁸⁷ : pour les marchands, les échanges de draps, d'étoffes précieuses opérés par des représentants pleins d'ambition auprès des cours princières offrent un défi qu'il faut gagner. C'est à celui qui proposera les meilleurs satins, les plus chatoyants

¹⁸⁶ Pierre Jeannin, *Op. cit.*, p. 159.

¹⁸⁷ André Chastel, *Op. cit.*, p. 19.

brocarts. Les soieries, les tissus damassés, les velours vendus par Venise¹⁸⁸, et qui ont une grande valeur marchande, sont l'objet de transactions importantes. Les risques sont nombreux : non seulement les marchands doivent être de bons connaisseurs des tissus, mais encore existe pour eux la crainte d'être détroussés tout au long des routes.

C'est pourquoi les transferts d'argent entre le Nord et le Sud de l'Europe exigent une parfaite sécurité : les banques constituent l'essentiel des grandes fortunes de ces marchands. Les hommes d'affaires, les transactions, l'expansion, le négoce sont autant de termes qu'il faudrait étudier de près pour comprendre le sens de ces apprentissages auxquelles se consacrent les marchands. Certes, il y a ceux qui restent prudents, qui s'enrichissent avec lenteur et patience et il y a les audacieux :

« La fameuse Bourse [d'Anvers], construite en 1531, où les marchands l'espace d'une heure, parle et traicent particulièrement des deposts et des changes, prolonge les réunions des cambistes qui se tenaient auparavant à Bruges¹⁸⁹. »

En l'espace de peu de temps – une heure – des fortunes naissent. Les commis des marchands italiens, allemands et français parcourent les routes. Le rayonnement des villes s'étend à toute l'Europe. De lourds chargements traversent des contrées arides en venant d'« une Europe centrale taillée assez largement pour englober la sidérurgie liégeoise et les industries du cuivre qui illustrent Dinant et enrichissent Aix-la-Chapelle¹⁹⁰ ». Il n'y a, par conséquent, rien étonnant à voir des familles de commerçants ou de banquiers, devenues plus riches que les souverains eux-mêmes, désirer embellir leurs demeures à l'aune de leur connaissance esthétique.

On peut citer une famille qui resta pendant de nombreuses années à la tête des meilleures transactions : « c'est entre 1495 et 1525 que les Fugger s'affirment

¹⁸⁸ En 1295, la route maritime par les mers du Sud et l'Inde avait fait aborder les Polo, à Venise. Les fourrures, les soieries et les bijoux qu'ils rapportent témoignent auprès de leurs concitoyens incrédules des fastes de la cour du grand khân de Perse, *Chronique de l'humanité*, *Op. cit.*, p. 387.

¹⁸⁹ Pierre Jeannin, *Op. cit.*, p. 30.

¹⁹⁰ Pierre Jeannin, *Op. cit.*, p. 26.

comme la plus grosse firme commerciale et bancaire de toute l'Europe... notamment en qualité de principal bailleur de fonds des Habsbourg¹⁹¹. »

Le train de vie des Fugger prouve l'enrichissement de ces marchands : les bijoux portés par les femmes de la famille, les réceptions données en l'honneur d'hôtes étrangers – mais toujours susceptibles d'être de futurs négociateurs comme le note Pierre Jeannin dans son étude – les offrandes pour embellir les églises de la province, les commandes d'œuvres d'art attirent les meilleurs artisans. « Pendant dix ans, Ulrich Fugger verse une subvention régulière, grossie de cadeaux divers, à Henri Estienne qui peut ainsi avoir à Genève sa propre imprimerie¹⁹². » De l'enrichissement naît la protection de l'artisan, puis de l'artiste.

Le commerce des Fugger est si connu à travers toute l'Europe que leur patronyme a donné lieu à une évolution de leur nom à travers les pays traversés et même dans l'imagerie populaire. Leur nom ayant donné naissance à des assimilations péjoratives telles que la ressemblance avec le mot allemand désignant l'usure *Fugger, Wucher, fuggerich, wucherich*¹⁹³. La prodigieuse ascension de cette famille de commerçants va jusqu'à la formation d'un néologisme.

Ce n'est pas, toujours, lors de la première génération, soucieuse d'investir et de faire des profits, que l'on constate l'émergence d'une protection des artistes. Elle intervient avec le désir de montrer sa richesse et de rivaliser avec d'autres familles. Les efforts consacrés à investir, à placer à bon escient son argent, comportent des risques majeurs. Le mécénat intervient sans que le désir esthétique soit vraiment présent. Mais il y a une forme de mécénat en cours de façon immémoriale qui donne à l'art une portée religieuse. L'Église a influencé l'art. Bram Kempers donne de multiples exemples de ces commandes faites par des congrégations afin d'honorer les Saints Évangiles. Les murs intérieurs des églises

¹⁹¹ Pierre Jeannin, *Op. cit.*, p. 7. Nous avons choisi d'évoquer la famille des Fugger, mais il y a bien d'autres exemples similaires d'édification de grandes familles de marchands à travers l'Europe du XVI^e siècle. La famille régnante des Habsbourg occupa une place importante en Europe pendant des siècles. Le premier conflit mondial vit la fin de cet empire, cette famille n'est pas éteinte.

¹⁹² Pierre Jeannin, *Op. cit.*, p. 143. Toujours selon Pierre Jeannin, les subsides alloués par la famille Fugger ont permis à Henri Estienne d'éditer la Bible et de mieux faire connaître les textes des Évangiles.

¹⁹³ Pierre Jeannin, *Op. cit.*, p. 13.

ont été ornés de fresques et de tableaux. Les sujets choisis devaient être le symbole de la piété et montrer en exemple aux *pêcheurs* venus prier ce qu'il convenait de faire pour mériter le Paradis. L'image a eu un rôle important pour tous ceux qui se rassemblaient dans les lieux de prière. Et l'Église apportait son appui aux artisans pour asseoir son pouvoir. Mais y avait-il que les églises pour être peintes de fresques et ornées de tableaux ? Les maisons le sont peu à peu, elles aussi, là l'image devenait prépondérante. Selon Leonard de Vinci :

« Les éléments d'une peinture doivent amener ceux qui la regardent à éprouver les émotions représentés dans l'histoire, à ressentir terreur, peur, effroi ou douleur, chagrin, lamentation ou plaisir, joie ou rires...Sinon, le peintre aura travaillé en vain¹⁹⁴. »

Dans le chapitre I de son ouvrage, Bram Kempers rappelle qu'au sujet de la fonction des images dans les églises, le pape Grégoire le Grand définissait le rôle des représentations picturales par ces mots :

« C'est une chose d'adorer une image, mais c'est autre chose d'apprendre par l'histoire que transmet l'image ce qu'il faut adorer. Car ce que les mots enseignent à ceux qui lisent les images le fournissent à ceux qui ne peuvent pas lire mais seulement voir, si bien que même les ignorants peuvent apprendre des images ce qu'ils doivent suivre ; les images permettent à l'analphabète de lire¹⁹⁵. »

¹⁹⁴ Leonard de Vinci, *Traité de la peinture*, éd. A Philip McMahon, Princeton, 1956, traduction du texte anglais par Gombrich, cité in E.H. Gombrich, *Les Moyens et les fins*, trad. de l'anglais par Michèle Hechter, Paris, Rivages, 1988, p. 22.

¹⁹⁵ Bram Kempers, *Peintres et mécènes de la Renaissance italienne*, Paris, Gérard Monfort, 1987, p. 31, cité par Ringbom, 1965, p. 11.

Chapitre 2

Le rapport de l'Histoire à l'image

L'image, message édifiant – La violence aux frontons des églises françaises de Conques et de Riom-es-Montagne – Des préceptes moraux et des fresques italianisantes au château de Branzac : un rapprochement avec des aspirations ultramontaines ?

*

La Maesta de Simone Martini (~1280-1344), école de Sienne – *Les jeux des enfants* et *Le Massacre des Saints Innocents* de Pieter Bruegel l'Ancien (~1520-1569), peintre hollandais

L'image est perçue comme un message édifiant.

André Chastel donne une définition de l'art : « L'Histoire de l'art est l'Histoire de l'esprit humain à travers les formes ». Par forme, nous entendons les différentes figures qu'a pu prendre l'expression de sentiments religieux sur les fresques¹⁹⁶ ornant les murs des églises. L'art se trouve porteur d'un message moralisateur auprès des fidèles dans les lieux de culte. L'Église devient le premier mécène avant même les princes, et les marchands puisqu'elle commande des œuvres à des sculpteurs, et à des peintres afin de promouvoir ce prosélytisme qui devient un axe autour duquel s'agrègent, par un acte de foi, les actes créateurs. Les lieux de culte s'ornent d'une multitude de témoignages pieux qui enseignent à la masse des fidèles ce qu'il faut connaître des principaux articles de l'Espérance.

Par conséquent, bien des marchands fortunés ont été les acquéreurs d'objet d'art avant même d'en apprécier la qualité esthétique.

« Pendant plus de 300 ans, les peintres italiens avaient pu produire des œuvres novatrices d'une haute qualité alors qu'ils travaillaient pour des clients qui voyaient avant tout dans l'art un instrument leur permettant de se glorifier et d'exalter leur propre pouvoir¹⁹⁷. »

C'est au fur et à mesure de leurs voyages, de la fréquentation de personnes de plus en plus raffinées qu'ils ont senti le désir de vivre avec de beaux objets. Mais auparavant, l'Église apporte son appui aux artisans pour imposer son pouvoir.

La sculpture et la peinture étaient des apports qui requéraient des moyens financiers importants. Comment peut-on s'y prendre pour que les fidèles trouvent dans la vision des bâtiments religieux un enseignement propre à leur faire comprendre les préceptes à suivre ?

« Le sacré, c'est ce qui a été sacré, consacré à un emploi spirituel. Ce peut être un objet, un vase sacré... [...], ou encore un monument ... [...] Le sacré, c'est ce qu'on repousse et c'est ce qu'on respecte. Ce que l'on tient à distance

¹⁹⁶ « La popularité des peintures murales était incontestablement liée au fait qu'elles étaient relativement peu coûteuses en terme de travail et de matériaux ; couvrir la même surface avec des peintures sur panneaux aurait coûté beaucoup plus cher » in Bram Kempers, *Op. cit.*, p. 161.

¹⁹⁷ Bram Kempers, *Op. cit.*, p. 5.

et ce que l'on vénère. Ce que l'on ne peut toucher et ce vers quoi on lève les yeux de l'esprit¹⁹⁸. »

L'art religieux élève vers le Beau, vers ce qui représente Dieu, lui-même intouchable, vénéré. Donc toute image religieuse atteint ce degré de respectabilité, elle est un modèle impliquant une foi vers laquelle on doit aller et lever « les yeux de l'esprit ». C'est pourquoi, il est possible de parler de *docere* et de *delectare*¹⁹⁹ face à des œuvres religieuses qui doivent enseigner et donner du bonheur, c'est-à-dire une moralité religieuse qui permettra d'atteindre le Paradis. Ainsi, les fidèles auront sous les yeux ces préceptes éclairés. C'est ce que nous allons observer de plus près avec des exemples découverts dans deux églises du XI^e siècle et dans un château datant du XV^e siècle de la région Auvergne.

¹⁹⁸ Jean Clair, *Op. cit.*, p. 122.

¹⁹⁹ *Delectare* : attirer, retenir, charmer ; *Docere* : enseigner, instruire, montrer, in Félix Gaffiot, Paris, Hachette, 1934, p. 488 et 551. Cités par Jean Clair, *Op. cit.* p. 94.

La violence aux frontons des églises françaises de Conques et Riom-es-Montagne et des préceptes moraux dans un château.

Au début du XI^e siècle, l'image d'une violence perçue comme invariante dans les actes de la vie quotidienne entre les seigneurs et leurs victimes, quelles soient d'une origine égale ou inférieure, se retrouve dans des œuvres d'art²⁰⁰,

« La dénonciation des exactions ou encore des mauvaises coutumes se trouve popularisée dans la sculpture des églises rurales comme dans celle d'édifices plus importants...[...] Cette sculpture est située essentiellement sur les chapiteaux, mais nous la trouvons au tympan de l'abbatiale de Conques...[...] Les représentations sont diverses dans le traitement, mais le sujet est constant : soldats, chevaliers, combats et victimes de ces derniers...[...] Une victime – entravée, la corde au cou – est également représentée entre les deux groupes de combattants...²⁰¹. »

La décoration des églises répondait par conséquent à une volonté majeure :

« Ce n'était pas seulement une préoccupation d'art, mais aussi volonté d'enseignement. Les fidèles avaient en permanence sous les yeux le rappel des principaux articles de la foi. Pour une foule illettrée, le catéchisme s'étalait sur les murs, en images²⁰². »

Pour les sculpteurs, cette représentation est dictée par ce qu'ils voient, ou par ce qu'ils ont entendu dire par des témoins voire par ce que le clergé commande²⁰³. Des gestes menaçants, des hommes en armes, que l'on retrouve sculptés dans la pierre forment une trame qui exhorte les fidèles à la pénitence. Même si, la plupart du temps, ces représentations sont des images de guerre et non

²⁰⁰ Qui ne représentent pas des scènes religieuses.

²⁰¹ Bruno Phalip, *Seigneurs et bâtisseurs en Haute-Auvergne et en Brivadois entre le XI^e siècle et le XV^e siècle*, Clermont-Ferrand, Publications de l'Institut d'Etudes du Massif Central, 2000, p. 65. Thèse soutenue en 1990 à la Sorbonne.

²⁰² Guillaume Durand, évêque de Mende n'avait-il pas écrit « Pictura et ornamenta in ecclesia sunt laicorum lectiones » ? Traduction proposée : *Les images et les ornements sont les lectures des laïcs*, in *Revue de la Haute-Auvergne*, Abel Beaufrère, « Une peinture murale de joute royale à la cathédrale de Saint-Flour », t. 42, 1971, p. 43.

²⁰³ Les inventaires de châteaux témoignent, assez souvent, de la présence de tapisseries comme par exemple « en 1493, dans un inventaire après le décès de Gilbert de Chabannes, [la description indique que] la grande salle est tendue de tapisseries aux armes de diverses familles « à certains personnages et damoiselles qui tiennent les escussons », Bruno Phalip, *Op. cit.*, p. 149 ; dans cet inventaire, il n'est pas question de scènes guerrières, mais d'armoiries portées par des familles dont le rôle est de guerroyer. Le travail qui consiste à explorer les inventaires établis par des notaires est l'objet de plus en plus d'études universitaires récentes, cf. Céline Rigouleau, *Accoutrements et accessoires à Marseille d'après les inventaires après décès (1556-1578)*, sous la direction de Gabriel Audisio, en 2003, néanmoins il convient de citer une thèse inédite de l'Ecole des Chartes : Madeleine Connat, *Etude sur les inventaires après décès de Paris (1500-1550)*, soutenue en 1942, in Dominique Hervier, *Op. cit.* p. 91.

de manifestations urbaines en temps de paix²⁰⁴, elles n'en sont pas moins, une incitation à la violence qui est réprouvée par le clergé.

« Il est difficile de croire au rôle purement décoratif d'une sculpture quelle qu'elle soit ... [...] Chaque détail a été pensé, calculé, et a une raison d'être en rapport le plus souvent avec les éléments les plus fondamentaux de la religion catholique. La majorité des chapiteaux romans historiés sont animés de mouvements, tensions. Il s'en dégage parfois une certaine violence, l'expression d'une dualité, d'un combat, d'une force nécessaire pour maîtriser les penchants mauvais de son humanité. C'est très expressif... [...] À Orcival ... [...] on a pu établir un code des gestes, de la gestuelle, des attitudes dans l'iconographie romane. La fantaisie du sculpteur est souvent bien cadrée, limitée par la tradition, la référence à des codes de représentation²⁰⁵. »

C'est donc une preuve que l'art est marqué par les événements que vivent les hommes d'une contrée ou d'un pays.

L'église étant le lieu de rassemblement par excellence des chrétiens²⁰⁶, le spectacle des violences se trouve directement sous leurs yeux à chaque fois qu'ils pénètrent dans le lieu saint. Les auteurs des cruautés et les victimes se trouvent rapprochées par le couteau du sculpteur dès le XI^e siècle dans des églises :

²⁰⁴ Manifestations urbaines dans le cas de luttes entre seigneurs locaux.

²⁰⁵ Cf. Les panneaux installés dans la basilique d'Orcival confirment notre argumentation. Ces textes sont signés des initiales M.R. et d'une date : avril 2003. Il ne nous a pas été possible en dépit de nombreuses recherches de savoir ce qu'elles signifient, peut-être ces textes sont-ils dus à un chercheur, un homme d'église...Orcival est un petit village du Puy-de-Dôme, à quelques kilomètres de Clermont-Ferrand.

²⁰⁶ Le mot église vient du grec ancien εκκλησια, ας : assemblée. Bruno Phalip pense que ces combats sont « le reflet des violences seigneuriales et chevaleresques vis-à-vis des paysans et d'église », *Op. cit.*, p. 63, alors que, dans son étude sur la châtellenie de Merle, Eusèbe Bombal écrit que de nombreux hommes de guerre du Limousin participèrent à la conquête de l'Angleterre en 1066 : on peut imaginer que ceux qui en revinrent auraient décrit l'armement des combattants et particulièrement la forme allongée des boucliers que l'on retrouve sur la *Tapisserie de Bayeux* qui retrace les épisodes de la geste de Guillaume de Normandie. On retrouve, également, sculptée sur l'un des chapiteaux de l'église de Riom-es-Montagne dans le Cantal, la forme du pavois (bouclier) normand. La forme des pavois normands est caractérisée par cet allongement de l'une des parties. Il serait intéressant d'approfondir pourquoi on retrouve ce bouclier sculpté des chapiteaux dans des églises romanes, si loin de la Normandie. Un descriptif récent de l'église de Riom-es-Montagne date la création de ces chapiteaux du XI^e siècle, justement grâce à la forme allongée des pavois. Le chapiteau décoré d'hommes de guerre en armes est situé sur la colonne la plus proche du maître-autel, à gauche lorsqu'on regarde le cœur. Cette sculpture, symbole de violence, prend place près de l'endroit le plus en vue des fidèles, c'est, par conséquent, le constat de l'osmose entre l'art et la geste guerrière. La preuve de la violence des hommes entre dans une église. Elle est le sujet d'un choix précis de la part du sculpteur. Cf. pour l'explication du départ d'hommes de guerre en 1066 : Eusèbe Bombal, *La châtellenie de Merle*, Paris, Le livre d'Histoire, 2004, p. 9.

élément indiscutable de la synergie entre la vie quotidienne et les arts²⁰⁷. Ainsi, les chocs des combats pour la conquête de l'Angleterre au XI^e siècle trouvent un écho dans les sculptures de l'église de Riom-es-Montagne : les boucliers ont une forme ovale tout à fait similaire à ceux des conquérants normands. Qui a pu chanter les exploits des compagnons de Guillaume de Normandie sur un territoire aussi lointain, même si des repères historiques révèlent que les noms de ceux qui ont péri outre-manche se lisent encore sur des chartriers ?

« Guillaume, duc de Normandie, publia un ban de guerre et promit le pillage de ce pays à tous ceux qui, sachant manier les armes, voudraient le suivre. Alors, des Bretons, des Angevins, des gens du Maine et du Poitou, des Gascons et des Provençaux, des Artésiens et des Picards, des riverains du Rhin... [...] accoururent à son appel. Ce fait explique pourquoi l'on trouve dans la liste extraite de Bromton, que donne Augustin Thierry dans son *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands*, p. 296, un certain nombre de noms limousins, marchois et périgourdins...²⁰⁸. »

Les souvenirs des luttes anciennes sont, donc, encore vifs dans les mémoires longtemps après leur survenance. Ils sont pérennisés par les sculptures jusque dans les églises avec une finalité moralisatrice... Ils survivent des siècles durant à l'imagination des artisans. L'art sacré est devenu, au fil des siècles, un art profane qui nous fait nous interroger de nos jours sur sa finalité première.

Dans les grands logis, en Auvergne, par exemple, quel est l'apport esthétique que l'on retrouve au XVI^e siècle ? L'image a-t-elle également une finalité moralisatrice ?

²⁰⁷ On pourrait craindre, dans les milieux d'artisans et d'artistes, que les troubles de la guerre avec une Angleterre, soucieuse que soient reconnues ses prétentions au trône de France, provoquent l'effondrement de la monnaie française et interdisent les commandes ; mais le redressement de la monnaie se fait, alors qu'au décès d'Henri V (1387-1422), roi d'Angleterre, et de Charles VI, roi de France (1368-1422) en août et octobre de la même année, Charles VII (1403-1461) entreprend la conquête de son royaume. Ce sont des années de guerres civiles, de désastres militaires comme Azincourt (1415) pendant lesquelles, néanmoins, les commandes continueront d'avoir lieu.

²⁰⁸ Eusèbe Bombal, *Op. cit.*, p. 9.

Des fresques italianisantes au château de Branzac : un rapprochement avec les aspirations culturelles ultramontaines ?

Dans ces grandes demeures, le goût des peintures murales se répand peu à peu au XVI^e siècle ainsi que les études d'inspiration italienne. Nous nous proposons d'étudier le cas de fresques murales à travers deux articles écrits à plusieurs années de différence par deux érudits locaux auxquels se réfèrent encore de nombreuses écrits. Il est curieux de constater, d'une part, que l'auteur du second article reprend en grande partie le texte du premier scripteur, renonce aux commentaires sur l'esthétique de ce dernier, mais confirme le jugement de son prédécesseur sur l'origine ultramontaine des fresques. Et d'autre part, qu'il annonce de façon claire, par prudence, que les jugements portés au XVIII^e siècle laissent sans doute à désirer. Mais regardons de plus près le premier article qui concerne les fresques en question.

On pouvait voir, il y a encore quelques décennies²⁰⁹, des préceptes mortifères ou moralisateurs sur les murs du château de Branzac, dans le Cantal. Ce château en ruines, de nos jours, a donné l'occasion, au siècle dernier, à un chercheur, Émile Delalo²¹⁰ de faire une description minutieuse de ce qui restait du château et à un artiste mauriacois, Eugène Lafarge, de faire des croquis de ce qu'il voyait. Sans leur talent et leur curiosité, nous n'aurions plus la possibilité d'avoir connaissance de ces fresques qui n'apparurent « qu'après avoir fait enlever l'épaisse couche de poussière qui les couvrait...²¹¹ ». C'est dans le côté gauche où « tout est presque dans son état primitif... [...] que se trouvent les peintures si bien décrites²¹² » et qui sont d'inspiration italienne. « Au plafond de l'embrasure

²⁰⁹ Le château de Branzac a été acheté, il y a quelques années ; ses ruines sont, à présent, préservées d'un anéantissement complet. Il se situe à dix kilomètres environ de Saint Martin Valmeroux, en direction d'Aurillac. Une des cheminées se dresse encore, majestueuse, à plusieurs mètres de hauteur, dans le vide. Le château d'Anjony, surplombant la vallée de la Doire en direction d'Aurillac, possède de superbes peintures murales en bon état de conservation. Il est de nos jours habité par la famille Léotoing d'Anjony. Les Archives départementales du Cantal se chargent, actuellement, de classer et de faire numériser les archives familiales afin qu'elles soient à la disposition des chercheurs. Elles s'étendent sur dix-sept mètres linéaires.

²¹⁰ Historien, érudit local, né à Mauriac en 1797, décédé en 1863.

²¹¹ Jean-Baptiste De Ribier du Chatelet, *Dictionnaire statistique ou Histoire, description et statistique du département du Cantal*, Aurillac, Picut et Bonnet, 1856, t. IV, p. 40-44, addition à l'article Loupiac.

²¹² Docteur de Ribier, « Quelques reproductions des fresques de Branzac », *Revue de la Haute-Auvergne*, 1912, p. 327.

de la première croisée, on remarque un astrologue à longue barbe, à figure noire... ». Autour de ce personnage on lit :

« Ne te fide [partie illisible]...as inganato²¹³. »

Cet homme a une ressemblance physique avec ces mages ramenés d'Italie avec les armées françaises de Charles VIII, mais ne pourrait-on faire référence dans le cas de ce curieux personnage et dans le cas des autres peintures de Branzac, à l'ouvrage de Guillaume Gueroult (v.1507-v.1564) *Le premier livre des emblèmes*, paru en 1550²¹⁴ ?

Chacun des bois gravés de cet ouvrage fait allusion à une situation mettant en relation un homme et/ou une femme. La perfidie, la curiosité, les vanités du monde donnent matière à réflexion et mettent en garde l'esprit humain. C'est bien ce que nous retrouvons dans la description faite par Émile Delalo.

Sur un grand panneau, à Branzac, l'une des fresques représente *Le bois de transitoire vie*. Deux cariatides – allusion à l'Antiquité – dont l'une porte le caducée des médecins, tandis que l'autre a la tête et le haut du buste cachés par un voile épais, encadrent une vue alpestre avec de nombreux arbres feuillus au premier plan. On distingue des touffes d'herbe nombreuses, non encore fanées. C'est l'été. Au loin, se dressent plusieurs monts aux pentes douces, mais élevées. Surmontant la vue boisée, une corniche semblable à l'entrée d'un temple grec²¹⁵ et au-dessus de part et d'autre, douze médaillons, espacés par des angelots aux bras largement ouverts, dont les textes mettent en garde le promeneur. Plusieurs

²¹³ Traduction proposée par l'auteur de l'article : « Ne te fie, tu ne seras trompé ». Cf. Blaise de Montluc : « Croyez l'italien qui dict : No te fidar, et no serai inganato », dont il donne comme traduction « Ne t'y fie pas, et tu ne seras point trompé », in *Les Commentaires*, 1553, p. 157 trouvé dans *Collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France* de François-Thomas Delbare, 1822, site internet. Cf. Barthélemy Aneau, *L'imagination poétique [Pictura Poesis]*, 1552, on y trouve un bois gravé dont le titre est « Ne te fide, ne sera inganato » avec l'image du guerrier Brasidas, ayant participé à la Guerre du Péloponnèse dans l'Antiquité.

²¹⁴ Ce travail consiste en vingt neuf bois gravés, annoncé chacun par un titre et accompagné par quelques vers donnant un sens au thème de la gravure sur bois, cf. Guillaume Gueroult, *Le premier livre des emblèmes*, Lyons, Balthazar Arnoullet, 1550. Il convient de noter, également, le travail paru en 1552, de Barthélemy Aneau, *Picta poesis*, puisant ses sources dans *Les métamorphoses* d'Ovide, cf. le site de l'Université de Glasgow *French Emblems at Glasgow*. Il n'y aucune allusion à ces sources dans les articles d'Emile Delalo et de Louis de Ribier.

²¹⁵ Le fronton grec se retrouve dans de nombreuses peintures et éléments architecturaux dus, en particulier, à Palladio en Italie. Nous reviendrons sur ces thèmes dans le paragraphe consacré aux architectes italiens.

sont effacés. Nous choisissons d'en transcrire quelques uns pour la prudence qu'il énonce²¹⁶ :

« Selon les biens doit estre la déspace ;
Le saige y veille, mais le fol point n'y pance.
Du mal d'aultruy joye avoir ne convient ;
Car tel ou pire souvent à chascun vient. »

« L'homme n'est pas riche par grand avoir,
Mais seulement (sic) par souffisance (sic) avoir.
Dilligence, grand soin et souvenir,
Faict (sic) très souvent l'homme à grand bien venir. »
Qui fait ses choses par conseil loing ou près,
Aucunement ne s'en repent après.

Travailler doit chascun en sa jeunesse.
Pour mieulx avoir repos en sa vieillesse.
Prudence apprend à vivre par raison.
Là où elle est heureuse en la maison.

Faveur a maint porte grand préjudice,
Là ou elle est ne règne point justice.
Il n'est péché tant soit tenu celé,
Qu'enfin ne soyt cogneu et révéélé.

La femme faict (sic) ou défaict (sic) un ménage,
Qui bonne l'a est heureux en son cage.
Petit parler et belle contenance,
Doit estre en famme sans nulle différence.

Humillité à toute homme bien siet
Pius se tient bas et plus haut on l'assiet.
.....
.....

A son amy on ne doit rien celer,
Ny le secret d'y celluy révéler.
Amy feal vault mieulx qu'argent et or
Qu'en peult trouver amasse grand trésor.

Donner à point, saigement retenir,
Faict en éstat le riche homme tenir.
Aymer flatteurs, croyre legièrement,
Engendre maux innumérablement²¹⁷. »

En huit strophes, du moins pour celles qui ne sont pas effacées, se trouvent établies les principales vertus de tout honnête homme. Une strophe est consacrée à la femme mariée, car c'est à elle que revient le bonheur du ménage. Et de quelle façon ? Le modèle féminin est d'avoir « petit parler et belle contenance », est-ce à dire qu'elle doit peu intervenir dans les conversations et qu'elle doit savoir se

²¹⁶ En respectant l'orthographe d'origine.

²¹⁷ Docteur Louis de Ribier, *Op. cit.*, p. 337.

tenir en public comme en privé ? N'oublions pas qu'elle doit être *bonne*, mais qu'est-ce qu'une femme *bonne* au XVI^e siècle pour l'auteur des vers, sinon celle à qui il convient de se taire et de paraître? Adage si utile dont dépend le bonheur du foyer qu'il faut le lire tous les jours de sa vie sur les murs de sa demeure...Ce sont des pensées que l'on retrouve, aussi, dans *Le livre des emblèmes* que nous avons déjà cité. Ce poème, accompagné d'un dessin, s'intitule « La femme prudente » :

« Femme qui est sage
Ne court ça, ne la,
La folle & volage:
N'ayme que cela.

Phidias peintre expert & sage
Si croire on doit l'antiquité,
Paignist la forme & le corsage:
De la deesse de beauté.
Belle la fist, & excellente,
Pressant une tortue lente
De son pied delicat, & tendre.
Par cela nous faisant entendre,
Que la femme en toute saison:
Doit avoir soing de sa maison.
La femme qui ha le courage
Adonné à honnesteté,
Et desire durant son aage
Garder son los & chasteté,
Doit ensuyvre la droite sente,
De vie honorable, & decete,
Se garder de chose entreprendre
Dequoy on la puisse reprendre,
Mais sur tout en toute saison:
Doit avoir soing de sa maison.
La Tortue n'est point volage:
Son toict est d'icelle porté,
Dehors n'en sort pied, ny visage:
Sinon en la necessité.
Tout ainsi la femme prudente
Tousjours est chez soy residente,
Et ne veut en rue descendre
Fors que pour acheter, ou vendre:
Pour autant qu'en toute saison
Ell' ha le soing de sa maison.
Dames d'honneur si voulez tendre
Au los qu'on peut de l'honneur prendre:
Il vous faut en toute saison
Avoir soing de vostre maison²¹⁸. »

Il y a donc une grande similitude entre les adages de Branzac et ceux présentés par Guillaume Gérault dans son ouvrage. Savoir veiller aux dépenses, avoir des connaissances intellectuelles, savoir réfléchir à bon escient, ne pas être comme la cigale qui ne prévoit pas l'hiver de la vie, chercher le bonheur dans sa

²¹⁸ Cf. Guillaume Gueroult, *Op. cit.*, « La femme prudente ».

propre maisonnée, être exempt de pêché, pratiquer une humilité quotidienne, avoir des amis ou mieux un ami fidèle, éviter les flatteurs pour échapper à tous les maux qu'ils impliquent, en somme un tableau de l'homme idéal, bon père de famille, bon administrateur.

Non loin, de ces médaillons moralisateurs, sur une autre fresque, un homme casqué, portant une hallebarde, défend l'entrée de la pièce en affirmant « Qui rit et mort, qui mesdit et rapporte / N'entre point céans je lui défens la porte. ». C'est un avertissement peu engageant pour le visiteur, qui prévenu dès son arrivée, a intérêt à suivre le précepte.

Sur un autre mur, des chevaliers armés, la tête baissée, la lance en arrêt, combattent en champ clos ; ils sont peints au milieu d'arabesques et de médaillons en grisaille. Le pinceau de l'artiste n'a pas été, tout à fait, guidé par des actes de violence si l'on songe que ces chevaliers ne font que combattre pour s'exercer à l'art de la guerre, ce qui est la vocation première du protecteur des siens qu'est le chevalier. Par contre, les mises en garde contre les vanités ne témoignent pas d'une grande gaîté pour qui les contemple quotidiennement. L'austérité est, par conséquent, présente sur les murs de cette grande demeure. D'où vient cette inspiration ? Les réponses données par les deux chercheurs dont nous parlions, divergent tout en se rejoignant finalement ; il y a, néanmoins, un écart de pensée entre deux articles écrits à plusieurs années d'écart, nous allons le constater.

Le premier article a paru sous la plume d'Émile Delalo, 1797-1863, homme politique, né à Mauriac. Historien, il est élu membre correspondant de l'académie de Clermont grâce à ses recherches. Né peu après la Révolution, il reste empreint des idées des Lumières. Le goût de l'art est dans la famille, ancré depuis des décennies. Le jugement qu'il porte sur ces fresques est celui d'un homme cherchant à préserver les témoignages architecturaux du passé, tout en déplorant avec beaucoup de regret de les voir disparaître irrémédiablement.

« Chaque jour le temps efface quelque page de l'histoire du passé : les monuments se dégradent, les peintures murales, représentation fidèle de l'esprit, des mœurs, des croyances de nos pères, tombent écaillé par écaillé ; et bientôt dans notre pays au moins, il n'en restera plus trace. Cependant, il y avait peu de demeures féodales au XV^e et XVI^e siècles où ce genre d'ornementation n'eut été employé²¹⁹. »

²¹⁹ Émile Delalo, art. Loupiac, in M. Dérivière-du-Chatelet, *Op. cit.*, t. IV, 1856, p. 40.

Pour ces raisons et cet attachement profond aux représentations du passé, il s'attache aux formes esthétiques diverses encore visibles.

Émile Delalo estime que cette maxime « Ne te fide... [partie illisible]... as inganato », est italienne, « surtout par la pensée ». L'orthographe de certains mots le prouverait également. Mais toujours selon lui :

« Cette conjecture prend plus de force si l'on considère qu'en 1571 le château de Branzac appartenait à Claude de Pesteils, qui avait épousé en 1547 Camille Caraccioli, fille de Jean Caraccioli, prince de Melphes au royaume de Naples²²⁰. »

Le chercheur mauriacois prouve ainsi, par cette recherche généalogique, que l'influence italienne parvient jusque dans des régions enclavées comme l'Auvergne au XVI^e siècle ; et que, tout simplement, par un mariage entre un gentilhomme de vieille noblesse, qui n'hésite pas à donner à sa demeure un air au goût du jour pour sa femme, jeune italienne raffinée, par cette union, donc, l'art ultramontain fait son entrée dans les régions reculées de l'Auvergne. Émile Delalo ajoute encore :

« Les fresques de Branzac, si l'on excepte les arabesques et les grisailles, sont peu remarquables au point de vue de l'art ; mais comme représentation de l'esprit et des mœurs de l'époque, elles ont leur valeur. D'une part, cette image de la mort reproduite sous divers aspects, ces sentences lugubres ; de l'autre, le tableau très peu voilé des amours de Mars et de Vénus sont caractéristiques et portent la vive empreinte de cette ère où l'on jouait avec la mort, tout en se livrant à la débauche (Châteaubriant, Etudes hist.)²²¹. »

La mort est évidemment présente à plusieurs reprises sous plusieurs formes : des trophées d'armes composés de lances, d'un casque, de cuirasse, de dague, de bouclier, de gantelets et de cuissardes : harnachement habituel des *bellatores* ; des chevaliers aux lances baissées apportent la mort en champ clos. Un personnage, vêtu d'une longue robe fourrée, laisse courir sa plume :

²²⁰ Émile Delalo *Op. cit.*, t. IV, p. 44. Il collabore durant de longues années à l'élaboration du *Dictionnaire statistique du Cantal*. Sa carrière politique est si brillante qu'une rue de Mauriac porte son nom. D'une grande curiosité, cultivé, Émile Delalo, nommé Inspecteur des monuments historiques du Cantal, s'associe à l'effort de nombreux chercheurs qui souhaitent préserver les richesses architecturales françaises des destructions engagées de façon souvent malheureuse après la Révolution. Il parcourt la région cantalienne, prend des notes, dessine, fait des croquis rapides, mais utiles, de tout ce qu'il voit. Sa famille est d'ailleurs propriétaire d'un riche domaine près de Mauriac.

²²¹ L'allusion à Vénus et à Mars concerne deux figures, dans un médaillon, où l'on voit la déesse allongée aux côtés de Mars.

« Qui sapiens est jam mortem ante oculos
 Considerat, jam se mortem (pour mortuum) reputat,
 Quam se moriturum pro certo siat (sic).
 1571²²². »

Considération de l'homme sage face à la mort, pensée mélancolique de l'homme qui n'a qu'une certitude : celle de mourir un jour. Le *Bois de transitoire vie* est une autre allusion aux vanités du monde tandis qu'un poème intitulé *Le veneur épouvantable*²²³ se termine par les vers :

« Tout homme vivant par raison
 Doit considérer cette chasse. »

Enfin, pour accentuer la tristesse de ces descriptions, perce chez l'érudit local une petite touche mélancolique, quand il ajoute que les vers suivants que l'on peut lire encore sur les peintures murales « montrent la décadence des idées chevaleresques »,

« A maryer la fille est aymable
 Mes tost après est pire diable. »

Louis de Ribier²²⁴, auteur du second article ne fait pas sienne cette remarque. Il reprend, il est vrai, en grande partie l'idée de l'origine italienne des fresques,

« Les artistes qui les exécutèrent étaient étrangers à la province et, conçues par des italiens, elles se ressentent de leur origine...[...] Peut-être, après tout ces dessins faisaient-ils partie des cartons des artistes ambulants de l'époque, et, en cherchant avec quelque soin dans les châteaux du midi de la France, en trouverait-on un certain nombre de semblables...[...] Ce mélange de mort et de volupté que l'on voyait sur les murs de Branzac est donc bien un article d'importation italienne²²⁵. »

Mais aucune nostalgie d'une époque révolue n'intervient dans ce texte. Il est possible d'y voir, semble-t-il, une critique à peine formulée à l'égard du *Dictionnaire Statistique du Cantal* qui aurait pu reproduire fidèlement ces

²²² Traduction : Est sage celui qui, déjà, considère la mort devant ses yeux / Lui qui pense qu'il est déjà devant la mort / Puisqu'il sait pertinemment qu'il devra mourir un jour.

²²³ Qui raconte la mort d'un cerf et la Mort qui en « a fait sa curée ».

²²⁴ Médecin, petit neveu de Jean-Baptiste De Ribier du Chatelet, 1779-1844, auteur du *Dictionnaire statistique du Cantal*, Louis de Ribier est né en 1873. Son décès en 1936 a donné lieu à de nombreux articles élogieux le concernant. Nous remercions Jean-Louis Le Guillou, décédé en août 2011, auteur de plusieurs études sur Mauriac et la région, pour les renseignements qu'il a nous a transmis concernant le docteur De Ribier.

²²⁵ Docteur de Ribier, *Op. cit.*, p. 338. Ces dessins sont datés de la fin du XVI^e siècle par Delalo qui en fait une description dans le *Dictionnaire statistique du Cantal*, t. IV, p. 40-44. La volupté est représentée par une Vénus dénudée, couchée auprès de Mars. La mort par des vers poétiques ayant pour titre « Le veneur épouvantable (sic) », est méditation amère sur la fragilité de la vie.

fresques. L'esprit scientifique du médecin se montre là plus sûrement quand il ajoute que « c'est une négligence irréparable et [que] l'œuvre eût été perdue sans le crayon avisé d'un artiste mauriacois, Eugène Lafarge qui, il y a quelques vingt cinq ans, prit le croquis de tout ce qui subsistait alors²²⁶. » En somme, le repérage d'Émile Delalo a donné une première description des fresques et des salles principales du château en 1841 et les croquis ainsi que l'article du docteur de Ribier, en 1912, se complètent. Ils nous permettent de constater l'apport éventuel de l'art ultramontain en Auvergne, tout en ne négligeant pas la connaissance que l'on pouvait avoir, à l'époque de la réalisation des fresques, de l'ouvrage de Guillaume Gueroult.

Si nous avons choisi d'évoquer les deux articles, c'est surtout pour l'importance donnée à l'étude faite par Émile Delalo en 1844. Nous apprenons ainsi l'existence de ces fresques, nous pouvons examiner les détails repris fidèlement ainsi que les descriptions des pièces de ce château²²⁷. Les deux articles témoignent, par conséquent, d'un apport de l'art transalpin dans les grandes demeures françaises, même peu connues. L'effet moralisateur des fresques est passé des murs et des frontons des églises pour orner les maisons par un souci d'esthétique des maîtres du lieu.

Cette recherche nous conduit par ce biais à l'étude d'un mécénat religieux qui a contribué à l'enrichissement des lieux de culte en Italie et en France.

Nous avons choisi deux tableaux représentatifs de l'évolution du choix de sujets par les artistes en fonction des événements politiques. Un premier tableau *La Maesta* peint vers 1315 par Simone Martini de l'école de Sienne ouvre une fenêtre vers la professionnalisation des artistes ou encore l'émergence de commandes de plus en plus influencées par l'Histoire politique. Pieter Bruegel l'Ancien, peintre hollandais, peint *Les jeux des enfants* vers 1560, puis *Le massacre des Saints Innocents* vers 1567-1569. Ces trois tableaux sont des points de référence pour comprendre le lent cheminement de la peinture à travers les méandres de la politique. Ils ont tous des ressemblances frappantes entre eux.

²²⁶ Docteur de Ribier, *Op. cit.*, p. 325-338. Nous avons cité, plus haut dans le texte, Eugène Lafarge, sans avoir pu trouver de renseignements à son sujet.

²²⁷ Dont une des cheminées se trouve au château de Conros, situé à cinq kilomètres d'Aurillac.

***La Maesta* de Simone Martini (v.1280/1285-1344), école de Sienne, *Les jeux des enfants* et *Le massacre des Saints Innocents* de Pieter Bruegel l'Ancien (v.1520/1525-1569), peintre hollandais.**

En Italie, à Sienne, prenons l'exemple de la *Maesta* de Simone Martini²²⁸. Pourquoi ? Parce qu'elle répond par sa composition même au désir d'informer les fidèles. Sur cette représentation de la Vierge dans sa splendeur céleste, on peut lire deux inscriptions, l'une sur un phylactère porté par l'enfant Jésus que la Vierge Marie tient sur ses genoux déclare : « Suis la Justice, toi qui juge sur terre », la seconde sont les paroles que la fresque présente comme les paroles de la Vierge :

« Aucune des fleurs angéliques, aucune des roses, aucun des lis qui ornent les prairies célestes ne me plaît davantage que le bon conseil²²⁹. »

Par une phrase associant plusieurs fleurs, notons la trilogie allusion à la Sainte Trinité²³⁰, fleurs les plus pures et les plus parfumées à la vue des bienheureux puisqu'elles sont présentes aux cieux, la Vierge Marie affirme combien elle tient aux préceptes édictés par l'enfant Jésus. Par conséquent, il n'est de justice sur terre que celle voulue par le fils de Dieu. Les fidèles pourraient aisément se faire lire ces préceptes par les membres du clergé²³¹. L'image est édifiante : les voûtes célestes s'ouvrent et montrent la mère de Jésus en majesté. Elle acquiesce et, même, elle conseille avec douceur d'agir comme elle le fait. Les roses et les lis sont les emblèmes de pureté de la Vierge Marie, l'incomparable « rose sans épines ». Elle est à elle seule le symbole de la femme qui a terrassé le Mal.

²²⁸ Une *Maesta* est la représentation de la Vierge Marie en Majesté, parfois de face dans une attitude hiératique sur un trône, entourée d'anges et des saints apôtres. Simone Martini (v. 1280/1285-1344) est un artiste siennois. Il a peint cette *Maesta* en 1315 ; elle se trouve au *Palazzo Pubblico* à Sienne ; ses dimensions sont de 763 par 970 cm, c'est une fresque.

²²⁹ Bram Kempers, *Op. cit.*, p. 136.

²³⁰ Trilogie : fleurs angéliques, roses et lis.

²³¹ Daniel Arasse s'interroge : « A quoi sert-il d'écrire des mots dans la peinture pour des spectateurs analphabètes ? En effet, il est très frappant que le public majeur des tableaux religieux ou des fresques soit analphabète, non pas illettré, mais il ne sait pas l'*alpha* et le *bêta*, il ne sait pas lire. J'avais très vite eu l'idée que ce n'était pas pour ce que disaient les mots écrits, puisqu'on ne savait pas les lire, mais pour l'image du verbe... Dans le fond, l'image du verbe est une image de puissance et donc de légitimation de la sainteté du représentant du verbe », in *Histoire de peintures*, Paris, France-Culture-Denoël, 2004, p. 104-105. Les phrases écrites dans l'ouvrage de Bram Kempers, page 31 de son ouvrage déjà cité, donnent la définition du pape Grégoire le Grand sur le rôle de l'image dans les églises.

Jean Clair parle de ces images consolatrices :

« Longtemps en Europe, la croyance aux pouvoirs fastes ou néfastes des images peintes ou sculptées a persisté. Se souvient-on qu'au XV^e siècle, et au début du XVI^e, dans la très savante Italie, on croyait encore aux pouvoirs magiques de la *tavoletta*, la petite image peinte représentant en général une scène de la Passion du Christ d'un côté, une scène de martyr de l'autre, que l'on présentait à baiser à l'*afflito*, le pauvre condamné, en ses derniers moments ? Non seulement l'image lui enseignait une histoire sainte supposée l'édifier avant sa mort, mais encore lui offrir réconfort et consolation²³². »

Pour les fidèles assemblés dans les églises, le pouvoir de l'image divine est grand. Rien n'est trop beau pour représenter la mère de Jésus. Le culte rendu à chaque image est empreint de respect et d'amour, mais également de crainte ; ne faut-il pas obéir aux commandements divins sous peine d'aller aux Enfers ? En fait, « rien n'était donc assez précieux, la multitude et la splendeur des choses, la somptuosité des lumières, la suavité des senteurs, la majesté des sons »²³³ pour celui qui croit. La contemplation de la *Maesta* de Simone Martini est porteuse de toutes ces affirmations, elle est le modèle à suivre, celui de la majesté divine peinte sur une fresque de l'église.

Dans le but d'informer et d'éduquer, c'est bien par la volonté de l'Église que la *Maesta* a été peinte.

« L'église avait des idées arrêtées sur les diverses façons dont les images devaient fonctionner et ces idées étaient fréquemment reprises dans les sermons et propagées dans des traités imprimés (et réimprimés) tout au long du XV^e siècle. Les images devaient être utilisées pour transmettre un savoir et des préceptes moraux à la communauté toute entière. Elles devaient renforcer le sens du devoir chez celui qui les regardait, et lui rappeler les principes de comportement à respecter. [...] Les clercs souhaitant commander des œuvres d'art, surtout quand il s'agissait des frères mendiants, dépendaient de l'argent que marchands et banquiers mettaient à leur disposition²³⁴. »

On comprend, alors, l'importance d'une protection des âmes insistant au plus haut point sur les modèles à suivre ; seuls ceux que l'on retrouve sur les murs des églises ou des monastères sont susceptibles de porter leurs fruits ; de plus, pour les ordres mendiants, les meilleurs donateurs se trouvent être les marchands

²³² David Freedberg, "The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response", The University of Chicago Press, 1989, p. 5-9, in Jean Clair, *Malaise dans les musées*, Paris, Flammarion, 2007, p. 23

²³³ Jean Clair, *Op. cit.*, p. 16.

²³⁴ Bram Kempers, *Op. cit.*, p. 191.

les plus riches. Existe alors qu'un seul art : l'art sacré²³⁵. Sans lui, pas de modèle, pas d'élan vers Dieu, cet art sacré est porteur de toute l'Espérance de l'Église. Il est lui-même ce fruit qui va développer un aspect important de la mission de l'Église : enseigner, éduquer, transmettre la foi, l'unique foi à laquelle il faut croire. Les images prennent un pouvoir redoutable : que ne pourrait-on faire croire par leur simple vision ?

L'auteur de la fresque de la *Maesta* est Simone Martini, que nous connaissons plus parfaitement grâce aux écrits de Giorgio Vasari (1511-1573)²³⁶. Selon ce dernier, de 1250 à 1420, les grandes œuvres de Giovanni Cimabue (vers 1240-1302), de Giotto di Bondone (1266-1337), et de Simone Martini (1280/1285-1344), notamment, ont été commandées par des ordres mendiants²³⁷, par la communauté de Sienne et par de grands seigneurs attachés aux cours princières. Aux yeux de Vasari, elles sont l'expression des plus hautes aspirations esthétiques jamais atteintes par la peinture. Vasari estime que la professionnalisation de l'art est flagrante, elle permet une accélération profonde des inventions picturales. Les talents vont s'épanouir d'abord en Italie, puis en France. Édouard Pommier, historien d'art, affirme que « l'art devient l'art » au XVI^e siècle avec, notamment, Cimabue²³⁸.

Mais si cette maîtrise approfondie de l'art permet aux peintres de se jouer des difficultés, de découvrir avec Masaccio, les règles mathématiques de la perspective et d'exécuter des œuvres d'un grand réalisme grâce à la découverte d'un nouveau liant qui est l'huile de lin, l'idée d'une autonomie du peintre qui va devenir *un artiste* au talent reconnu se profile peu à peu. En fixant ses propres critères, en se comportant en innovateur indépendant, le peintre accède à une autonomie qui lui convient. Cette expérience se poursuit, libère la créativité,

²³⁵ Daniel Arasse évoque le problème du *low* et du *high* en parlant de l'art sacré, c'est-à-dire selon lui, « le grand art et l'art populaire, vulgaire, de base », in *Op. cit.*, p. 105-106.

²³⁶ L'incipit de Bram Kempers dans sa thèse, *Peintres et mécènes de la renaissance italienne*, Paris, Gérard Monfort, 1987, 350 p., et d'Édouard Pommier dans un ouvrage récemment paru *Comment l'art devient l'art dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2007, 539 p. commencent par l'évocation de Cimabue. Cette contribution confirme l'importance de ce peintre.

²³⁷ Ordres fondés ou réorganisés au XIII^e siècle, et qui faisaient profession de ne vivre que de la charité publique ; les quatre premiers et les plus importants furent les Carmes, les Franciscains, les Dominicains et les Augustins, in *Nouveau Petit Larousse*, Paris, Librairie Larousse, 1968, p 639.

²³⁸ Cf. Édouard Pommier, *Op. cit.*,

permet une audace que l'on retrouve dans de nombreuses œuvres et influençant d'autres artistes.

C'est ce que nous allons voir en étudiant un choix de peintures ultramontaines et puis françaises. Les différentes écoles italiennes ont proposé des innovations qui n'ont pas laissé indifférents les autres peintres. Déjà, lors de la première période, de 1250 à 1420, que Vasari retient comme étant le départ d'une renaissance des arts :

« En 1272, appelé à Sainte Marie Majeure pour être témoin à la signature d'un acte officiel, le peintre florentin Cimabue avait vu des peintures représentant la décapitation de saint Paul et la crucifixion de saint Pierre ; il accomplit ensuite des représentations historiques similaires dans d'autres églises romaines ²³⁹. »

Tout désir de création peut partir d'une imitation, Cimabue, lui-même, aurait repris l'idée de reproduire la mort de deux saints parmi les plus connus de la chrétienté. Le premier, Pierre, aurait refusé, dit-on, de subir le supplice de la même façon que Jésus. Sa crucifixion est représentée avec la tête, en bas de la croix. Saint Paul a la tête tranchée comme Jean-Baptiste, ce sont des morts édifiantes : mourir pour sa foi n'est-elle pas une finalité glorieuse ? Il est donc admis que oubliant, peu à peu, les sujets religieux représentant *La Sainte Famille* ou encore *La Nativité*, œuvres dignes d'adoration fervente pour un fidèle, les peintres en viennent, avec une connaissance sans cesse améliorée par l'étude physique du corps humain, à représenter ce qui à leurs yeux est une nouvelle perception des sens. Liée aux découvertes picturales, le dessin montre la raideur des muscles, la laideur des têtes décapitées. La vue, épouvantée, est témoin de ces actes rendus avec adresse par un pinceau. Il n'y a plus aucune douceur dans ces scènes religieuses qui se veulent des modèles édifiants pour les fidèles. Plus la violence s'installe dans la peinture, mieux la main s'applique à la rendre avec virtuosité. La peinture sacrée se veut manichéenne : elle montre le bien en faisant peindre des scènes de violence. Elle montre la foi ardente des saints et des martyrs avec leur fin tragique. Le prosélytisme que nous évoquions plus haut s'épanouit dans la transmission d'actes qui construisent un monde bien pensant dans lequel les crimes sont accomplis *ad majorem dei gloriam* : à la plus grande gloire de Dieu. Entre peintres, les influences sont multiples, mais chaque œuvre est une

²³⁹ Cité par Bram Kempers, *Op. cit.*, p. 41. Cf. Eugenio Battisti, *Cimabue*, Milan, Istituto editoriale italiano, 1963, p. 91.

avancée dans la perfection technique. Si les mêmes modèles se retrouvent dans plusieurs toiles, les pigments sont employés différemment, d'autres fois, c'est la perspective qui montre la scène d'une façon tout à fait différente ; il y a autant de *Nativité* que de peintres ayant traité ce sujet. La naissance du Christ est interprétée de façon particulière, la lumière, le visage de la Vierge Marie, les vêtements portent la marque d'un peintre. On reconnaît chez Le Corrège, la simplicité du bonheur de la jeune mère dans *La nuit*. La lumière qui inonde le visage de la Vierge fait penser à celle que le peintre La Tour a donnée, plusieurs années après, à sa *Nativité*. Un clair obscur y nimbe l'épisode de la naissance de Jésus. Le visage de l'enfant et de sa mère resplendit d'une illumination particulièrement heureuse à l'œil. Les thèmes sont les mêmes et pourtant, les peintures sont toutes différentes. Elles ont leur propre identité ; les voir, c'est reconnaître la main du peintre.

C'est pourquoi, avec un désir de peindre les mêmes événements, les scènes diffèrent. Elles enrichissent la galerie des œuvres italiennes. Et les peintres du Nord viennent s'imprégner de ces innovations dues à la professionnalisation des peintres du Sud. L'osmose va s'accomplir jusqu'à transformer et infléchir la manière de peindre, car les peintres ultramontains voyagent, eux aussi. Une élégante invention se transmet entre les peintres. Ils fixent leurs propres critères, imprègnent les scènes d'accompagnement d'éléments nouveaux, tels des personnages officiels vus de près, aux allures hiératiques et fières, mais également, des groupes épars de nymphes dans des représentations mythologiques, voire des hommes et des femmes vus de loin aux détails vestimentaires néanmoins reproduits avec finesse. La perspective autorise la présence de palais et de maisons autour desquels se meuvent des habitants, ou parfois des soldats. Afin de permettre une vision parfaite qui s'inscrit dans un tableau aux mesures programmées, le peintre offre à l'œil une vue aérienne qui embrasse l'événement le cas échéant. Ainsi, Pieter Bruegel l'Ancien (v. 1520/1525-1569) peint vers 1560 une huile sur bois *Les jeux des enfants*. Une multitude de détails concernant la gestuelle, l'habillement, la nature des occupations est présente dans cette scène qui montre une cour où s'ébattent avec vivacité des dizaines de petits personnages vus de haut comme si le peintre, juché sur une haute estrade, invitait le curieux à se pencher pour vérifier si tous les enfants portaient bien un bonnet comme il était d'usage de le faire à cette époque.

Les deux attitudes, celle du peintre et celle du curieux, se complètent pour saisir la pluralité des situations mises en abîme. Comment comprendre autrement ce désir de montrer tout à la fois, une action puis une autre qui se conjugue à la façon d'un film ? Le mouvement qui accompagne toute gestuelle donne un sens à ce tableau. Un bras se lève pour faire tourner un cerceau, un autre bras accompagne le bord du jouet en bois et le maintient pour éviter sa chute. Et l'on imagine aisément le chemin parcouru par le cerceau avec l'enfant qui suit attentivement la course du jouet ; Pieter Bruegel l'Ancien peint des arbres qui ont des feuilles, symbole du printemps ; des enfants qui multiplient des occupations toutes empreintes de mouvements créatifs.

Or, quelques années plus tard, le même artiste peint vers 1567-1569, une autre huile sur bois, *Le massacre des Innocents*, allusion à ce que l'on lit dans la Bible²⁴⁰. Sur le tableau, le ciel est sombre, c'est un ciel de neige, sans lumière, sans espoir. L'horizon est bloqué par un groupe d'hommes en armes, la lance haut levée, menaçante. Chaque grappe humaine est formée soit d'une femme qui supplie, soit d'un soldat qui exécute les ordres criminels qu'on lui a ordonnés ; des gens retiennent des molosses prêts à bondir ; des villageois sont à genoux et ont les mains jointes en signe de prière ; des gens courent, entrent dans les maisons l'arme à la main ; la scène se passe sans que rien ne vienne aider les mères qui supplient en vain les assassins. Une scène onirique se déroule ainsi, dans un petit village un jour d'hiver, peut-être en Hollande, pays de Pieter Bruegel l'Ancien. Le peintre a-t-il voulu témoigner des épisodes similaires qui se déroulaient sous la domination de Philippe II d'Espagne et du duc d'Albe²⁴¹ ? Dans ce tableau, Pieter Bruegel l'Ancien peint la mort : les arbres sont dénudés, leurs branches sont raidies par le froid de l'hiver, l'eau d'une petite mare au tout premier plan est gelée ; des branches d'arbres et ce qui semble être des tonneaux reposent sur la croûte de glace ; un saule au bord de cette mare dresse ses fines branches ; la neige pèse sur le toit des petites maisons rurales ; au fond, un clocher d'église d'où ne vient aucun secours. C'est une scène de désolation complète peinte dans des tons ocre, jaune orangé. La neige n'est pas d'un blanc bleuté, mais

²⁴⁰ Allusion aux ordres du roi Hérode de tuer tous les enfants mâles de moins de deux ans, car une prophétie avait annoncé la naissance du futur roi des Juifs.

²⁴¹ Donc entre 1567 date de l'arrivée du duc d'Albe et 1569 date du décès de Pieter Bruegel l'Ancien.

légèrement grise comme salie par les pas des meurtriers, il y a peu ou pas de trace de sang.

Certes, cet épisode biblique a été déjà, sans aucun doute, un modèle pour des peintres. Là, néanmoins, la perspective, l'utilisation de l'huile comme liant, ces techniques dues à la progression dans une recherche esthétique ouvrent une fenêtre vers une nouveauté picturale : les événements de l'Antiquité et les événements religieux entretiennent une proximité qu'utilisent les artistes pour inscrire l'horreur des massacres, à deux fins possibles, cette fois-ci : serait-ce un art sacré ou un art profane qui témoigne de la cruauté ? L'art sacré que commande l'Église à des fins de prosélytisme se trouve projeté dans des violences événementielles qui n'ont plus rien à voir avec les modèles des saints, si ce n'est que les mécènes estiment que les modèles des massacres antiques et bibliques justifient de la foi catholique et/ou huguenote contemporaine, car chacun des partis tue pour que sa foi triomphe ; les peintures de massacres de tous les temps auraient donc un intérêt pour l'Église catholique : ils montreraient la ferveur des fidèles et leur volonté d'éradiquer le Mal présent chez ceux qui refusent la Messe, alors que les Huguenots montreraient la cruauté des catholiques à leur égard. L'art tiendrait, ainsi, lieu de faire valoir de la juste foi. La violence installée sur les murs dans les églises pour inciter les fidèles à suivre les préceptes religieux édictés par l'Église se trouve projetée dans les peintures que des mécènes laïcs vont acheter pour orner leurs maisons. Les riches marchands qui ont accédé aux plus hautes fonctions administratives et qui ont pénétré dans les plus hautes sphères de l'aristocratie commandent également ces toiles illustrant la violence quotidienne. Cette dernière devient le sujet le plus important, celui dont on parle, celui dont on se gausse avec imprévoyance. Elle devient, par contre, le témoignage de la fureur qui étreint les hommes au XVI^e siècle. Ils vivent avec elle, les hommes et les femmes partagent leur vie avec elle. La banalisation des sujets de massacres entraîne une habitude de noirceur qui se retrouve dans les actes les plus banals comme l'exemple de deux enfants qui, dans une peinture de François Dubois²⁴², traînent un poupon encore emmaillotté et mort comme ils pourraient traîner un petit jouet : avec une indifférence parfaite.

²⁴² François Dubois peint *Le Massacre de la Saint Barthélemy*, circa 1572-1584, Musée de Lausanne.

C'est justement cette cruauté entrevue par l'art pictural qui nous fait choisir des toiles dont le thème principal est de montrer la violence par le biais de l'art pictural. Ainsi, les huiles sur toile peintes au XVI^e siècle sur ce sujet et qui ont été retrouvées²⁴³ sont une preuve d'une évolution profonde dans la manière de transmettre les pensées. Pierre Vidal-Naquet déclare qu'il n'y a « Rien de plus courant, rien de plus tristement banal dans l'histoire de l'humanité que les massacres²⁴⁴. »

Les peintures de massacres devenaient des scènes de banalisation. Les excès meurtriers dans la vie quotidienne et cette « habitude » de voir régulièrement des corps inanimés dans les rues des villes, les villages et les campagnes environnantes influencent les commandes et la créativité artistique. La raison de ce choix est leur point commun qui a été d'avoir osé montrer la peur, la souffrance, donc la violence ; mais une violence dont l'origine vient de l'intolérance religieuse²⁴⁵. Ces « interprétations » ont été créées en apportant, à chaque peinture, ce que l'on pourrait appeler un cortège d'éléments précurseurs pour l'époque notamment en ce qui concerne le choix des couleurs, de la perspective, de la gestuelle ; en mettant en scène des meurtres avec une grande originalité picturale, ils ont, ainsi, enrichi la vision artistique de manière étonnante.

« Les représentations de scènes de massacres et persécutions au XVI^e siècle en France, non seulement parce que les luttes religieuses traversent une période dramatique, mais que les antagonismes politiques varient dans l'instabilité et la violence²⁴⁶. L'ensemble de cette situation politico-religieuse

²⁴³ Des ventes ont signalé la présence de tableaux de massacres, mais leur parcours d'un collectionneur à un autre est difficile à suivre, cf. la liste élaborée par Jean Ehrmann qui montre cet écueil in *Antoine Caron, peintre des fêtes et des massacres*, Paris, Flammarion, 1986, p. 221-222.

²⁴⁴ Cf. « *Les assassins de la mémoire. Un Eichmann de papier* et autres essais sur le révisionnisme », Paris, La Découverte, 1991, p.168, ouvrage cité par David El Kenz, « *L'invention du massacre* », 26 septembre 2006, in *Sens public*, p. 14.

²⁴⁵ Même si certains événements qui se sont passés dans l'Antiquité romaine ne sont pas dus à la recherche de la juste foi, mais bien à une évolution politique profonde. L'évocation des triumvirs et du triumvirat se réfère à un acte voulu par Octave, Lépide et Antoine pour venger la mort de Jules César : c'est la création d'un triumvirat politique qui dresse une liste de proscriptions. Cicéron fut assassiné en décembre 43 av. J.C. pour s'être opposé à Antoine ; il avait écrit les quatorze *Philippiques*, diatribes contre l'ambition de ce dernier. Les meurtriers après avoir décapité Cicéron, lui coupèrent les mains. Or, en 1561, en France, trois grands seigneurs catholiques le connétable de Montmorency, Jacques d'Albon de Saint-André et le duc de Guise unissent leurs forces contre les Huguenots, cette union prit officiellement le nom de Triumvirat. La mort en 1562 du maréchal de Saint-André et de François de Guise en 1563 précipita la fin de cette union. Le titre de ces peintures ferait allusion aux événements vécus par les Français au XVI^e siècle tout en mettant en scène des événements de l'Antiquité romaine.

²⁴⁶ C'est un contexte politique mettant en scène l'Antiquité romaine pour servir à la fois de masque et de support aux événements du présent.

troublée a une influence déterminante sur l'évolution de l'esthétique des œuvres d'art, aussi bien pour leur qualité que pour leur quantité²⁴⁷. »

Jean Ehrman, auteur de ces lignes, exprime ainsi son idée sur la période historique, donc le contexte dans lequel s'épanouit la création de ces toiles singulières par le sujet même qu'elles considèrent. Il y voit une résurgence de l'Antiquité et de ses massacres dans la créativité picturale de la Renaissance, tout au moins au sujet de la violence²⁴⁸. Cette attirance de l'art vers l'Antiquité est connue, celle qui allie la recherche d'événements antiques et les événements politiques contemporains se trouve dans le nombre de tableaux et de copies de ces derniers que des chercheurs ont découverts depuis plusieurs années. Nous continuons notre argumentation, de façon chronologique, par l'examen de plusieurs tableaux prouvant, également qu'il y aurait une inspiration ultramontaine et hollandaise pour un même sujet d'étude picturale : les scènes de massacre.

La finalité de ces œuvres reste à déterminer en fonction de leur création au XVI^e siècle, de leur réception à travers les siècles et de l'usage que de nombreux historiens en font encore de nos jours. Enfin, et encore, un massacre qui s'est déroulé en France, à Paris, a été le sujet d'une pièce de théâtre écrite par un Anglais au XVI^e siècle : c'est le massacre de la Saint Barthélemy qui a eut lieu le 24 août 1572. La pièce s'intitule *Le massacre à Paris* .

²⁴⁷ Jean Ehrman, « Tableaux de massacres au XVI^e siècle », extrait du *Bulletin de la Société du Protestantisme Français*, juillet-août-septembre 1972, p. 445.

²⁴⁸ Claude-Edmonde Magny : « Un être (qu'il s'agisse d'un homme, d'une œuvre ou d'un genre littéraire), si « original » qu'il soit, ne surgit jamais *ex nihilo*, mais est préparé, conditionné, et finalement permis par un certain contexte historico-sociologique, dont la connaissance ne peut que mieux éclairer son essence, la rendre perméable, et même en faire mieux ressortir l'irréductible nouveauté », préface à l'édition française, in Georges Lukacs, *Le Roman historique*, traduction française de Robert Sailey, Paris, Payot, 1972, p. 1.

DEUXIEME PARTIE

**Les défenseurs de « la vraie Foi ».
Un message politique et/ou une propagande ?**

Chapitre 1

Lecture de toiles, scènes de massacre – Lecture d’une époque

*

Le tableau attribué à un peintre de l’entourage de Nicolo dell’Abatte

La copie d’un tableau de Hans Vredeman de Vries

Le tableau d’Antoine Caron

L'article *massacrer* que l'on peut lire dans le *Dictionnaire étymologique de la langue française*, donne une définition que nous allons développer dans ce chapitre :

« Massacrer. *Scrama* étoit anciennement une forte épée... [...] Et *Sax* un poignard... [...] De ces deux mots fut formé *Scramasaxus*, qui étoit une épée propre à faire des meurtres... [...] Je crois que de ce mot *Scramasaxus* a été fait massacrer; comme qui dirait *Scramasaxare* [selon M. de] Villeneuve²⁴⁹ ».

L'étymologie de ce verbe serait donc une arme coupante ou non, cela n'est pas précisé – on peut tuer avec une épée si épaisse qu'elle trancherait comme le ferait la guillotine plutôt qu'elle ne découperait les chairs comme l'épée qui servait à la mise à mort des personnages importants en Angleterre sous Henri VIII²⁵⁰. Ce verbe *massacrer* serait une composition de deux armes en une seule : une épée et un poignard, ce dernier étant destiné d'ordinaire à se protéger en cas d'attaque.

Le Littré précise, quant à lui, en premier sens, qu'un massacre est une : « Mise à mort de beaucoup de gens, et, particulièrement, de gens qui ne se défendent pas ou se défendent mal ». Alors que, en quatrième sens, il indique qu'un *massacre* est un : « terme de vénerie, la tête du cerf, du daim, etc. séparée du corps, et mise debout sur la peau de la bête, ou sur une nappe, alors qu'on donne la curée aux chiens²⁵¹. »

Ainsi une des lectures que l'on pourrait retenir d'un massacre, est qu'il est perpétré avec une épée poignard, qu'il vise des victimes qui ne s'opposent pas ou mal à leurs assassins et qu'enfin le vocabulaire de la chasse domine et est partie prenante dans ce champ précis.

Une autre lecture toute aussi intéressante, qui recoupe en partie la première que nous avons citée, est celle donnée par David El Kenz en présentation de l'ouvrage collectif *Le massacre, objet d'histoire* :

« Le terme de massacre est forgé en français vers 1100, mais ne devient courant qu'au XVI^e siècle en Occident. Il remonte à l'ancien picard *machecler* qui désigne la massue ou masse, un mot dérivé du latin populaire *matteuca*... Il signifie une opération maladroite, caractérisée par sa nature

²⁴⁹ Gilles Ménage, Auguste François Jault, Pierre Borel, M. de Caseneuve..., *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, 1694, reproduit en 1750, p. 185, in *Gallica.bnf.fr*

²⁵⁰ Anne Boleyn, reine d'Angleterre, eut la tête tranchée à l'épée à la différence d'autres suppliciés à qui on ôtait la vie à la hache...

²⁵¹ *Dictionnaire de français, définitions, citations, synonymes, usage d'après l'ouvrage d'Emile Littré*, vol. 1.3, in *Littré en ligne*.

dévastatrice. Il connaît alors deux évolutions sémantiques : d'une part, il désigne un abattoir et au XVI^e siècle, il entre dans le vocabulaire de la vénerie...[...] D'autre part, dès le XII^e siècle, il prend le sens de « mise à mort d'un grand nombre d'individus »...[...] En août 1572, les pamphlets huguenots contre la reine Catherine de Médicis, dénoncée comme une nouvelle Jézabel, responsable de l'assassinat de ses sujets, popularisent le terme ; les néologismes *massacreur* et *massacrement* apparaissent dans son sillage²⁵². »

L'étude des tableaux de massacres que nous proposons montre l'usage de l'épée poignard et la métaphore de la vénerie. Cela voudrait dire que les meurtriers utilisaient cette arme et que la gestuelle offerte dans ces tableaux suggérait la chasse. Ces mises à mort seraient vues à l'aune de ceux qui pratiquaient cette occupation dévolue essentiellement aux aristocrates : les victimes seraient comparées à des animaux sans défense que l'on massacre. David El Kenz souligne cette allusion en s'appuyant sur le jugement de Montaigne à propos des guerres de religion :

« L'humaniste choisit de dépeindre la cruauté à travers l'image de la chasse, ce qui correspond à la tradition de la dénonciation de la chasse associée au sang et à la mort, mais qui est tout aussi surprenant dans la mesure où cette pratique appartient à l'art de vivre nobiliaire. Il fustige l'art cynégétique en le décrivant comme une scène de massacre urbain...]. Au lendemain du massacre de la Saint Barthélemy, l'invention de Charles IX tirant le huguenot d'une fenêtre du Louvre ne rassemble-t-elle pas la réputation avérée du roi chasseur avec une stigmatisation de la chasse, usage cruel et de surcroît pervertie²⁵³ ? »

Ainsi la métaphore de *l'homme bête* devient réelle dans ce désir de chasser l'être sans défense. L'entreprise de peindre sur des toiles de telles scènes est insolite. Nous avons évoqué dans le chapitre précédent le tableau de Pieter Bruegel l'Ancien *Le massacre des Innocents* où l'évocation de la chasse se trouve « matérialisée » par un chien, sans doute un molosse, que son maître tient encore en laisse et par un autre chien, muni d'un collier, en train de courir près de son maître à cheval. On aperçoit moins distinctement deux autres canidés en haut du tableau à droite. Chaque groupe de personnes représente une scène oppressante pour qui la regarde. Ce tableau appartient par son sujet à une mise en forme de la chasse, puisqu'on y voit des cavaliers adoptant la gestuelle de la vénerie, lances, et chiens... Notons, et c'est là toute l'importance de la métaphore, qu'il s'agit ici d'une scène où les victimes sont des êtres humains. C'est pourquoi nous

²⁵² David El Kenz, *Op. cit.*, p. 7-8.

²⁵³ David El Kenz, « Les massacres au temps des guerres de religion », p. 185-195, in www.massviolence.org

souhaitons présenter maintenant trois tableaux représentant tous « un crime de masse [c'est-à-dire] une destruction brutale et délibérée de civils en grand nombre, souvent accompagnée d'atrocités qui, à première vue, semblent ne servir à rien²⁵⁴. »

La fréquence de ces sujets dans les arts au XVI^e siècle s'apparente à une détermination ancrée dans les esprits puisque Jean Ehrmann, dans un ouvrage consacré au peintre Antoine Caron, en compte une vingtaine dont il donne une liste précise²⁵⁵. Nombreux sont ceux qui sont tombés dans l'anonymat faute de signature ; l'attribution d'un tableau à une école ou à un peintre dépend de recherches multiples et longues comme le souligne Estelle Leutrat :

« L'Histoire de l'art est une longue patience. Ses instruments, les notions qu'elle utilise, s'adaptent à la mesure de ses avancées. Les résultats obtenus ne l'étant jamais dans l'absolu, il faut accepter l'idée qu'ils seront eux-mêmes contestés ou réajuster. C'est à ce prix qu'une science est vivante²⁵⁶. »

²⁵⁴ Jacques Sémelin, « Du crime de masse », in Thomas Ferenszi (dir.), *Faut-il s'accommoder de la violence*, Paris, Complexe, 2000, p. 375-391.

²⁵⁵ Voir Jean Ehrmann, *Op. cit.*, 229 p.

²⁵⁶ Estelle Leutrat, *Les débuts de la gravure sur cuivre en France, Paris-Lyon 1520-1565*, Genève, Droz, p. 220.

Lecture de toiles, scènes de massacre. Lecture d'une époque

Ces tableaux ont été peints dans une période qui couvre une décennie soit les années 1560 à 1570. Le climat politique en France sous le règne de François II, roi depuis juillet 1559, est lourd de menaces avec un roi qui meurt jeune en décembre 1560²⁵⁷. Les oncles de la reine de France, Marie Stuart, forment le parti puissant des Guise, ils s'opposent au parti des réformés qui sont de plus en plus nombreux à la cour de France. L'un d'eux, Gaspard de Coligny, devient peu à peu, leur ennemi déclaré. Sous le règne de Charles IX, la première guerre civile entre catholiques et réformés a lieu d'avril 1562 à mars 1563, elle est suivie, après une brève accalmie, d'une nouvelle guerre de 1567 à 1570 à la suite de laquelle est signé l'édit de Saint-Germain le 8 août 1570.

Mais ces troubles n'empêchent les familles aristocratiques ni de continuer leurs commandes auprès des artisans, ni de faire construire des manoirs et des châteaux²⁵⁸. Comme par exemple, celle d'une demeure dont la construction est relatée en détail durant la période de crise :

« La décennie 1560-1570 correspond à ces heures noires d'un pays où à Maulnes s'édifiait un château [...] Ainsi, il a été possible de penser le futur au sein d'un conflit...²⁵⁹. »

La décision d'édifier ce château a été faite par un couple proche de la cour de France puisque leur mariage est célébré le 10 avril 1556 en présence d'Henri II et de Catherine de Médicis au château d'Amboise. Les travaux entrepris quelques

²⁵⁷ François II (1544-1560).

²⁵⁸ La construction du château de Maulnes commence en mai 1566, les propriétaires en sont Louise de Clermont, amie fidèle de Catherine de Médicis, et son mari Antoine de Crussol. Le couple a été fait duc et duchesse d'Uzès en mai 1565. Le contrat de mariage est signé par le connétable de Montmorency, les cardinaux de Lorraine, de Vendôme et de Châtillon, les ducs de Guise et de Nemours, le prince de Ferrare, la reine d'Ecosse Marie Stuart (âgée de quatorze ans), les duchesses de Berry (Marguerite de France), de Valentinois (Diane de Poitiers) et de Guise (Anne d'Este), la maréchale de Saint-André. Ces familles se retrouveront pour la plupart impliquées dans les Guerres de Religion qui suivront, notamment celles des Guise, des Montmorency et des Saint-André. Elles formeront le triumvirat catholique avec lequel Catherine de Médicis devra pactiser après la mort d'Henri II en 1559.

²⁵⁹ *Maulnes : archéologie d'un château de la Renaissance* sous la dir. de Monique Chatenet et Fabrice Henrion, postface de Christian Sapin : « Le château dans tous ses états », Paris, Picard, 2004, 287 p.

années plus tard feront travailler des artisans pendant de longs mois de 1566 à 1570²⁶⁰.

« Pendant toute la durée du chantier, la construction de Maulnes s’accomplit dans un climat de tension, non de guerre civile ouverte, mais de passages de troupes de tous bords et de toutes nationalités²⁶¹. »

Malgré ces incursions incessantes et ce climat d’incertitude, le château fut terminé et enfin habité par Louise de Clermont et son mari. Il y eut des commandes destinées à différents corps de métier pour des tissus d’ameublement, des objets usuels, des factures en font foi. Il n’y pas de trace de tableaux pour Maulnes, mais on pourrait imaginer que ces derniers peuvent se trouver dans les inventaires des autres demeures que Louise de Clermont et son mari, devenus duc et duchesse d’Uzès sur ordre de Catherine de Médicis en 1565, ont habité durant leur mariage. La construction de cette demeure, au moment même des troubles des Guerres de religion, prouve encore une fois que les artistes étaient chargés d’honorer des commandes alors que les désordres sévissaient en France.

Si nous n’avons pas connaissance de tableaux ayant orné les murs de Maulnes, il existe trois tableaux de massacres, commandés à des peintres d’origine différente dont nous avons relevé les noms ; le premier est Nicolo Dell’Abatte²⁶² né en 1509 à Modène (Italie), le deuxième est Français, c’est Antoine Caron, né à Beauvais en 1521, le dernier est Hans Vredeman de Vries, né en 1527 à Leeuwarden, ville principale d’une région située au Nord des Pays-Bas actuels²⁶³. Le titre de ces tableaux comporte tous la dénomination de *Massacre*, pour deux d’entre eux il est suivi des termes *Triumvirs*, c’est le cas de la toile peinte par un artiste de l’entourage de Nicolo Dell’Abatte et pour celui de Hans Vredeman de Vries. Le tableau attribué à Caron porte le titre de *Massacre du Triumvirat*.

Notre choix s’est porté sur ces œuvres qui s’apparentent par leur sujet et leurs titres. Nous avons, par conséquent, distingué les tableaux suivants : *Le*

²⁶⁰ « En décembre 1569, les cheminées du château ronronnent pour la première fois... » Il est possible de lire de la page 52 à la page 59 de nombreux renseignements sur les architectes, les menuisiers, les maçons, et sur les commandes de tissus faites aussi bien pour confectionner des vêtements que pour décorer les salles du château dans l’ouvrage consacré à cet édifice, voir l’ouvrage déjà cité sous la direction de Monique Chatenet et de Fabrice Henrion.

²⁶¹ Monique Chatenet, Fabrice Henrion, Op. cit., p. 56.

²⁶² Il s’agirait d’un peintre de l’entourage de ce peintre, pour faciliter la présentation, nous avons nommé le peintre dont le nom est connu.

²⁶³ Cette région portait le nom de Frise à l’époque de la naissance de Hans Vredeman de Vries.

Massacre des triumvirs et *Le Massacre du triumvirat*²⁶⁴ puisque leur thème relève d'une créativité singulière inspirée ou non par les commanditaires. Les peintres ont-ils ou non eu le choix du sujet et du titre ? Il est encore difficile de le savoir.

Le mot triumvir provient du latin tres, tria, trois et de vir, viri, homme ; sous l'Antiquité romaine, un triumvir était un magistrat. Un triumvirat désigne à la fois la fonction de ce magistrat et l'union de trois hommes qui exercent un pouvoir, une influence. Les références historiques nous apprennent qu'en 43 avant Jésus-Christ, Marc-Antoine, Octave et Lépide forment, après la mort de César, un triumvirat ; l'orateur Cicéron critique, alors, ouvertement Marc-Antoine, ce qui lui vaut d'être assassiné avec de nombreux sénateurs au cours d'une grande répression voulue par les triumvirs. La tête et les mains de Cicéron furent exposées dans un souci de vengeance puisqu'il s'était opposé à Marc-Antoine. Ce triumvirat romain est connu pour avoir fait périr de nombreux opposants de façon particulièrement tragique. Ces épisodes, transmis par Appien, auteur latin, ont été édités en français en 1544, et dès le XV^e siècle, ces écrits étaient connus en plusieurs langues en plus du latin²⁶⁵.

Les textes d'auteurs latins ont été l'objet de nombreuses copies faites par des moines dans des bibliothèques de monastères. Et à ces copies de textes latins s'ajoutent des faits historiques récents :

« A la fin du XIV^e siècle, le déclin de l'Empire grec et la menace turque ont obligé Constantinople à renouer des contacts avec l'Occident. Des diplomates byzantins ont fait le voyage jusqu'en Italie, porteurs de précieux manuscrits

²⁶⁴ Un travail de recherche réserve des surprises et des détours imprévus : en cherchant l'origine d'un tableau de *massacres* dont le thème est la violence et qui devait se trouver dans l'église de Belle-Église dans l'Oise, nous avons appris qu'il se trouvait en réalité au Musée départemental de l'Oise. Nous avons pu, alors, y découvrir d'autres peintures comportant des scènes de massacres. Nous faisons connaissance avec *Le Massacre des triumvirs* et *Le Massacre du Triumvirat*. Ce point de rencontre se trouvait donc, pour nous, à Beauvais. L'aide d'une documentaliste nous encouragea, encore plus, dans notre recherche, nous remercions Véronique Wilczynski-Laurent, attachée de conservation chargée de la documentation au Musée départemental de l'Oise. La toile *Massacre des triumvirs* est une copie d'époque de l'œuvre originale du peintre anversois Hans Vredeman de Vries (1526-1609) ; elle faisait partie du mobilier de l'église de Belle – Église, en 1975 elle a été confiée en dépôt au Musée départemental de l'Oise où elle se trouve toujours, alors que l'original se trouve au Musée Massey de Tarbes, cf. en annexes la lettre en date du 11 février 2008 de Madame Nicole Zapata, conservatrice en chef du Musée.

²⁶⁵ Appien, né vers 90-95, mort vers 160-165, est un historien grec qui obtint la citoyenneté romaine. Il a écrit *Les guerres civiles à Rome* qui relatent les répressions et les massacres exercés par les triumvirs Antoine, Lépide et Octave, cf. l'article de Jean Ehrmann, « Tableaux de massacre au XVI^e siècle », p. 448, in *Bulletin de la société du protestantisme français*, juillet-septembre 1972.

offerts à leurs hôtes. C'est ainsi que Pétrarque a découvert Homère, Boccace et Euripide. Après 1453 et la chute de Constantinople, le mouvement s'est accéléré. Les lettrés venus d'Orient ont afflué à Venise.....] Des Italiens supérieurement qualifiés tels que Leonardo Bruni et Ambrosio Traversari ont appris le grec avec eux pour pouvoir traduire Thucydide, Hérodote, Xénophon, Platon, Ptolémée et Théophraste en latin. En 1484, Marcile Ficin a achevé sa traduction des trente-six dialogues de Platon²⁶⁶. »

Les écrivains et orateurs de l'Antiquité figurent dans les textes apportés de Constantinople, ce qui a enrichi les connaissances des lettrés à qui revient la tâche de déchiffrer, traduire et lire avec attention les textes qui révèlent l'histoire romaine. Les discours de Cicéron comme *Les Philippiques*²⁶⁷ démasquent, par conséquent, les travers de la politique et en particulier les événements qui se sont passés sous le triumvirat en 43 avant Jésus-Christ. La reprise de ces affaires politiques au XVI^e siècle et le fait de les rappeler en nommant ainsi non pas un, mais plusieurs tableaux, permet d'introduire ici une interrogation sur les conséquences d'une telle préférence de la part des commanditaires de ces tableaux²⁶⁸.

En ce qui concerne les peintres nommés plus haut, et leurs tableaux, c'est une découverte qui a ouvert une fenêtre dans nos recherches dont voici les détails.

Nous avons eu l'occasion, à plusieurs reprises et pendant de longs moments, de contempler deux toiles ayant pour titre *Le Massacre des triumvirs* au Musée départemental de Beauvais. Nous avons eu le temps de comparer les couleurs, la perspective, la gestuelle des personnages. Ces tableaux concentrent ce que nous tentons de démontrer, c'est-à-dire une technique étonnante dans la créativité et dans la représentation d'actes criminels. Il existe une minutie apportée par chaque peintre dans les détails pour voir ou ne pas voir des flaques de sang ; il y a une élégance et une désinvolture que l'on sent dans les gestes des meurtriers, tout cela donne une apparence singulière à ces œuvres. Le contraste

²⁶⁶ Sébatien Lapaque, " Dans l'amitié de Platon ", in *Le Figaro*, « Botticelli, de Laurent le Magnifique à Savonarole », avril 2004, p. 95.

²⁶⁷ Démosthène en voulant entraîner un sursaut de courage des Athéniens contre Philippe II de Macédoine prononça *Les Philippiques* entre 351 et 351 avant Jésus-Christ, Cicéron reprit ce titre et paya de sa vie son opposition à Marc-Antoine.

²⁶⁸ Les noms de certains commanditaires sont connus comme nous le verrons plus loin. Une nouvelle lecture de ces tableaux de massacre vient d'être faite par Valérie Auclair, voir " Les témoins des fêtes et massacres dans la peinture à la Renaissance ", in « *Fête et crimes à la cour d'Henri III* », *Objet d'art*, hors-série, n° 52, mai 2010 et « Le sens à l'épreuve du sang, les interprétations des Massacres du triumvirat d'Antoine Caron par Michel Leiris et Gustave Lebel », p. 333-349, in *Corps sanglants, souffrants et macabres XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 376 p.

entre la cruauté des actes et l'aisance des bourreaux étonne : comment concilier les crimes et la « grâce » avec laquelle ils sont peints ? De plus, et cela s'ajoute à l'étrangeté des scènes, l'architecture est composée de toutes pièces, puisque les monuments peints sont « posés » sur une scène imaginaire. C'est une reconstitution complète d'un espace. Qui pourrait dire si ce paysage existe ? C'est également la représentation d'actes antiques dont personne ne peut se targuer d'en avoir été témoin. C'est donc bien, dans ces toiles, l'exemple type d'un style de peinture dans lequel on retrouve, pêle-mêle, mais avec talent, la représentation chère aux architectes italiens du XVI^e siècle, l'emploi de pigments d'une manière audacieuse et inhabituelle puisqu'il montre des bourreaux habillés de couleurs pastel attribuées en général à des personnages bucoliques comme des bergers ou des jeunes filles ; enfin un thème redondant : des massacres.

L'insistance bien particulière d'un même thème dans une peinture comme un massacre – qui n'est pas celui d'une bataille ou encore celui des Saints Innocents – pose problème. Il y a de l'étonnement devant une telle mise en scène : pourquoi avoir choisi un tel environnement pour montrer une tuerie ? Pourquoi représenter des actes de violence à plusieurs reprises ? Pourquoi de tels tableaux ont-ils été commandés pour orner les murs de maisons patriciennes ? Toutes ces questions se posent.

Le tableau attribué à un peintre de l'entourage de Nicolo Dell'Abatte

Nous proposons de scruter longuement *Le massacre des triumvirs*, pour aller ensuite²⁶⁹ vers *Le massacre du triumvirat*. Cela donnera une analyse fine sur les choix que nous avons faits. Le commentaire sera un argument supplémentaire. Comme nous l'avons déjà suggéré, l'attribution de chaque tableau à un peintre a fait l'étude de nombreux commentaires de la part des historiens d'art. La découverte d'initiales ou de signatures en bas de certains tableaux au cours de restauration a permis d'authentifier ces toiles. Nous ne reviendrons pas sur ces dernières qui sont du ressort des historiens de l'art. Nous insisterons davantage sur ce que l'on « voit » sur chaque tableau²⁷⁰.

Comme nous l'avons précisé plus haut, Jean Ehrmann²⁷¹ a fait un décompte précis de tous les tableaux de massacre connus, attribués ou non lorsqu'il a écrit un ouvrage sur Antoine Caron en 1986. Il distingue de façon encore plus significative les « tableaux à sujets religieux ... [...] et les œuvres relatant les persécutions des guerres de religion comme le *Massacre de Vassy*, ou encore le *Massacre de la Saint Barthélemy*, etc...²⁷² ». Notre choix se porte sur des tableaux dont les points communs sont comme nous l'avons déjà dit : un épisode de l'histoire antique romaine²⁷³, une scène de massacre, et une facture contemporaine : le XVI^e siècle. Il y a, nous semble-t-il, sur chacune des deux toiles portant le même titre, le *Massacre des triumvirs*, une ligne de fuite vers un point central qui induit pour les victimes un enfermement psychologique insupportable. Elle se présente dans une composition axée sur une architecture harmonisant tout à la fois des bâtiments antiques en ruine et des maisons patriciennes aux élégantes colonnes marmoréennes qui enserre les victimes ; le

²⁶⁹ Les deux toiles du *Massacre des triumvirs* illustrent par leur originalité picturale l'évolution de la créativité sur un même thème, nul doute néanmoins, que *Le massacre du triumvirat* attribué à Antoine Caron, apporte également des éléments essentiels dans sa composition, mais nous avons vu les toiles exposées à Beauvais, et dans un premier temps, il nous a fallu faire un choix : décider de parler d'une œuvre d'art n'est pas toujours négliger une autre œuvre d'art. Leurs qualités n'entrent pas en jeu dans notre choix, ce sont plutôt les différences qu'il convient de souligner ici.

²⁷⁰ Daniel Arasse emploie souvent cette formule dans ses ouvrages et en particulier dans *On n'y voit rien* consacré à l'étude de tableaux des XVI^e et XVII^e siècles.

²⁷¹ Jean Ehrmann, *Antoine Caron*, Paris, Flammarion, 1986, 229 p.

²⁷² Jean Ehrmann, *Op. cit.*, chapitre « Massacre du Triumvirat », tableaux anonymes, p. 221.

²⁷³ Allusion au triumvirat formé par Antoine, Octave et Lépide.

*Massacre des triumvirs*²⁷⁴ se trouve donc orienté vers une finalité morbide, en effet les personnages poursuivis sont privés de toute issue salvatrice, la mort étant perçue comme l'ultime fin. Les peintres donnent une photographie de la détresse, d'une souffrance et d'une violence extrêmes ; enfin, s'opposant par la gestuelle choisie pour dépeindre les personnages aux deux autres toiles, *Le massacre du triumvirat* attribué à Antoine Caron, induit une manière différente de représenter un massacre.

Nous proposons de regarder le premier tableau, celui qui est attribué à un peintre de l'entourage de Nicolo Dell'Abatte : *Le massacre des triumvirs*, nous étudierons ensuite le tableau de Hans Vredeman de Vries qui porte le même titre, pour terminer par la toile d'Antoine Caron nommée *Le Massacre du triumvirat*.



²⁷⁴ *Le Massacre des triumvirs* a donné lieu à une attribution à Antoine Caron (1521-1599) par Jean Ehrmann, puis à la suite des travaux de Sylvie Béguin à un peintre de l'entourage de Nicolo dell'Abate (1509-1571), cf. les articles concernant les tableaux de massacres dans la bibliographie.

Peinte probablement vers 1561²⁷⁵, cette huile sur toile de grande dimension présente, pour les personnages et leurs vêtements, un panel de couleurs aux teintes atténuées et acidulées comme le rose et le bleu pâle, que l'on n'attendrait pas dans une scène de ce genre ; s'opposant à ces couleurs claires, un ciel, enfumé par des flammes sortant des fenêtres de maisons aux murs gris, coiffe l'ensemble. C'est une étonnante opposition entre les teintes grises des monuments et ces nuances pastel. L'allée centrale sur le tableau se trouve emprisonnée par les flammèches et les cendres chaudes. Tout au fond de la toile des silhouettes dont on ne distingue plus les teintes acidulées dont nous parlions plus haut s'agitent, certaines ont l'arme au point et frappent, d'autres, les victimes, cherchent à sauver leur vie, elles courent en tous sens, éperdues, encloses, par un effet d'étouffement, et par l'absence de couleurs claires, annonciatrices d'espoir, les couleurs sombres sont perçues comme refusant tout sursis (le noir du deuil en particulier).

Au centre deux cavaliers, tout de bleus vêtus du casque à la tunique en passant par le bouclier, caracolent, jambe contre jambe. Les montures ont les pattes postérieures dans une attitude parallèle comme calquées les unes sur les autres, les robes des chevaux sont grise et alezane. Le fond du tableau, couronné par un temple gracile, se referme en une rue principale dont le début est un goulot étroit voulu par le peintre, alors que la scène où prennent place victimes et bourreaux s'élargit jusqu'à occuper tout le devant de la toile : les silhouettes deviennent des personnages dont les gestes, les vêtements ou les corps abandonnés, nus ou dévêtus, révèlent l'ampleur d'un massacre qui se déroule encore sous les yeux du spectateur. Au premier plan, à gauche, trois personnes siègent sous un dais qui domine la scène où se joue le massacre ; ils portent des casques surmontés d'animaux mythologiques ailés et dans leur main un sceptre doré leur donne une importance supplémentaire. Plus bas, en dessous d'eux, des têtes coupées sont alignées sur le haut d'un muret. Du sang goutte de l'une d'elles. Un soldat, dont le torse est ceint d'un manteau court qui va d'un rose clair à un rose plus soutenu, tient cette tête par les cheveux. D'autres têtes gisent par terre, peut-être le soldat chargé de les compter et des les ranger sur le muret n'a-t-il pas terminé ce travail ? L'un des trois personnages, sous le dais, pointe son sceptre

²⁷⁵ Comme nous l'avons déjà précisé : cf. Fiche pédagogique du Service Educatif du Musée départemental de l'Oise, n° 2, 1984. *Le Massacre de triumvirs*. Les dimensions de cette toile sont 1,42 m. de hauteur et 1,77 m. de largeur, inv. 45.6, Beauvais, Musée départemental de l'Oise, Archives départementales de l'Oise.

vers la droite, notre regard le suit et découvre d'autres actes sanglants. Des glaives coupent des membres, décapitent, avec des gestes aériens et souples. Nul visage grimaçant chez les bourreaux ne heurte le regard, car l'effroi ne se lit pas sur leur visage, la même attitude calme se remarque dans le tableau *Judith et Holopherne* peint vers 1611-1612 par Artemisia Gentileschi :

« Alors que le visage d'Holopherne n'est que tourment... [...] le visage des deux bourreaux féminins, appliqués à leur tâche, est singulièrement froid, inexpressif – et glaçant. L'effroi... [...] réside dans cet écart entre une souffrance exhibée et un calme imperturbable, entre un cri que la lame empêchera, que la lame peut-être a déjà empêché, et le silence des deux bouches féminines closes... [...] sans regard pour nous, tournées qu'elles sont vers la victime à maîtriser pendant qu'on la saigne ; des visages sans yeux pour voir – aveuglés par la détermination la plus radicale et la plus froide²⁷⁶. »

Montrant la même froideur qui se lit sur les visages des deux jeunes femmes, les visages des tortionnaires dans la scène du massacre des triumvirs sont impassibles : ils effectuent ces tâches meurtrières avec sang-froid et même, dirait-on, indifférence, comme s'ils travaillaient à un quelconque labeur²⁷⁷. Les assassins ne sourient pas²⁷⁸.

Et les masses tronquées des victimes s'affaissent doucement. Les actes perpétrés ne montrent pas une grande précipitation. Tout semble lent comme dans un rêve et pourtant les coups sont précis, ils blessent et tuent. Des gens s'élancent pour échapper aux meurtriers, mais toujours comme dans un film au ralenti, ils sont victimes d'un cauchemar. On continue de frapper, sans doute persuadé de la justesse du geste puisque les actes se multiplient, si le doute s'était installé dans leurs esprits, ils se seraient arrêtés. Les silhouettes ont des corps très allongés à la musculature « michelangèsque²⁷⁹ ». Certains visages sont glabres, d'autres portent

²⁷⁶ Alain Jaubert, Valérie Lagier, Dominique Moncond'huy, *L'art pris au mot ou comment lire les tableaux*, Paris, Gallimard, 2007, p. 47-48. Dans l'Ancien Testament, Judith, jeune veuve d'une grande beauté, décide de tuer Holopherne, général de Nabuchodonosor, qui assiège la ville ; « revêtue de ses plus beaux atours, elle gagne le camp d'Holopherne, le séduit et profite de son ivresse à l'issue d'un banquet pour lui couper la tête », p. 44. Judith est aidée d'une suivante dans le tableau d'Artemisia Gentileschi.

²⁷⁷ Jean Ehrman écrit que chaque centurion recevait, à ce qu'on dit, une somme d'argent pour chaque tête décapitée, celle de Cicéron aurait été récompensée d'une somme encore supérieure, *Op. cit.*, p. 22.

²⁷⁸ « Toute émotion semble exclue de ce massacre détaillé avec une précision complaisante, décrit comme un spectacle de danse orchestré par les gestes nonchalants des triumvirs et rythmé de têtes tranchées. Ce ballet macabre évolue dans un décor théâtral antiquisant, inspiré des traités d'architecture, qui rappelle le rôle joué par les artistes de Fontainebleau dans la mise en scène des fêtes princières », in *Fiche pédagogique du Service Educatif du Musée départemental de l'Oise*, n 2, 1984, Le style, [n.p.].

²⁷⁹ Jean Erhmann, *Op. cit.*, p. 12.

moustaches et barbe courte. Ils sont coiffés de casques à cimier²⁸⁰. Toujours à droite, il y a une première maison aux fenêtres qui laissent échapper des flammes, une femme tente de sauter du premier étage ; de la terrasse de la même maison, un individu tombe, précipité dans le vide ; au rez-de-chaussée un homme casqué introduit la lame de son glaive dans la nuque d'un personnage. Des hommes armés enfoncent la porte au rez-de-chaussée de la même maison. Un peu partout, des petits groupes se forment, composés d'un centurion en arme qui menace, ou transperce, ou brandit une tête coupée et sanglante appartenant à une victime chancelante. Des corps, parfois nus, parfois encore vêtus, gisent à terre. Devant un tel carnage, on reste étonné du peu de taches de sang. Seuls les corps décapités laissent échapper un jet épais de leur col béant, mais qui reste comme suspendu dans l'air, comme en apesanteur. Le liquide vital ne s'étale pas en large tache sur le sol.

Seules, « [la] blanche statue de Diane posée sur la colonne de marbre à bas reliefs en spirale ... [...] s'élève au milieu de la place, et les trois statues qui ornent la balustrade de la terrasse avec un dôme sous lequel siègent les triumvirs²⁸¹ » donnent une impression de grâce et de calme, bien que Diane soit la déesse romaine de la chasse et que les victimes courent comme du gibier aux abois : il y a chasse à l'homme dans tout le tableau...

« Si un massacre est un massacre, si l'horreur reste l'horreur, chacun sait que la manière de montrer l'événement gouverne la réaction qu'il suscite ... [...] L'effroi naît d'abord de la relation étroite, directe que l'artiste parvient à élaborer entre les personnages et le spectateur... [...] convoqué à vivre, à ressentir ce qui se joue là, sous ses yeux exactement²⁸². »

Ainsi au premier plan, un centurion plonge la main et son épée dans la poitrine largement ouverte d'un corps déjà décapité. C'est un geste que l'on retrouve dans d'autres toiles peintes à la même époque. Selon David El Kenz,

« La fouille du cadavre renvoie à deux célèbres registres iconographiques de la période : d'une part, les gravures sur la conquête du Nouveau Monde qui

²⁸⁰ Au sujet des casques, citons l'étude consacrée aux peintres de l'École de Fontainebleau « Dans les œuvres que l'on a pu attribuer à l'entourage de Nicolo (dell Abate), comme les *Massacres du Triumvirat* (sic) de Beauvais... on note le traitement très particulier des casques romains : noirs, très ronds, avec une visière formant ombre sur le haut du front. Le rebord de la visière, ainsi qu'une sorte d'arête métallique joignant la visière au cimier, sur le devant du casque, accrochent la lumière et forment deux petites lignes blanches perpendiculaires », in *Actes du colloque sur l'Art de Fontainebleau*, Fontainebleau et Paris, 18, 19, 20 octobre 1972, études présentées par André Chastel, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1975, p. 170.

²⁸¹ Jean Ehrmann, *Op. cit.*, p. 27.

²⁸² Alain Jaubert, Valérie Lagier, Dominique Moncond'huy, *Op. cit.*, p. 49.

dépeignent la cannibalisme brésilien où sont représentés des indigènes dépeçant les cadavres pour s'en sustenter ou les atrocités commises par les *conquistadores* et d'autre part, la vogue des planches médicales où sont représentés les corps disséqués par l'anatomiste cependant, ici, la cruauté fait écho, semble-t-il, à un article de l'édit de proscription qui prévoyait le paiement du même salaire au délateur qu'à "celui qui avait trempé sa main dans le sang de quelque victime". La fouille du cadavre stigmatiserait à la fois la cruauté et le mercantilisme de la proscription²⁸³. »

Précisons, à ce point de la présentation du tableau, que le « cannibalisme brésilien », voire les sacrifices humains perpétrés dans le Mexique ancien ressortissent soit à de l'anthropophagie rituelle, soit à des offrandes aux dieux ; mais il est évident que ces pratiques qui avaient de réelles raisons sociales pour ceux qui les choisissaient étaient tenues en Occident pour des faits relevant d'une spiritualité qui intriguait. Le point culminant de la cruauté était atteint dans ces gravures. Les sacrifices humains au Mexique n'ont-ils pas, comme l'écrit Serge Gruzinski, deux motivations : « La première et la principale est d'ordre divin : les dieux des Nahuas sont mortels. Il faut donc continuellement les nourrir, régénérer le cosmos... [...] afin d'éviter ou plus exactement de retarder, la disparition d'un monde condamné à l'annihilation²⁸⁴. » La deuxième motivation comparerait, toujours selon Serge Gruzinski, le sacrifice humain à un instrument de gouvernement. Inspirer la terreur, éliminer les vaincus, ou les dirigeants que l'on soupçonne de trahison et que l'on supprime sous le prétexte de nourrir les dieux ou même de les apaiser serait une sorte de politique adroitement menée. Cette « eau précieuse », le sang²⁸⁵, est répandue au milieu d'une mise en scène macabre : les corps décapités, la poitrine béante, dévalent les escaliers du lieu du supplice, ensanglantant les marches. Un théâtre de l'horreur, de l'intimidation, c'est un spectacle que l'on n'est pas prêt d'oublier lorsqu'on le contemple. La finalité réside dans un massacre où tuer devient un geste habituel pour le meurtrier, geste lié peut-être à une catharsis, mais également à une volonté de réifier l'individu qui, courant dans tous les sens pour échapper à la mort, perd sa dignité d'homme. Il n'est plus qu'une proie qui ne réfléchit plus, domptée par la peur. Si cette action purificatrice « nourrit » les dieux, elle fait perdre toute considération à l'homme.

²⁸³ Cf. David El Kenz, cf. *L'invention du massacre, la naissance de la tolérance au 16^e siècle*, Colloque tolérance et différence, Université de Pressov, Slovaquie, 28-30 septembre 2006, [n.p.]

²⁸⁴ Serge Gruzinski, *Le destin brisé de l'empire aztèque*, Paris, Gallimard, 2007, p. 52.

²⁸⁵ Dont parle Serge Gruzinski p. 52.

Le registre du sacrifice humain rendu nécessaire par idéologie se retrouve dans les actes peints en Occident au XVI^e siècle, comme par exemple, ceux du Père Diego Duran²⁸⁶. Parallèlement, à ces démonstrations purement sacrificielles, l'autre registre relevé par David El Kenz est celui de la découverte de l'anatomie. Se pencher sur l'étude d'un corps mort relevait, à l'époque, d'un interdit grave, cela portait atteinte à l'immortalité de l'âme. Mais les premières planches de dessin qui montrent le corps humain provoquent la curiosité des lecteurs. Un corps dénudé, « un écorché » révèlent les organes avec une grande précision. L'anatomie devient un sujet d'étude pour les peintres et les sculpteurs. Le nu est un objet de menées multiples pour qui s'y intéresse. Les muscles saillants des corps dessinés se veulent des exemples parfaits dans les études maniéristes²⁸⁷.

Cet attirance que nous trouvons morbide, à notre époque, puisque le fait de scruter chaque détail d'un supplice a un côté « voyeur » qui écœure, avait donc au XVI^e siècle un sens différent. Il était la preuve de la justification de la foi. Il fallait combattre et tuer pour éradiquer les « importuns ». Il convient de noter que, parallèlement à ces massacres, les progrès de la science médicale montraient les corps humains comme des dessins plaqués sur des planches anatomiques qui enlevaient au corps tout lien à l'âme. Un homme pouvait être démembré, éviscéré,

²⁸⁶ Serge Gruzinski, *Op. cit.*, p. 159, cf. Jose de Acosta, *Histoire naturelle et morale des Indes*, traduction Marina Urquidi : « [cette pierre pyramidale] était si pointue, que jeté sur le dos contre celle-ci, celui qui devait être sacrifié était plié de telle sorte qu'en laissant tomber le couteau sur la poitrine, il était facile d'ouvrir l'homme par le milieu...[...] avec un étrange prestesse, [en] lui arrachant le cœur avec les mains, et ainsi, fumant, il [le sacrificateur] le montrait au soleil, lui offrant cette chaleur et cette fumée... ». Diego Duran, (1537-1588), dominicain espagnol, a écrit *Historias de las Indias y relacion de su idolatra y religion antigua con su calendario*, un manuscrit est déposé à la Bibliothèque nationale d'Espagne avec la précision suivante « acabose el ano de 1579 ». Il est possible de visualiser ce manuscrit, élaboré sur deux colonnes d'une écriture fine et serrée, comportant 344 folios sur le site <http://193.146.129.47>. Les dessins possèdent encore leurs couleurs, sont précis et variés. L'un d'eux est le « grabado sobre un sacrificio humano de la America pre-hispanica », traduction « dessin sur un sacrifice humain de l'Amérique pré-hispanique ». Le cœur de la victime, dont la poitrine a été ouverte par un prêtre, est offert aux dieux. Ce manuscrit comprend une étude sur la langue, les mythes, les dieux, les légendes et les rites funéraires, la gastronomie et l'organisation sociale et politique. David El Kenz ne parle pas du cœur extrait de la poitrine, mais plutôt des entrailles « fouillées », cf. David El Kenz, « L' « invention » du massacre », 24 septembre 2006, in *Sens-public.org*.

²⁸⁷ Rappelons que le maniérisme, école de peinture de la renaissance italienne, allonge les corps, leur donnant ainsi des attitudes alanguies et des gestes dotés d'une grande élégance. « Maniérisme, du latin Manierismo, forme d'art qui s'est développée en Italie puis en France au XVI^e siècle, sous l'influence de la manière des grands maîtres de la Renaissance (Le maniérisme se caractérise par des effets irréalistes de raffinement ou d'emphase, par l'élongation des corps, par une tendance au fantastique...[...] L'architecture et la sculpture ont été également touchées », in *Le petit Larousse illustré en couleurs*, Paris, Larousse/Vuef, 2003, p. 622, article maniérisme. Voir Daniel Arasse, *Op. cit.*, sur le maniérisme, p. 126.

soit pour des pratiques religieuses chez les Aztèques, soit pour les progrès de la connaissance ; alors pourquoi ne pas décapiter, fendre des poitrines sur des tableaux à l'image de ces pratiques et de ces connaissances médicales ? La violence s'inscrit dans l'art en reproduisant les supplices et les massacres devenus « affaires courantes » ; l'anatomie ne reste plus un sujet interdit : elle mène, en particulier, aux progrès de la médecine ; et seule la catharsis accompagne ceux que la foi guide trop intensément sur le chemin du prosélytisme. Et en fait ce tableau a apporté un aspect novateur dans la représentation d'un massacre. Les couleurs pâles qui habillent les personnages donnent un aspect étonnant au tableau, ces vêtements plissés comme des toges, ces corps blessés aux attitudes alanguies, ces tâches de sang peu nombreuses en dépit de l'acharnement des assassins attirent et retiennent le regard du spectateur. Il s'y attarde, y revient, se demande le pourquoi de ces couleurs. Et ce drame qui se joue devant ses yeux lui fait se poser des questions. Cette nouveauté des gestes, ce corps de ballet transposé en une scène de théâtre où se joue un drame de l'intolérance deviennent un sujet inquiétant. Ainsi, un peintre transforme un massacre, avec une stupéfiante maîtrise et une improvisation soudaine, en un spectacle dont on a dû mal à s'abstraire. Les détails les plus sordides s'imposent au spectateur, il voit parfaitement les corps s'affaisser, les têtes décapitées tomber, les poitrines être ouvertes. Et il continue à les scruter parce que les couleurs, les digressions que donnent les détails l'intriguent au plus haut point... Ainsi :

« Le détail fait digression : de même que dans un discours la digression est un agrément qui ne doit pas être trop long au risque de perdre de vue le sujet, le détail est lui aussi un agrément qui ne doit pas trop fasciner au risque de perdre l'ensemble du tableau²⁸⁸. »

Par conséquent, l'in vraisemblance d'un massacre présenté sous forme d'un ballet aux gestes aériens se montre ici parce qu'il a été commandé, semble-t-il, pour défendre la vraie foi. Chaque parti religieux, réformé comme catholique, ayant de bonnes raisons pour affirmer qu'il détient la vérité, a voulu mettre en lumière un tableau chez un personnage de haut rang comme le précise ce témoignage, celui de Théodore de Bèze, consigné dans son *Histoire Ecclésiastique* en 1561 :

²⁸⁸ Daniel Arasse, *Op. cit.*, p. 181.

« Et je dirai sur cela un présage merveilleux, confirmé par bien triste expérience. C'est qu'alors furent apportés à la Cour trois grands tableaux excellentement peints, où étaient représentées les sanglantes et plus qu'inhumaines exécutions jadis faites à Rome, en la proscription du Triumvirat de Rome, entre Octavius, Antonius et Lepidus. Ces tableaux furent bien chèrement achetés par les grands, l'un desquels était en la chambre du Prince de Condé, à la vue d'un chacun de ceux de la religion, sur lesquels depuis pareilles ou plus grandes cruautés, ne mirent guère d'être exécutées²⁸⁹. »

Alors qu'un autre témoignage « [Établi] par le texte d'un inventaire de 1566, des collections du Connétable de Montmorency en son hôtel de la rue Saint-Avoye » stipule que :

« A une place d'honneur dans la chambre du Roy un grand tableau où est peint le triumvirat... [Le Connétable de Montmorency] choisissait les artistes en renom pour faire étalage de leurs œuvres et démontrait ainsi la magnificence de sa maison²⁹⁰. »

Chaque parti religieux revendique la vraie foi... Et les détails que le peintre a mis dans son tableau sont là pour faire sens. Ils captent l'œil et affermissent la pensée qu'il faut résister à ceux qui n'ont pas la vraie foi...

Parallèlement au tableau que nous venons d'étudier, une autre œuvre s'attache au même thème du massacre, toutefois des variantes s'inscrivent dans la composition voulue par le peintre Hans Vredeman de Vries.

La copie d'un tableau de Hans Vredeman de Vries.

Portant le même titre et se trouvant comme nous le disions au musée départemental de Beauvais, *Le Massacre des triumvirs*, huile sur toile, est une copie de l'œuvre originale d'un peintre hollandais Hans Vredeman de Vries (1526-1609). Le Musée Massey, à Tarbes, possède cet original comme nous l'avions déjà précisé²⁹¹.

²⁸⁹ Jean Ehrmann, *Tableaux de massacres*, p. 450.

²⁹⁰ Jean Ehrmann, *Tableaux de massacres au XVI^e siècle, Ibidem.*, p. 449. Voir David El Kenz, « L'invention » du massacre, *Sens public*, p. 13. Le Connétable de Montmorency appartient au parti catholique. Le Prince de Condé appartient aux réformés.

²⁹¹ Madame Nicole Zapata, conservateur au Musée Massey, nous a confirmé l'existence de cet original dans les collections qui se trouvent au musée.



La conception est bien différente de l'œuvre du même titre attribuée par Sylvie Béguin à l'entourage du peintre Nicolo dell'Abate (1509-1571). Dans la copie du tableau de Hans Vredeman de Vries, la masse architecturale domine, elle occupe la majeure partie du tableau laissant moins de place aux personnages. Ces derniers sont peu nombreux et comme perdus au milieu de cette rue principale bordée de demeures à plusieurs étages.

Cette large avenue s'enfonce et trouve son point central sur un ensemble architectural constitué par un monument de forme arrondie dont l'entrée, agrémentée de colonnes, est surmontée d'un fronton grec. Ce dernier est coiffé d'un étage en forme de rotonde, coiffée d'un dôme ; d'un style peu élancé ; cet ensemble clôt l'allée centrale, alors que de part et d'autre, sont disposées, à droite, des maisons à quatre étages, à colonnes, aux façades peintes en rose saumon, les colonnes et fenêtres sont de couleur grise, la demeure du fond, toujours à droite, offre un escalier élégant à deux pans.

Il y a peu d'espace entre les maisons, sauf peut-être au premier plan où un individu casqué, vêtu d'une courte jupe de couleur rouge vif et portant une tête décapitée sort d'une petite rue. Toujours au premier plan, un autre individu tient à deux mains un cimeterre à lame courbée, dans un geste large il s'apprête à décapiter un homme à genoux au torse dénudé, qui lui tourne le dos. Trois centurions casqués et armés de glaives surveillent la scène. Un homme, vu de dos, se retourne vers la scène ; il s'appuie sur une lance²⁹². Plus en retrait, devant les

²⁹² Cette lance pointe en bas est à sa gauche, et bien qu'elle semble tâchée de sang et/ou bien que des lambeaux de tissus soient attachées à sa hampe ; elle est pointée vers le bas, pour quelles

quatre colonnes qui ornent le rez-de-chaussée d'une grande maison, deux individus plongent le corps d'une victime dont on ne voit plus que les jambes nues dans une cuve en bois remplie d'eau. À gauche du baquet, autour du petit obélisque, un groupe d'hommes invective quelqu'un. Plus loin, au fond, devant la porte de l'ensemble architectural surmonté d'un fronton grec, on tue et on traîne un corps, on en frappe un autre, on malmène une jeune femme. Des curieux regardent aux fenêtres, qui sont-ils ?... Des hommes vêtus de toges aux couleurs vives observent une scène de décapitation semblable à celle que nous avons décrite au premier plan du tableau : la victime a le torse nu, il tourne le dos à son agresseur qui prend son élan pour d'un geste large abattre son arme à la lame recourbée. Près d'eux, deux corps décapités gisent.

À gauche, au tout premier plan, une haute maison dont on ne voit que le balcon auquel on accède par quatre marches en pente douce, est surmontée d'un balcon au premier étage. Au rez-de-chaussée, abrités sous ce balcon, trois centurions se tiennent assis, sur de hautes chaises tandis qu'un quatrième assis lui aussi, plus bas, à leurs pieds, les écoute avant d'écrire ; deux gardes debout veillent. Un homme vêtu d'une cuirasse vient aux nouvelles ou en apporte tandis qu'un deuxième arrive en courant tout en brandissant une tête coupée pour qu'elle soit prise en compte par un scribe préposé à cet effet.

La scène du tableau est divisée en deux parties par un couple de trois marches, mais ces lignes droites ne passent pas par l'entrée du monument de forme arrondie décrit plus haut. Elles se dirigent vers les colonnes qui supportent le fronton grec ; au bas des lignes de droite, un petit obélisque sépare la scène en donnant à droite le spectacle de tueries et à gauche des têtes décapitées que l'on range avec application. Il n'y a pas de fuite éperdue, il n'y pas d'effet de course à l'homme. Les individus sacrifiés sont calmes, comme s'ils consentaient à leur

raisons ? Est-ce parce que l'homme, confirme en la tenant ainsi qu'il ne veut plus tuer avec cette lance, ou s'appuie-t-il dessus, lassé d'avoir tué ? Autre proposition : ce personnage placé au centre de la toile, au premier plan a-t-il été peint de la même façon que l'inconnu, l'épée au fourreau, les bras écartés en signe d'impuissance, témoin que François Dubois a peint sur la toile *Le Massacre de la Saint Barthélemy* du Musée de Lausanne ? Il est difficile de savoir, il est néanmoins troublant de le voir dans une telle attitude. Est-ce le détail à chercher comme l'écrit Daniel Arasse : « Je crois, dit-il, que c'est André Chastel qui a écrit dans « *Fables, formes, figures*, son recueil de textes, que l'historien est alerté par le détail. Oui, parce qu'un détail qui ne cadre pas, qui ne colle pas avec l'ensemble du tableau, interroge, alerte l'historien... », Daniel Arasse, *Op. cit.*, p. 190. Valérie Auclair voit dans ces silhouettes des témoins oculaires attestant de la véracité des faits, " Les témoins des fêtes et massacres dans la peinture à la Renaissance ", in « Fêtes et crimes à la cour d'Henri III », exposition au château royal de Blois, *L'objet d'art*, hors-série, mai 2010, n° 52, p. 49-55.

mort. Il n'y a pas de silhouettes cherchant une issue de façon désespérée. On n'assiste pas à un ballet morbide, les corps n'ont pas un déhanchement qui donne une allure maniérée. Le curieux porteur de la lance constate et passe son chemin.

Les couleurs ne donnent pas d'impression d'étrangeté : pas de teinte pastel pour les vêtements, mais des rouges francs, un peu de bleu également, de l'ocre ; un ciel clair avec à gauche au fond, une fumée qui s'élève d'une maison. Le sol est gris comme certaines façades, les colonnes sont d'une chaude couleur bistre, veinée d'un blanc cassé.

Ainsi pour récapituler, à droite de l'obélisque et devant le fronton : c'est l'action, on tue et à gauche, un scribe accroupi prend note du nombre de têtes : on comptabilise. En regardant ces toiles « Le spectateur... [...] fait l'expérience de la peinture et de sa puissance d'illusion²⁹³. »

C'est cette illusion qui marque, comme nous l'avons déjà souligné, le tableau d'Hans Vredeman de Vries. Il a une particularité qui est le parti pris de l'architecture choisi par le peintre. Certes, le sujet est une scène de massacres, mais la vision des corps décapités, des tueries est « englobée » par la grandeur toute romaine et la parfaite symétrie des monuments, mais sans qu'il y ait une impression de gigantisme. Les lignes des maisons, la profusion des colonnades et des balcons, le nombre des fenêtres toutes aussi élégantes les unes que les autres entraînent le regard du spectateur, séduit par les proportions bien plus que la constatation des corps meurtris.

« Le premier objet qui doit frapper l'œil du spectateur, c'est le caractère propre de la chose ; autrement, l'esprit est distrait : on remarque bien les beautés de détail ; mais les vraies beautés sont celles de l'ensemble ; toutes les autres doivent lui être subordonnées....²⁹⁴. »

Or, l'œil est accroché dans cette étude par une vertigineuse composition picturale qui n'est pas sans rappeler un tableau longtemps attribué à Piero Della Francesca : *La Cité idéale*²⁹⁵. En partant de ce tableau, la ressemblance entre les

²⁹³ Alain Jaubert, Valérie Lagier, Dominique Moncond'huy, *Op. cit.*, p. 58.

²⁹⁴ Diderot et d'Alembert, *L'Encyclopédie, recueil de planches sur les Sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques avec leur explication, Architecture*, planche XIII, Fontaine de Grenelle, faubourg Saint Germain, Paris, Grimbergen, Continental Printing, [s.d.], p. 7.

²⁹⁵ Le tableau de *La Cité idéale* est daté de 1475, Hans Vredeman de Vries est né, rappelons-le, en 1526. *La Cité idéale* peut ne pas être attribuée dans certaines études comme, par exemple, celle sur « L'architecture de la Renaissance italienne », préface de Guy Cocheval, *Beaux-arts Magazine*,

deux œuvres s'établissent dans un premier temps sur les éléments suivants que l'on retrouve sur les deux toiles : un bâtiment central dont les cercles horizontaux sont représentés par des ellipses, de même, les demeures, à droite et à gauche, sont peintes en perspective et le point central vers l'infini est donné par la position du même bâtiment, remarquons, néanmoins, la porte ouverte de ce temple qui donne une impression de liberté ; les maisons ont des galeries ornées de colonnes, des coupes, des portiques qui accentuent leur ressemblance avec les maisons de l'Antiquité romaine. D'un point de vue spéculaire, les lignes verticales de ces multiples colonnes allongent leurs silhouettes jusqu'à leur donner une hauteur impressionnante.

Ces élévations architecturales donnent une froideur à l'ambiance générale du tableau, mais lui confèrent une grande harmonie dans les volumes²⁹⁶.

Ainsi, l'inspiration de Hans Vredeman de Vries, peintre hollandais, serait due en partie à une étude italienne. Il semblerait qu'il privilégie, donc, l'architecture à l'événement historique qu'est le massacre des triumvirs, mais nous pouvons observer qu'il prolonge et même qu'il accentue l'ensemble des deux études architecturale et picturale dans une même représentation. Nous allons voir comment.

« Le temps où des réflexions, certes érudites, pouvaient être menées sans tenir compte de la création architecturale contemporaine ni des codes de perception du public paraît bien révolu. Des ouvrages théoriques où se mêlent philosophie, approche sociologique, histoire des mentalités et histoire de l'architecture ont pu en ce domaine ouvrir des perspectives nouvelles ces dernières années. Pour se limiter à l'espace français, les travaux d'André

1995, 32 p. où elle est qualifiée d' «œuvre anonyme, fin du XV^e siècle, huile sur bois, 67,5 par 239,5 cm, Galerie Nazionale delle Marche, Urbino », p. 14.

²⁹⁶ Une toile peinte vers 1577 par Lodewyck Toeput *L'incendie du palais des Doges* montre un ensemble conçu dans une perspective similaire, c'est-à-dire parfaitement symétrique : de hauts bâtiments, chacun étant accompagné d'une colonne, à gauche celle de San Teodoro, à droite celle du Lion de Saint Marc, ouvrent l'horizon devant un cours d'eau qui est la lagune ; trois marches donnent accès au sol ferme de la Piazzetta ; l'agencement de l'espace est celui d'une pièce de théâtre. Au premier plan de cette scène, une gondole et une petite embarcation dont on aperçoit les longues rames est prête à accoster peut-être pour porter secours ou au contraire à s'éloigner, car de hautes flammes s'échappent du palais des Doges, situé sur la droite. Des silhouettes courent en tous sens, dans un affolement que rien ne calme. De plus, un ciel chargé de fumées pèse sur les demeures de Venise dont la célèbre bibliothèque Marciana est encore en construction, in Bruce Boucher, *Palladio de Venise à la Vénétie*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1993, p. 285, fig. 283 ; Lodewyck Toeput (Anvers, c. 1550-Treviso, 1604) figure dans le *Dictionnaire des peintres belges* [Belgian Art Links and Tools sur Internet] ; il s'établit en Italie pendant de longues années et a été un des intermédiaires du nord de l'Europe avec la région de Venetio.

Les éléments architecturaux que l'on retrouve dans les tableaux et dans la construction des maisons sont inspirés de plusieurs courants comme le palladianisme de l'architecte italien Andrea Palladio dont les idées se retrouvent dans de nombreux bâtiments en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle, aux États-Unis et en France au XIX^e siècle.

Chastel ou d'Hubert Damisch, avec des orientations certes différentes, peuvent être considérées comme fondateurs d'un renouveau de la pensée²⁹⁷. »

En s'exprimant ainsi Guy Cocheval montre que l'interprétation des tableaux sert bien souvent à décrire des styles que les peintres ont dessinés dans leurs études. Que savons-nous de l'expression de la violence au XVI^e siècle sinon en scrutant les tableaux de l'époque ? Ils apportent un jugement différent de celui que l'on porte sur les textes littéraires puisque le regard s'imprègne d'un ensemble par lequel un artiste représente un événement. La richesse du regard du créateur illumine notre propre constat. Le peintre a rendu possible la mise en image de ce qu'il a vu ou entendu raconter. Il imagine un événement à l'aune de ses propres connaissances. Il rend compte d'un sentiment, le sien, qu'il espère partager avec le spectateur. Il transforme ce dernier en témoin impuissant, certes, devant une tragédie ou un massacre, mais capable de ressentir ce que révèle une œuvre. La création peut avoir un aspect didactique, nous le savons. En interprétant le massacre des triumvirs à sa façon, Hans Vredeman de Vries nous délivre un message. Il tient à montrer l'extraordinaire découverte de la pensée de la Renaissance dans le domaine de l'architecture et de la peinture. Il fait se joindre deux arts qui comme le faisait remarquer Guy Cocheval, que nous venons de citer, ne peuvent que coexister ; Jean-Paul Midant poursuit la même idée :

« Les dessins du maître d'œuvre semblent se résumer à une succession de lignes tracées sur plusieurs feuilles de calques superposées que l'on regarderait en transparence... [...] Cette architecture est faite d'écrans glissés les uns derrière les autres, où se nichent des pièges à lumière²⁹⁸. »

Les pièges à lumières se retrouvent dans les peintures comme *La Cité Idéale*. La délicate luminosité des façades des maisons est piégée dans les creux des fenêtres, des portes, entre les colonnes élancées des portiques jusque dans les contremarches des escaliers. Le doré de la pierre apparaît dans toute sa force et capte le regard. L'édifice à plan centré qui orne l'étude est un « emblème de la nouvelle architecture ... [...] qui porte en elle l'âme du monde²⁹⁹. »

²⁹⁷ Guy Cocheval, *Op. cit.*, p. 5.

²⁹⁸ « L'architecture de la Renaissance italienne », article de Jean-Paul Midant, *Beaux-arts Magazine*, 1995, p. 8.

²⁹⁹ Jean-Paul Midant, *Op. cit.*, p. 15.

C'est, donc, peu à peu que l'idée de porter « l'âme du monde » germe dans les esprits. Les premières églises construites ont un plan architectural bien précis qui prend en compte « une nouvelle conception de la divinité et du rapport des hommes à la puissance divine... [...] *La Lettre de Milan* [ayant en 313 après J.C.] accordé aux chrétiens le libre exercice de leur religion³⁰⁰. »

L'orientation, les différentes parties religieuses évoluent après avoir eu une grande ressemblance avec la *stoa Basileos* : le « portique du Roi » d'origine athénienne du début de l'époque classique³⁰¹.»

À partir des éléments antiques, les architectes ont cherché d'autres techniques leur permettant de faire évoluer leur pratique vers des idées plus élaborées, mais répondant à leurs inspirations et aux modes de pensées contemporaines. Depuis l'Antiquité, sur les bâtiments, une charpente couvrait l'espace longitudinal qui offrait un lieu de rassemblement ; la construction de ce toit selon des principes différents a permis l'agrandissement du local³⁰². L'histoire des charpentes offre ainsi des volumes plus imposants qui prennent une importance en fonction de leur emplacement dans l'édifice, chaque espace ayant une signification particulière, notamment dans le pouvoir chrétien. La création des « fermes » qui sont des triangles soutenus par deux arbalétriers – pièce inclinée qui joint deux autres éléments, le consolidant ainsi – posés sur les murs porteurs permet d'obtenir les progrès espérés. Les éléments des charpentes se multiplient jusqu'à ce que l'on cherche de nouveaux espaces et des formes artistiques nouvelles. C'est en Italie que nous trouvons les idées conçues par des architectes comme Filippo Brunelleschi, Leon Battista Alberti et Andrea di Pietro de la Gondola, dit Palladio³⁰³. »

« Tout exposé de l'architecture de la Renaissance commence obligatoirement par le récit d'une entreprise héroïque : la construction de la coupole de la cathédrale de Florence. Il est vrai que c'est par cette performance que le père du nouveau style, Brunelleschi, se manifesta pour la première fois et qu'il s'acquit en même temps une renommée définitive³⁰⁴. »

³⁰⁰ Michel Henry-Claude, Laurence Stefanon, Yannick Zaballos, *Principes et éléments de l'architecture religieuse médiévale*, Tiralet, Les éditions Fragile, 1997, p. 2.

³⁰¹ Nous reviendrons dans le paragraphe suivant aux notions architecturales qui en découlent pour tout édifice en traitant des architectes suivants : Filippo Brunelleschi, Leon Battista Alberti et Palladio.

³⁰² Cf. Michel Henry-Claude, Laurence Stefanon, Yannick Zaballos, *Op. cit.*, p. 28.

³⁰³ Filippo di Ser Brunellesco, dit Brunelleschi (1377-1446), Leon Battista Alberti (1404-1472), et Andrea di Pietro de la Gondola, dit Palladio (1508-1580).

³⁰⁴ Bertrand Jestaz, *L'art de la Renaissance*, Paris, Citadelles Mazenod, p. 38.

Filippo Brunelleschi, originaire de Florence, propose une conception technique pour cette cathédrale : « la construction d'une coupole sans cintre avec une double voûte, surmontée d'une lanterne ... [...] c'est le manifeste d'une nouvelle attitude³⁰⁵ » face aux anciennes formes architecturales prônées en général. Bien que reconnu comme un expert par de nombreux contemporains, c'est à Leon Battista Alberti, fin lettré, fils d'une riche famille florentine, que reviennent les aptitudes nécessaires à cette orientation. Il a déjà fait connaître son traité sur la peinture *Della Pittura*, dédiée en 1436 à Brunelleschi à qui il doit les principaux éléments de ce que les peintres appellent la perspective, la « science de la vision qui consiste à rendre avec exactitude et rationnellement la diminution et l'agrandissement des choses qui résulte pour l'œil humain de leur éloignement ou de leur proximité³⁰⁶. »

Leon Battista Alberti qui est un admirateur de Vitruve³⁰⁷, compose le *De re aedificatoria*, dans lequel il expose son attirance pour l'art antique, mais également son souci de faire se confronter l'architecture aux arts libéraux. Leon Battista Alberti confirme les apports de Brunelleschi, il enrichit les thèses de ce dernier par des descriptions de tableaux ou de monuments comme une construction mentale le ferait. Selon Leon Battista Alberti, « L'architecture a emprunté au peintre architraves, chapiteaux, embases, colonnes et frontons et tous les autres beaux éléments de construction³⁰⁸. »

Par conséquent, un tableau n'est pas uniquement la description ou la représentation d'un événement, il devient, par une alliance entre peinture et architecture, un idéal de pensée ; toute élaboration d'une toile est un espace où se posent des monuments choisis avec soin pour exalter une beauté particulière ; or, dans l'œuvre de Hans Vredeman de Vries, l'architecture tient une place exemplaire à ce sujet. Le temple à plan centré que l'on retrouve dans la toile sur huile *Le Massacre des triumvirs* est là pour consacrer la primauté d'une nouvelle

³⁰⁵ « L'architecture de la Renaissance italienne », article de Jean-Paul Midant, *Beaux-arts Magazine*, 1995, p. 11.

³⁰⁶ Article de Jean-Paul Midant, *Op. cit.*, *Beaux-arts Magazine*, 1995, p. 13.

³⁰⁷ Vitruve, ingénieur militaire et architecte romain du 1^{er} siècle av. J.C., les copies et les adaptations de son traité *De architectura* ont nourri, à partir du XV^e siècle, l'évolution du classicisme européen, in *Le petit Larousse illustré en couleurs*, Paris, Larousse/Vuef, 2003, p.1775, article Vitruve.

³⁰⁸ Article de Jean-Paul Midant, *Op. cit.*, *Beaux-arts Magazine*, 1995, p. 16.

architecture alors même que la réminiscence de massacres antiques viendrait perturber cette harmonie architecturale. C'est pourquoi, il semble important de retenir l'étude de ce tableau. Il est à bien des égards le témoignage d'un espoir : celui d'une entente dont Catherine de Médicis s'est fait l'écho à plusieurs reprises³⁰⁹. »

Certes, cette espérance toute néoplatonicienne d'un accord entre humanistes n'a pas toujours été atteinte surtout pendant les Guerres de religion, mais il ne faudrait pas oublier que :

« Catherine de Médicis voulut s'énoncer comme engagée dans un travail de combat contre une part ténébreuse, contre des illusions, dans une œuvre de conversion... [...] des âmes à la sagesse et donc au bien, le passage de l'obscurité à la lumière qui toucherait autant les hommes que le gouvernement de la cité terrestre³¹⁰. »

C'est donc bien dans la recherche d'une harmonie que se rencontrent les aspirations politiques et les enrichissements des techniques artistiques : les unes ne vont pas sans les autres ; avec Andrea di Pietro de la Gondola, dit Palladio, s'introduisent des principes rigoureux. Admirateur, lui aussi de l'Antiquité, il applique aux maisons qu'il construit une harmonie et une symétrie qui embellissent chaque façade. Un fronton et un dôme ornent les nombreuses villas dans l'arrière-pays de Venise. L'entrée de la maison reprend les éléments de l'atrium dans la mesure où il ouvre sur la demeure et permet l'accès au reste de la construction. Les frontons sont la plupart du temps surmontés d'une statue occupant le faîtage, elle dote l'aspect de la villa de lignes verticales et élancées équilibrant la robustesse des murs. Des colonnes directement inspirées des temples grecs supportent un fronton et les fenêtres ont des pieds droits et un petit chapiteau.

Filippo Brunelleschi, Leon Battista Alberti et Andrea di Pietro de la Gondola, dit Palladio ont donc donné à toute l'architecture italienne une allure antiquisante qui se retrouve dans de nombreux édifices et dans de nombreuses

³⁰⁹ Cf. Denis Crouzet, *Le haut cœur de Catherine de Médicis*, chap. 2 : Une illumination qui vient au royaume, Paris, Albin Michel, 2005, p. 43-53.

³¹⁰ Denis Crouzet, *Op. cit.*, p. 53.

peintures en Italie et en France au XVI^e siècle³¹¹. Ils ont sensibilisé une recherche qui lie la politique, les formes de pensées et les arts. Et leurs travaux ont trouvé un écho favorable auprès des commanditaires. D'ailleurs Palladio inscrit ce jugement au début de son second livre : « Il faut considérer que j'ai été heureux de trouver des gentilshommes d'esprit si noble et si généreux et de jugement si excellent qu'ils ont cru en mes arguments et abandonné ce vieux style de construction qui n'avait ni grâce ni beauté³¹². »

Cet idéal de pensée néoplatonicienne se retrouve donc dans la toile de Hans Vredeman de Vries et occulte la froideur des massacres.

Le peintre a fait l'objet en 1979 d'un article dans lequel Jean Ehrmann fait part de l'attribution du tableau qu'il nomme *Triumvirat romain* (1570) à ce dernier et non à Antoine Caron. Jean Ehrmann ajoute que :

« Le tableau était recouvert d'une incroyable épaisseur de vernis, que l'habile restaurateur Robert Lepeltier enleva en nous donnant une triple leçon : reconnaître que la matière picturale recouvrant les architectures n'était pas de la même main que celle des acteurs, nettoyer ensuite avec circonspection sans procéder à un ravalement corrosif, « repiquages » avec discrétion. Le résultat est très satisfaisant et après cette restauration efficace une partie de la signature VRI a réapparu en décembre 1977, sur la *première* marche à gauche de ce tableau³¹³ ! »

Au fur et à mesure des découvertes et des restaurations, l'attribution d'un tableau se trouve ainsi remise à jour... Tourignons-nous vers le tableau du *Massacre du triumvirat* attribué, lui-même après de nombreuses errances au Français Antoine Caron.

³¹¹ Depuis le XVI^e siècle, le style de Palladio qui doit ce surnom en référence à un ange annonçant le triomphe de l'intelligence sur les ténèbres dans une pièce de l'écrivain Gian Giorgio Trissino, a influencé l'architecture anglaise au début du XVII^e siècle, puis celle de la France pour arriver aux Etats-Unis dont « La Maison Blanche » en est un exemple précis. En Italie, les plus belles villas de Palladio existent encore dans les régions de Vicence, Vérone, Trévise, Venise et Padoue. En France, l'église de La Madeleine, à Paris, est un autre exemple de l'influence palladienne.

³¹² Bruce Boucher, *Op. cit.*, p. 243.

³¹³ Jean Ehrmann, « Sur le triumvirat romain », *Gazette des Beaux-arts*, janvier 1979, p. 18-25. Le Musée départemental de Beauvais donne en quelques pages, un historique de ce tableau ainsi qu'une brève biographie de Hans Vredeman de Vries. En 2002, Vera Lewijse, licenciée en Histoire de l'art, tient une chronique et brosse le portrait de Hans Vredeman de Vries tout en précisant qu'une exposition a eu lieu au Musée royal des beaux-arts d'Anvers du 14 au 8 décembre 2002 et que le vendredi 29 novembre de la même année, un symposium sur Hans Vredeman de Vries et les arts appliqués/techniques a eu lieu au musée royal des beaux-arts d'Anvers. Ce musée est le musée historique d'art de la Communauté Flamande.



Le massacre du triumvirat, attribué à Antoine Caron.

Il existe, au musée du Louvre, une toile peinte portant ce titre, datée de 1566, attribuée à Antoine Caron³¹⁴. Ce qui domine dans cette huile sur toile, c'est le gigantisme. Les dimensions sont surprenantes : la hauteur est de 1,16 m, la largeur de 1,95 m. Le regard est frappé par la symétrie des deux statues gigantesques accompagnées de deux pleureuses au premier plan, puis un peu en arrière se trouvent une colonne sculptée à gauche et un obélisque à droite. Le centre du tableau est occupé par un homme, vêtu comme un centurion, qui brandit, comme l'on exhibe un trophée de guerre, une tête tranchée d'où s'écoule un lambeau de chair. Au tout premier plan, en dessous, un autre personnage, centurion casqué lui aussi, vêtu de bleu ciel, se montre très absorbé : sa main disparaît complètement dans le thorax d'un corps décapité et exsangue. Son voisin, vêtu d'une jupe composée de lamelles, lève le bras et tend un glaive prêt à s'abattre sur un homme qui le regarde droit dans les yeux, implorant miséricorde. Au premier instant, le spectateur est plongé dans un espace « large » où se déroule une scène de meurtre.

³¹⁴ Nous avons donné dans la bibliographie les études faites par Jean Ehrmann.

Statues, colonne, obélisque et centurion se détachent sur un ensemble de monuments plus ou moins en ruines. Le ciel est embrasé ; à droite, un incendie teint de flammes rouges le haut d'une maison, d'où s'échappe une fumée grise. Un homme s'enfuit sur un toit, tandis qu'un autre tombe, bras et jambes écartés par la vitesse de la chute...

La représentation est théâtrale, plusieurs scènes se juxtaposent. L'attention est attirée par quatre et même cinq rangs d'actions différentes : le premier étant parfaitement équilibré, de part et d'autre, des deux femmes agenouillées, comme deux pleureuses antiques, les yeux dirigés vers le ciel pour crier leur douleur³¹⁵. Il faut examiner encore le tableau pour le faire parler³¹⁶.

Le choix des couleurs douces et acidulées étonnantes pour représenter un massacre, palette, il est vrai, que l'on a déjà trouvé dans la description du *Massacre des triumvirs* met en évidence la recherche du peintre. Toutefois, il y a une telle ressemblance, à la fois dans ce traitement d'un événement antique et dans l'emploi des pigments que l'on s'étonne d'une telle facture à quelques années de distance³¹⁷ entre *Le Massacre des triumvirs* et *Le Massacre du triumvirat*.

Dans la toile d'Antoine Caron *Le Massacre du triumvirat*, nous retrouvons le ciel embrasé et les couleurs dont nous parlions plus haut, les têtes coupées alignées sur un muret. La symétrie des premiers rangs se retrouve au troisième niveau avec à gauche, une colonne Trajane et à droite un obélisque, ainsi qu'avec deux groupes d'hommes casqués, vêtus de rose à gauche et de bleu à droite. Les derniers niveaux sont occupés par des monuments d'inspiration italianisante antique, et, tout au fond, à gauche, un cours d'eau important serpente sur lequel voguent des trirèmes.

Cet équilibre quasi géométrique enlève la sensation de légèreté que l'on trouvait dans *Le Massacre des triumvirs*. Ici, le personnage principal est cet

³¹⁵ Valérie Auclair, « Les témoins des fêtes et massacres dans la peinture à la Renaissance », in *L'objet d'art*, p. 49-55, Valérie Auclair écrit à leur sujet qu'elles sont des témoins de ce qui se passe dans le tableau,

³¹⁶ Daniel Arasse écrit que lorsqu'on contemple longuement un tableau, il finit par « s'élever » et donner une lecture à celui qui a cherché comment le comprendre, in *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004, p. 18.

³¹⁷ La toile *Massacre des triumvirs* de 1561 a été attribuée en 1945 à Antoine Caron, notamment, par Jean Ehrmann. Après des études extrêmement minutieuses, Sylvie Béguin a attribué cette même toile à un peintre de l'entourage de Nicolo dell'Abbate. *Le Massacre du triumvirat* peint en 1566 est, lui, attribué à Antoine Caron. Ce tableau se trouve au Louvre, précision déjà communiquée, mais utile à ce point de la rédaction.

homme brandissant vers le ciel une tête coupée³¹⁸. L'architecture est composée d'un mélange de monuments dont Jean Ehrmann fait une description approfondie dans son étude³¹⁹. On se repère peu à peu dans une Rome imaginaire : la colonne est celle de Trajan, au centre se trouve la silhouette du Colisée, à l'arrière-plan gauche on distingue le château et le pont Saint-Ange, à l'arrière-plan à droite, l'arc de triomphe de Titus. L'arc de triomphe de Septime Sévère est à gauche, à droite se trouvent l'arc de Constantin et la place du Capitole dessinée par Michel-Ange. Cette profusion de monuments antiques plonge ces massacres dans le contexte d'une Rome témoin des guerres civiles relatées par l'historien grec Appien. Elle permet aux érudits, fins connaisseurs des textes grecs et latins, de découvrir ce passé grâce à l'imaginaire d'un peintre. Elle met en scène des actes meurtriers sous une représentation picturale. Elle installe des statues antiques dans un cadre adapté à leur grandeur. Et c'est en s'inspirant des gravures d'Antoine Lafréry qui travaillait à Rome au XVI^e siècle que l'auteur du *Massacre du triumvirat* dessine la statue d'un Apollon du Belvédère, à gauche du tableau, et celle de l'empereur Commode, vêtu en Hercule, à droite.

La ville, une fois imaginée par Caron, laisse apparaître les personnages dont nous avons déjà présentés ci-dessus les principaux, car ce sont eux qui attirent le regard par leurs actes vengeurs. Leur habillement relève de ceux que portaient les soldats gradés ou subalternes sous l'Antiquité : des casques surmontés d'un cimier, des cuirasses de cuir ou de métal reproduisant des muscles saillants, des jupes courtes supportant des lamelles de métal, des bas relevés jusqu'en haut des cuisses, des chaussures dont les lanières sont enroulées autour des chevilles. Ils sont armés de lances, d'épées, de glaives, de piques, et de hallebardes.

Ce sont les couleurs qui étonnent et surtout celles des vêtements. Le centurion qui exhibe la tête de Cicéron porte une cuirasse, des jambières, des chaussures jaunes, seul son casque est teinté de rouge. Cette couleur pâle le distingue des autres centurions, sauf l'un d'entre eux situé juste derrière lui, qui porte lui aussi une cuirasse jaune. Les autres centurions sont vêtus de rose pâle ou de rose soutenu, de bleu pâle. On s'attendrait plutôt à des couleurs sombres pour

³¹⁸ Celle de Cicéron.

³¹⁹Cf. Jean Ehrmann, *Op. cit.*, p. 28-41.

accompagner ces scènes de meurtres, or les couleurs acidulées et claires surprennent beaucoup.

Comment se présentent ces personnages ? Au-dessus du meurtrier de Cicéron, il y a cet immense monument semblable au Colisée. Il est complètement ouvert découvrant, au spectateur, trois personnages abrités sous un dais de toile vert pâle. Caron a représenté le triumvirat au milieu de cette béance en montrant ce bâtiment en coupe comme s'il s'agissait d'une étude³²⁰. Les trois hommes portent un bâton de commandement et dominant tous les plans où se déroule le massacre. Ils sont placés volontairement dans l'axe central du tableau, certes leur estrade est éloignée du premier plan, mais les trois hommes sont montrés avec toute l'importance que l'on accorde aux chefs, ils dominent. Juste en dessous d'eux, toujours dans l'axe, la tête de Cicéron tenue à bout de bras et encore en dessous, un corps allongé sur le côté, le cou tranché d'où s'échappe le liquide vital. Est-ce le corps de l'avocat qui a insulté Marc-Antoine ? Peut-être...

Autour du monument en coupe, une barrière peu élevée est composée de balustrades de part et d'autre d'une ouverture centrale. Des centurions vont et viennent, les uns sont accoudés à la barrière tandis que d'autres sont armés d'un glaive. Ce couloir situé entre le monument central et les scènes de massacre fourmillent de silhouettes. À droite, des maisons aux colonnes marmoréennes, des individus qui se battent, d'autres qui portent une civière sur laquelle gît un corps. Deux personnages féminins accompagnées de deux silhouettes d'enfants qui s'accrochent à leurs longues jupes contemplent, éperdus, des corps décapités gisant devant elles. Sur des arcades et sur un balcon au-dessus, des combats furieux se passent. Des bâtiments en ruine, une haute tour d'où s'échappent des flammes, une façade aux murs roses, encore des balustrades au loin. Tout au fond du tableau se profilent d'autres maisons, d'autres demeures. Des rues jonchées de cadavres ponctuent la scène... Le spectacle est sans fin avec des actions redondantes.

À gauche, en gris foncé, se dressent des colonnes de temple dont la charpente est surmontée d'un groupe colossal composé d'un cheval cabré et d'un écuyer. Au loin, des demeures de couleur grise, une forteresse, le château Saint-

³²⁰ Semblable à la coupe, par exemple du Tempietto de l'église des Orfèvres, plume à l'encre grise, collection de l'École des beaux-arts de Paris, in « L'architecture de la Renaissance italienne », article de Jean-Paul Midant, *Beaux-arts Magazine*, 1995, p. 13.

Ange, sur lequel flotte un étendard, un pont traversé par des cavaliers dont les montures vont au galop. Et plus bas, un fleuve et des barques chargées de silhouettes, l'eau est de couleur gris vert.

Ce qui domine donc, dans cette toile, comme nous l'avons dit plus haut, c'est le gigantisme des statues, de la colonne Trajane, de la maison aux colonnes surmontée, du couple cheval et écuyer. Cette démesure fait paraître la peinture d'Antoine Caron plus grande (hauteur : 1,16 mètre par largeur : 1,95 mètre) que celle de 1561 du peintre de l'entourage de Nicolo Dell'Abatte (hauteur : 1,42 mètre par largeur : 1,77 mètre) et pourtant il n'y a pas une si grande différence dans les mesures. Les personnages ont en commun la même grâce nonchalante, alors que d'autres ont des gestes d'une grande brutalité accentuée par un raidissement des membres et des muscles aux formes plus saillantes. Il n'y a pas de chorégraphie gracieuse dans cette scène de massacres³²¹. Les grappes humaines sont plus rares ; la majesté des deux statues antiques, immenses, blanches et glacées, au premier plan, donne le ton : tout est grandiose, des monuments jusqu'au geste du bourreau, personnage que Caron a voulu isolé. Il se tient au milieu des autres actes meurtriers pour justifier de la violence faite à Cicéron par le triumvirat d'Octave, d'Antoine et de Lépide en 43 av. J.C.

Ainsi, avec cette description des violences et de la souffrance que l'on retrouve peinte ici, nous savons, par les recherches de Jean Ehrmann, que bien d'autres œuvres ont repris ce thème :

« Les tableaux des Massacres furent fort nombreux au XVI^e siècle, et on en conserve encore beaucoup...[...] Nous avons annoncé l'existence de vingt tableaux de Massacres romains...[...] Ce nombre est d'autant plus étonnant que ces tableaux sont, à quelques détails près, identiques, mais nous pourrions le doubler par la simple énumération d'œuvres perdues que mentionnent les archives...[...] Il y eut, de fait, à partir de 1555 environ, un véritable engouement pour ces tableaux de *Massacres*, peints sous l'influence des tristes événements qui se déroulaient alors en France³²². »

Nous retrouvons ici l'illustration de ce que nous évoquions précédemment : la mise en scène de l'Antiquité romaine sert, selon Jean Ehrmann, à la fois de masque et de support aux événements du présent. L'époque troublée que vivaient les Français en ce début de XVI^e siècle a fait émerger un art pictural

³²¹ Nous rappelons que cette chorégraphie et ces gestes nonchalants faisaient appel aux notions du maniérisme qui incitait à ne rechercher ni le naturel, ni la simplicité. « On étire les formes, on les soumet à une secrète mouvance instable », écrivait René Huyghe, *Sens et destin de l'art de l'art gothique au XX^e siècle*, tome 2, Paris, Flammarion, 1967, 1985, p. 118.

³²² Jean Ehrmann, *Op. cit.*, p. 221.

étonnant. Loin de calmer les esprits et de leur faire entendre raison, la peinture montrait les actes de violence avec une minutie, et un raffinement dans les détails qui ne prêtaient pas à un équilibre raisonnable. De nombreuses copies de ces tableaux ont suivi les premiers originaux, à croire qu'il fallait exercer son talent de cette façon ; néanmoins, par crainte de représailles, certains peintres n'ont pas signé leurs œuvres ou du moins, leur signature n'a pas encore été dévoilée par des restaurations récentes.

En confirmant que les tableaux de massacres s'inscrivent dans « un contexte politico-religieux », David El Kenz estime que :

« Le chaos massacreur fait écho à la représentation politique de la tyrannie et son corollaire, la guerre civile. Les guerres civiles romaines, topos à la fois historique et iconographique aussi terrifiant pour les contemporains que l'enfer religieux, constituent une seconde clé pour la mise en scène des massacres... Elles offrent une représentation de cadavres toute aussi prégnante que celle de l'iconographie chrétienne³²³. »

Ce dernier jugement permet de finaliser cette étude sur les tableaux de massacres en inaugurant cette représentation des cadavres de Rome comme une comparaison possible, selon David El Kenz, avec les massacres des chrétiens à l'époque romaine toutefois on peut envisager de lire dans ces tableaux une exigence du droit de résistance face à un monarque jugé comme tyrannique parce qu'il est mal conseillé ; ce qui nous permet d'introduire la partie suivante de l'étude consacrée au théâtre et aux conséquences des actes des monarchomaques.

³²³ David El Kenz, " L' « invention » du massacre ", *Sens public*, 24 septembre 2006, p. 6.

Chapitre 2

Colères, témérités et excès au théâtre sous le règne d'Élisabeth I^{ère} d'Angleterre.

*

Le contexte historique

Christopher Marlowe, sa vie

Sa pièce : *Le Massacre à Paris*

Son imaginaire et ses personnages

Comment les princes doivent garder leur foi.

Quomodo fides a principibus sit servanda.

« Chacun entend assez qu'il est fort louable à un prince de maintenir sa foi et de vivre en intégrité, non pas avec ruse et tromperies. Néanmoins on voit par expérience de notre temps que ces princes se sont faits grands qui n'ont pas tenu grand compte de leur foi, et qui ont su par ruse circonvenir l'esprit des hommes, et à la fin ils ont surpassé ceux qui se sont fondés sur la loyauté.

Il faut donc savoir qu'il y a deux manières de combattre, l'une par les lois, l'autre par la force : la première sorte est propre aux hommes, la seconde propre aux bêtes ; mais comme la première bien souvent ne suffit pas, il faut recourir à la seconde. Ce pourquoi est nécessaire au prince de savoir bien pratiquer la bête et l'homme.»
Machiavel, Le Prince (De principatibus).

Le contexte historique

Le sort d'un prince est fragile, lorsqu'il se trouve à la cour d'un souverain dont il est le beau-frère et en particulier, lorsque quelques jours après son mariage, un massacre fait disparaître une grande partie de ses compagnons. Être de la religion prétendue réformée et épouser une catholique de sang royal n'arrange pas la situation, même si l'on est soi-même de sang royal. Il faut par conséquent que ce prince s'adapte. Il lui faut adopter les us et coutumes de la cour qui l'accueille, mais aussi garder son esprit libre de toute influence. C'est le sort d'Henri de Navarre après son mariage avec Marguerite de Valois, il est devenu le parent par alliance du roi de France Charles IX. La mère d'Henri de Navarre avait écrit, en substance, que son fils devait observer les commandements de la foi dans laquelle il avait été élevé, qu'il devait adopter les manières d'être et de se vêtir de la cour de France, mais qu'il devait rester lui-même au milieu de toutes les turpitudes qu'il pourrait rencontrer. En juin 1572, Jeanne d'Albret meurt, elle laisse son fils aborder, seul, un mariage difficilement accepté par la cour de France. L'Histoire a montré un prince de Navarre soumis à des décisions graves, restant à la cour de France comme s'il en avait été prisonnier. Il a su attendre le moment pour s'en évader, il a été toujours comme l'Histoire montre le premier roi Bourbon, aimé de son peuple, adulé avec autant de passion que les Valois avaient été critiqués au moment où ils régnaient.

Est-ce à dire qu'Henri de Navarre a su proposer une figure de souverain alliant deux manières d'être et/ou de combattre qui est de bien pratiquer la bête et l'homme, a-t-il été le lion ou le renard dont parle Machiavel, « car le lion ne se peut défendre des rets, le renard des loups ; il faut donc être renard pour combattre les filets, et le lion pour faire peur aux loups³²⁴ » ?

Pour être défenseur de la foi religieuse, convient-il d'utiliser l'une ou l'autre des manières dont parle Machiavel ? Pour être un bon prince, aimé de ses sujets, faut-il allier les deux manières d'être ?

Nous souhaitons montrer dans le deuxième chapitre de cette partie que le message politique passe, parfois, par une œuvre de fiction et que la propagande,

³²⁴ Machiavel, *Op. cit.*, chapitre XVIII, p. 124. Pourrait-on dire qu'on retrouve, ici en partie, la fable *Le lion et le rat* de Jean de La Fontaine, un lion pris dans des rets dont il ne peut se défaire. Un rat l'aide, mais un renard aurait pu aider le lion...

elle, s'exprime clairement dans une œuvre d'art quand elle est reproduite pour être diffusée. Selon Daniel Arasse :

« La propagande, étymologiquement, veut dire diffuser par un moyen ou par un autre, audio ou visuel, un message politique destiné à convaincre un certain nombre de gens. Je dirais qu'on peut parler de propagande dans l'histoire de l'art à partir du moment, par exemple, où les luthériens utilisent la gravure, la feuille volante, pour diffuser des images antipontificales. Là, on peut dire qu'il y a effectivement un véritable travail de propagande de la part des luthériens. Mais dire qu'un tableau d'autel ou qu'un cycle de fresques, qui est toujours in situ, fait de la propagande, je ne suis pas d'accord. Pour cela, il faut qu'on le reproduise sous forme de gravure³²⁵. »

C'est précisément en parlant d'une œuvre théâtrale écrite au XVI^e siècle par un Anglais que nous exposerons comment un message politique peut être transmis par une pièce de théâtre. Aussi faudrait-il éclairer le sens à donner à ces œuvres ? En Angleterre, un public se presse dans les salles de théâtre pour observer le jeu des acteurs. La foule des spectateurs est attentive aux drames, aux passions des hommes. Les salles sont pleines, le succès des auteurs s'accroît de jour en jour grâce à leur souveraine soucieuse de leur apporter son soutien. L'homme de théâtre dont il est question est Christopher Marlowe, sa pièce s'intitule *Le massacre à Paris*. La souveraine est Élisabeth I^{ère} d'Angleterre.

Dans son *Histoire de la littérature anglaise*, parue en 1882, Hyppolite Taine consacre de longues pages au théâtre anglais et en particulier à Marlowe :

« Celui-ci était un esprit déréglé, débordé, outrageusement véhément et audacieux, mais grandiose et sombre, avec la véritable fureur poétique³²⁶. »

Tout à son admiration pour le jeune dramaturge, Taine déclare que « C'est dans ses bas-fonds, sur ces fumiers, parmi ces dévergondages et ces violences, que poussa le génie dramatique... [...] d'un des plus puissants, du vrai fondateur, Christopher Marlowe³²⁷. »

Dans l'Angleterre des Tudor, Marlowe et son enthousiasme créent *Le Massacre à Paris*.

³²⁵ Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, *Op. cit.*, p. 147.

³²⁶ Hyppolite Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, tome 2, Paris, Librairie Hachette, 1881, p. 33.

³²⁷ Hyppolite Taine, *Op. cit.*, p. 33.

Les Guerres de Religion, la crainte des massacres et la révélation des tourments subis feront une suite qui justifiera la lutte des défenseurs de « la vraie foi » au XVI^e siècle.

« Il faut regarder de plus près ce monde, et, sous les idées qui se développent, chercher les hommes qui vivent, c'est le théâtre qui, par excellence, est le fruit original de la Renaissance anglaise, et c'est le théâtre qui, par excellence, rendra visible les hommes de la Renaissance anglaise... Le drame promené à travers toutes les provinces de l'histoire, de l'imagination... jusqu'à exprimer toutes les minuties sensibles de la vérité présente et toutes les grandeurs philosophiques de la réflexion générale³²⁸. »

Comme le souligne Hyppolite Taine, la richesse de son théâtre et l'imaginaire tiennent une grande place dans l'évolution des représentations ; ici, pas de vérité unique et triomphante, mais des sensibilités exacerbées par les passions comme l'amour, le pouvoir, l'orgueil, la lâcheté ou encore la trahison. Il ne s'agit pas uniquement de montrer des héros, mais de se représenter l'homme porté à la désobéissance puisqu'il veut obtenir ce que les autres ne peuvent ou ne veulent atteindre. La démesure est dépeinte comme le défaut le plus grave. Déjà sous l'Antiquité, l'hubris était une limite de la mesure :

« Le mot hubris désigne en grec tout ce qui dépasse la mesure, tout ce qui est excès, en un mot ce par quoi l'homme tente d'aller sans cesse au-delà des limites qui sont les siennes ou de celles qui lui sont imposées par la société et la religion³²⁹. »

Pour cela, il y a le théâtre qui montre les défauts des êtres et les erreurs à ne pas commettre. Il dépeint les souverains coupables de ne pas protéger leurs sujets. Il met en accusation des princes dont on attendrait une grande mansuétude. Il montre *a contrario* une souveraine juste, une reine qui protège. Mais si l'homme de théâtre la sacralise, c'est peut-être aussi qu'il faut le faire. Élisabeth d'Angleterre est une femme puissante, elle se penche, avec une grande sollicitude, sur le sort des auteurs, ne faut-il pas lui plaire pour être protégé par elle ? Aussi la métaphore employée par les auteurs de l'époque pour présenter leurs œuvres est

³²⁸ Hyppolite Taine, *Op. cit.*, tome 2, p. 2-3.

³²⁹ Patrick Montorcier, « La présomption anthropocentrique : figure de l'hubris dans la pièce de Christopher Marlowe : L'histoire tragique du docteur Faust », in *Marlowe, Shakespeare et Webster*, articles présentés par Jean Pironon, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 1998, p. 83.

celle du théâtre *theatrum mundi*³³⁰; le théâtre élisabéthain de Londres ne porte-t-il pas au fronton cette devise : *Totus mundus agit histrionem*³³¹ ?

Et une curiosité de voyeur provoque souvent l'entrée en jeu de la synonymie entre estrade de théâtre et échafaud. Il se trouve qu'une estrade en hauteur est composée de planches au moyen desquelles, par exemple, un mariage processionne vers un lieu de culte pour que la magnificence des costumes soit vu de tous, comme c'est le cas lors d'un grand mariage, c'est également une estrade, élevée en hauteur afin que toute une population soit témoin de la peine infligée pour un délit ; c'est sur cette élévation que se passe une exécution capitale, cette estrade prend le nom d'échafaud ; donc, la scène théâtrale, c'est-à-dire l'estrade sur laquelle la pièce est jouée, sert de métaphore dans ce quatrain qui associe l'échafaudage de planches et l'allusion morbide à son synonyme qui est un lieu d'exécution. À l'aide de cette métaphore, Jacques Grévin, un huguenot, a composé ce quatrain où il est question de la France comme il pourrait l'être de l'Angleterre puisqu'elle aussi connaît les tourments de la foi :

« La France est aujourd'hui le public échafaud
Sur lequel la discorde insolente et hardie
Joue, à notre malheur, sa triste tragédie,
Où la fureur sanglante et la mort ne défaut³³². »

Par conséquent, nous sommes dans le champ lexical de la mise en scène des événements vus à l'aune des pensées des poètes et des hommes de théâtre entre autres.

Débats d'idées et d'opinions avaient déjà surgi : Pierre Boaistuau publie en 1558 : *Le théâtre du monde où il est fait un ample discours des misères humaines*, édité par Christophe Plantin³³³ longtemps après en 1580 à Anvers. Le spectacle du malheur devient une addiction que partagent les contemporains, une vision pessimiste et macabre des événements s'empare des créateurs qu'ils soient

³³⁰ Traduction : *Le théâtre du monde*.

³³¹ Traduction : « Le monde entier joue la comédie ». Le théâtre du Globe de Londres, construit en 1599, fut détruit entièrement par un incendie en 1613.

³³² Jacques Grévin (1538-1570), « Sonnets d'Angleterre et de Flandres », publiés par Léon Dorez, in *Bulletin du Bibliophile*, 1898, p. 421-434, cité par Madeleine Csecsy, « La poésie militante en France dans les premières guerres du XVI^e siècle (1560-1574) », thèse de doctorat, s.l., [1979], p. 101.

³³³ Il est question de Christophe Plantin dans l'une intervention de Robert M. Kingdon, « Quelques réactions à la Saint Barthélemy à l'extérieur de la France », actes du colloque *L'Amiral de Coligny et son temps*, Paris, 24-28 octobre 1972, Paris, au siège de la société, 54, rue des Saints Pères, 1974, p. 191-204. Pierre Boaistuau, dit Launay, (1517-1566), est un écrivain français.

écrivains, poètes ou hommes de lettres. Il convient, semble-t-il, d'avoir à cette époque une sensibilité teintée d'inquiétude qui se retrouve comme une constante dans les arts. Le plus grand bonheur précipite bien souvent l'être humain dans les plus grands désarrois. Pierre Boaistuau prend acte des vicissitudes humaines et s'exprime avec une langueur profonde. Selon Jacques Marseille, la Saint Barthélemy provoque la contestation de la monarchie :

« En endossant la responsabilité de la Saint Barthélemy pour prévenir, semble-t-il, un embrasement général du royaume, Charles IX a en fait ruiné l'image du roi de justice élu par Dieu pour être le protecteur de l'ensemble de ses sujets. En promulguant dès le 11 juillet 1573 l'édit de Boulogne qui accorde aux huguenots la liberté de conscience et le plein exercice de leur culte dans les villes de La Rochelle, Nîmes puis Montauban, il se rend coupable, aux yeux des catholiques, de n'avoir pas su terminer la grande œuvre de purification commencée en 1572. Mais dans le camp protestant, il est devenu le symbole de la barbarie catholique à laquelle il est devenu légitime de résister³³⁴. »

C'est un jugement lourd de conséquences puisqu'il ouvre la possibilité de contester le pouvoir royal. En occultant une politique d'équilibre entre les deux religions, l'évolution de la mentalité des catholiques condamne la liberté de conscience accordée aux huguenots. Jacques Marseille poursuit en précisant qu'« en 1579 le *Vindiciae contra tyrannos* attribué à Philippe Duplessis-Mornay, traduit en français sous le titre *De la puissance légitime du Prince sur le peuple et du peuple sur le Prince*, justifie le régicide en cas de tyrannie ». C'est consacrer une désobéissance au roi...Et la tentation est grande de l'illustrer. En Angleterre et en France, des hommes se penchent sur les exactions commises et ils en imaginent les conséquences.

Le premier exemple que nous avons choisi est celui de la pièce de Christopher Marlowe : il écrit une pièce dans laquelle il invente un discours autour d'un événement historique connu : la Saint Barthélemy.

Au XVI^e siècle, une œuvre théâtrale anglaise propose donc une représentation de la scène politique française. Pourquoi faire écho de cette pièce dans la progression de notre étude sur la violence ? Nous le faisons pour une double raison parce qu'elle a été écrite par un étranger au moment même où la France et l'Angleterre partageaient des relations fluctuantes.

³³⁴ Jacques Marseille, *Op. cit.*, p. 484.

Rappelons d'une part que le roi de France Louis XII – vieillissant et sans successeur après son mariage avec Anne de Bretagne dont il est veuf – épouse Marie d'Angleterre, sœur du roi Henri VIII, espérant en avoir un fils. La mort le surprend en 1515, soit un an après son mariage. Ce décès entraîne l'avènement de François d'Angoulême, son cousin de la branche des Valois, au trône de France. L'alliance sans doute recherchée par l'Angleterre pour asseoir son pouvoir sur la France n'aboutit pas. Henri VIII pratique alors une politique d'équilibre entre François I^{er} et Charles Quint, mais le royaume anglais s'éloigne peu à peu du pouvoir du Saint-Siège et, au moment du mariage d'Henri Tudor en 1533 avec Anne Boleyn, l'Angleterre abandonne la religion catholique en laissant le royaume français s'enfoncer dans les méandres de la Réforme. D'autre part, Henri VIII et François I^{er}; meurent en 1547 : les rigueurs religieuses, déjà fortes du vivant du roi d'Angleterre, font place à des sévices de plus en plus nombreux sur le territoire anglais. Marie Tudor, fille d'Henri VIII, devenue reine, persécute les protestants et sa sœur Élisabeth, qui lui succède en 1558, les protège. Tandis qu'en France, Henri II, fils de François I^{er}, fustige les protestants³³⁵.

Il apparaît alors logique de constater ce qui frappe l'imagination d'un Anglais et le pousse à écrire une pièce sur les malheurs politiques et humains de la France. Il convient de chercher, surtout, quel sens il donne à son œuvre : *Le Massacre à Paris*. Pour le comprendre, demandons-nous quelles sont les principales dissensions qui règnent en Angleterre ?

Depuis 1558, la souveraine est Élisabeth I^{ère}³³⁶ :

« Fille d'Anne Boleyn, deuxième épouse de Henri VIII exécutée en 1536, [elle] est l'enfant du schisme pour les catholiques et de la forfaiture pour son père. Princesse écartée, confinée, ôtée puis rétablie dans l'ordre de succession au trône, emprisonnée puis graciée par sa demi-sœur, Marie, elle a connu très tôt l'adversité, l'incertitude et la trahison [...] Cultivant une propagande active auprès de la nation anglaise, elle use de ses charmes pour gagner les fidélités, mais aussi pour galvaniser ses peuples par le contact direct avec la foule...³³⁷ »

³³⁵ Cette déchirure n'épargne pas les reines puisque Marie Stuart, proclamée reine d'un pays catholique, l'Écosse, épouse François II, et après son veuvage en 1560, elle regagne son pays d'origine ; sa cousine craignant la popularité de Marie, la reine catholique, la fait emprisonner, puis décapiter en 1587.

³³⁶ 1533 -1603.

³³⁷ Dominique Biloghi, « Le monde au temps des guerres de religion », in *Histoire dictionnaire des guerres de religion*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 526.

C'est en effet sous le règne du père d'Élisabeth qu'eurent lieu de grands désaccords entre la papauté et le pouvoir royal au moment du mariage du roi avec Anne Boleyn. Après la mort d'Henri VIII, et le règne court de son fils, c'est sa première fille, Marie Tudor qui monte sur le trône³³⁸, elle meurt en 1558, Élisabeth est alors appelée à régner. Elle le fit avec une grande énergie politique et fut l'instauratrice de l'église anglicane. Et pourtant, il y eut rarement, semble-t-il, une fille de roi dont l'accession au trône fut aussi difficile. Son enfance, marquée par l'exécution de sa mère, et par la suspicion sur sa légitimité royale aurait tôt fait d'entraver tout espoir d'être un jour reconnue comme reine. Elle le fut cependant. De plus, le règne de sa demi-sœur Marie, catholique fervente, épouse de Philippe II d'Espagne laissait peu de possibilité pour Élisabeth de monter un jour sur le trône d'Angleterre. Or, elle devint reine. Son règne est difficile, comme l'a souligné Taine au XIX^e siècle :

« La mort est à côté, et aussi les blessures, les billots, les supplices [...] Partout une discipline rigide, et la hache prête pour toute apparence de trahison ; les plus grands, des évêques, un chancelier, des princes [...] viendront éclabousser la Tour [de Londres] de leur sang ; un à un, on les voit défiler, tendre le col...³³⁹. »

Comment imaginer que ces événements n'aient pu inspirer un homme de théâtre ? Pourquoi ne pas transcrire et représenter de telles morts aussi tragiques pour des personnages de la cour ? Comment ne pas utiliser ce que l'on sait pour transmettre cette mort omniprésente en France sous le règne des Valois, comme elle l'était déjà sous le règne du père d'Élisabeth ? La tentation était forte de s'interroger sur l'éthique d'un souverain.

Parce que l'Angleterre et la France, au XVI^e siècle, sont des pays en proie à de grands changements économiques, sociaux et littéraires, l'accession des marchands aux richesses que bien souvent les seigneurs ne possédaient même plus permet une évolution des mœurs ; bien que, comme l'a écrit Hyppolite Taine, ce changement ait été lent, soumis à de brusques poussées de fièvre :

« Chacun veut être soi-même, avoir ses jurons, ses façons, son costume propre, ses particularités de conduite et d'humeur, et ne ressembler à

³³⁸ Henri VIII eut deux filles, Marie de sa première épouse Catherine d'Aragon, et Elisabeth de sa deuxième femme, Anne Boleyn, puis un fils, Edouard VI de sa troisième épouse, Jeanne Seymour.

³³⁹ Hyppolite Taine, *Op. cit.*, tome 2, p. 20. L'auteur rapporte que « Le sang, la souffrance ne les [les Anglais] émeut pas. La cour assiste à des combats d'ours et de taureaux, où les chiens se font éventrer, où l'animal enchaîné est parfois mis à mort, et c'est, dit un officier du palais, « une charmante récréation », p. 13.

personne. Ils ne disent pas : « Cela se fait, » mais : « Je fais cela ». Au lieu de se comprimer, ils s'étalent. Nul code de société ; sauf un jargon exagéré de courtoisie chevaleresque, ils restent maîtres de parler et d'agir selon l'impulsion du moment ; vous les trouverez affranchis des bienséances comme du reste³⁴⁰. »

C'est ainsi que sous le règne d'Henri VIII, de nombreuses personnalités « avaient tendu leur col » sous la hache du bourreau avec comme seul méfait d'avoir déplu au souverain; c'est le cas, notamment de Thomas More, grand Chancelier d'Angleterre. Il avait refusé d'admettre que le roi soit reconnu comme chef suprême de l'Église anglicane³⁴¹. La brutalité et la force sont des caractéristiques habituelles pour une grande partie de la population anglaise et pour le pouvoir royal.

On peut penser que la culture fut un moyen de détourner les sujets de cette brutalité. Ainsi, sous son règne, Élisabeth favorisa le goût pour les arts, le théâtre : elle fit de l'Angleterre une terre de grande création culturelle ; empruntons aux critiques du XIX^e siècle leurs appréciations, A. Mazières fixe l'image du théâtre à l'époque d'Élisabeth :

« Qu'on se présente d'abord sur la scène même, devant les acteurs, comme cela se fit si longtemps chez nous, la brillante noblesse qui entourait Élisabeth, hommes de guerre, navigateurs, politiques, poètes de cour, esprits cultivés nourris de la lecture des anciens et des Italiens, platoniciens subtils ou puritains lettrés...[...] Au milieu de ces hommes...[...] replaçons Élisabeth, telle qu'elle fut dans les premières années de son règne, curieuse de tout ce qui intéressait la gloire des lettres...[...] désireuse d'honorer le talent partout où il se trouvait et de s'en parer comme du plus riche ornement de sa couronne³⁴². »

Quant à Hippolyte Taine, il constate que « pour être d'accord avec le public [du théâtre], la scène n'aura pas trop des plus franches concupiscences et

³⁴⁰ Hippolyte Taine, *Op. cit.*, tome 2, p. 9-10.

³⁴¹ Cf, Jean Ehrmann, *Op. cit.*, *Le martyr de Sir Thomas More*, p. 142-143, ainsi que le tableau d'Antoine Caron, p. 168-169. (Voir également dans mes annexes.)

³⁴² A Mazières, *Prédécesseurs et contemporains de Shakespeare*, 3^e éd. revue et corrigée, Paris, Librairie Hachette, 1881, p. 21-22. L'auteur insiste sur la protection et la bienveillance que la reine offrit aux auteurs, ce qui souleva une forte envie de leur part de composer. Le nombre de salles de théâtre augmenta considérablement incitant chaque jour de plus en plus d'Anglais à se rendre à des représentations. De là vint l'imagination de nombreux dramaturges tous désireux de plaire à leur souveraine, et à leur public. A. Mazières insiste également sur les nombreuses pièces de théâtre italiennes dans lesquelles les acteurs improvisaient les dialogues, or, dans une des pièces de Kyd *La Tragédie espagnole*, le héros Hiéronimo dit, en parlant d'une représentation à laquelle il a assisté : « Les tragédiens italiens avaient l'esprit si subtil qu'après une heure de méditation, ils auraient mis en action n'importe quoi » et Lorenzo lui répond « J'ai vu la même chose à Paris parmi les tragédiens français. ». Ce serait la preuve de la transmission d'un style de théâtre entre les deux pays : l'Angleterre et la France.

des plus puissantes passions ; il faudra qu'elle montre l'homme lancé jusqu'au bout de son désir...³⁴³. »

Le théâtre et la connaissance des textes antiques permettent d'exprimer autrement les événements. À l'imitation des pièces de Sénèque succèdent « pour que la vie y circule [...] le mouvement dramatique, l'analyse des sentiments et par-dessus tout l'art de ménager et de graduer l'intérêt par l'habile enchaînement des péripéties³⁴⁴. ». Il ne suffit pas d'aller au théâtre pour écouter de sages discours, mais plutôt pour entendre ce que l'on sait déjà, et ce que l'on a envie d'entendre au-dessus tout : que le cœur a des passions fortes. Les hommes sont entraînés vers le pouvoir. La faveur qu'un souverain leur accorde les hisse à de hautes fonctions. Flattés, plein de vanité, ils montrent leur caractère à travers leurs douleurs, leurs amours et surtout leurs crimes. Qui d'autre qu'un homme ayant connu ses affres peut les dépeindre ? C'est pourquoi tant de dramaturges anglais ont fait preuve de créativité puisque, comme le souligne Taine, ces poètes étaient nés dans des milieux où souvent la gêne sinon la misère sévissait³⁴⁵ : une misère qui leur faisait envier ceux qui vivaient dans la richesse. Une misère qui les entraînait parfois vers le crime par goût des richesses.

Un homme, Christopher Marlowe, tente l'aventure. Les nombreux entretiens politiques entre les royaumes les plus en vue de l'époque firent que des contacts étroits entre ambassadeurs existèrent entre l'Angleterre et une France frappées par les guerres de religion. Même officieux, ces entretiens donnèrent naissance à une pièce de théâtre puisqu'il semble que l'auteur, Christopher Marlowe, ait fait un séjour en France en 1587³⁴⁶ au cours duquel il aurait pu rencontrer des témoins oculaires de la Saint Barthélemy. Il n'est pas difficile d'imaginer combien les problèmes religieux et le goût du pouvoir étaient porteurs de dangers multiples et combien l'ambition pouvait guider de façon négative les hommes. Qu'ils soient anglais, mais peut-être surtout français – pour la pièce qui

³⁴³ Hyppolite Taine, *Op. cit.*, tome 2, p 14.

³⁴⁴ A. Mazières, *Op. cit.*, p. 44.

³⁴⁵ Selon Taine, Christopher Marlowe est fils d'un cordonnier, Shakespeare fils d'un marchand de laine.

³⁴⁶ En 1587, parvient la nouvelle de l'exécution de Marie Stuart. La famille de la reine d'Écosse soulève une révolte contre la reine Élisabeth I^{ère}. Selon certains chercheurs Marlowe aurait été un espion envoyé en France, voir l'article de David Potter, « Marlowe's Massacre at Paris and the Reputation », in *Christopher Marlowe and English Renaissance Culture*, ed. by Darryl Grantley and Peter Roberts, Aldershot, Brookfield, Ashgate, 1996, 281 p.

nous occupe – était pour l’auteur une finalité destinée à conquérir l’horizon d’attente des spectateurs anglais. Marlowe a donné un sens à son travail au moment où il écrit. Qu’a-t-il voulu prouver ? Une curiosité face aux causes de la Saint Barthélemy a pu le tenter ; il est frappant de constater que cette pièce offre le jugement d’un étranger sur des événements français et que les personnages que l’auteur mettait en scène se présentaient aux yeux des Anglais comme une interprétation du massacre de la Saint Barthélemy. Pour ces raisons, nous pensons qu’il est justifié de l’évoquer et d’en faire une analyse dans le cadre du champ de la violence au XVI^e siècle.

Pour comprendre le contexte de cette pièce, il faut rappeler le rôle qu’Élisabeth entendait jouer auprès de ses sujets. Comme l’écrit Sybil Truchet : il convient :

« De ne pas oublier les grâces que le peuple accordait à sa souveraine. Un sermon déclare sans ambages que la Reine n’est « ni une personne cruelle, ni un tyran ; elle ne dévaste pas notre pays, ni ne répand notre sang ; elle ne brûle pas, ni ne détruit nos villes, nos cités et nos campagnes³⁴⁷. »

Élisabeth Tudor a construit une façon d’être. Elle est une reine qui veut le bien de ses sujets, en cela elle répond aux vertus que doit avoir tout monarque : sagesse, calme, bienveillance.... Élisabeth a cherché à construire son « paraître ». Les différentes peintures que l’on connaît d’elle et en particulier son *Portrait à l’éventail* réalisé par Gheeraerts la montre transformée, transfigurée par une mise en scène picturale :

« [Elle] est représentée debout, dans une pose hiératique de statue, sur une partie du globe où l’on peut deviner les frontières géographiques de ses territoires [...] La reine est représentée comme un fruit dans une coupe, une fleur dans son vase, un joyau dans un écrin [...] Ce qui est donné à voir, c’est l’enveloppe. Or l’enveloppe, c’est la prestance – la *persona* sociale – et la fonction. Ces abstractions se matérialisent en ornements splendides, qui livrent ce nouvel objet laïc au culte, à l’admiration ou à la vénération des regards³⁴⁸. »

³⁴⁷ *Sermon or Homilies*, p. 476 in Sybil Truchet, *Op. cit.*, p. 554. Taine rapporte que le grand chancelier Burleigh pleurait souvent tant il était rudoyé par Élisabeth, *Op. cit.*, tome II, p. 17. Ces actes de brutalité expliquent l’implication qui existe entre la politique et la création théâtrale. La double motivation pour Marlowe se justifie ainsi par un désir de plaire à Elisabeth en montrant dans sa pièce l’inconséquence des actes des Valois, la culpabilité du duc de Guise et en revanche de mettre en relief la conduite digne d’Henri de Navarre.

³⁴⁸ Claude-Gilbert Dubois, « Le vêtement féminin : une offrande aux regards, parure et parement, parade et paravent », in *Paraître et se vêtir au XVI^e siècle*, actes du XIII^e colloque du Puy-en-Velay, études réunies par Marie Viallon, Saint-Étienne, Publications de l’université de Saint-Étienne, 2006, p. 66.

La souveraine veut provoquer chez ses sujets une admiration et une grande obéissance, en imposant une stature royale digne de respect. Les peintures et les pièces de théâtre donnent aussi la preuve de sa réussite.

C'est donc dans ce contexte historico-politique qu'un jeune poète, Christopher Marlowe³⁴⁹, met en scène un épisode qui s'est passé en août 1572 en France. Charles IX règne alors depuis la mort de son frère François II en 1560. Ce dernier avait épousé, deux ans auparavant, Marie Stuart³⁵⁰, fille de Jacques V, roi d'Écosse, et de Marie de Guise. Les infortunes et les déboires de cette reine ainsi que sa mort sur ordre de la reine Élisabeth I^{ère} ont ému les esprits de part et d'autre de la Manche. Les luttes entre une Angleterre anglicane, une France catholique en proie aux divisions religieuses et une Espagne fervente catholique, dont le roi Philippe II avait épousé, on le sait³⁵¹, la fille aînée du roi de France Henri II et de Catherine de Médicis, Élisabeth de Valois, sont de nature si différentes, mais cependant en même temps si étroites de part les alliances matrimoniales, qu'elles donnent libre cours aux passions et aux conspirations les plus fortes. Il est difficile de parler des événements politiques français sans évoquer ce qui se passe en Angleterre et en Espagne, car ce sont les royaumes les plus en vue de l'époque.

Cette situation historique rappelée, intéressons-nous à l'auteur de cette pièce, *Le Massacre à Paris*, Christopher Marlowe.

³⁴⁹ 1564 - 1593.

³⁵⁰ 1542 - 1567.

³⁵¹ En 1543, Philippe II d'Espagne épousa, en premières noces, Marie de Portugal, morte peu de jours après avoir mis au monde leur fils en 1545 ; il épousa, ensuite en 1554, Mary Tudor, fille d'Henry VIII et de Catherine d'Aragon, l'union se révéla stérile, Mary mourut en 1558 ; la troisième épouse de Philippe II fut Elisabeth de Valois, fille aînée d'Henri II et de Catherine de Médicis, il épousa la jeune fille en 1559, elle mourut en 1568 après avoir donné deux infantes au roi, son mari ; enfin, Philippe s'unit à Anne, fille de l'empereur Maximilien II et de l'impératrice Marie, Anne mourut en 1580, enceinte de six mois après avoir passé douze ans auprès de son mari. Philippe II, né en 1527, expira en septembre 1598.

Christopher Marlowe, sa vie.³⁵²

Il est né le 26 février 1564, à Canterbury dans le Kent. En 1579, il entre au King's School, puis au Corpus Christi College. Il poursuit ses études à l'université de Cambridge ; sa personnalité est des plus attachantes parmi les jeunes écrivains de son époque comme Robert Greene³⁵³ ou encore Thomas Nashe³⁵⁴, toutefois ces derniers sont jugés comme plus satiristes qu'hommes de théâtre³⁵⁵.

Marlowe séjourne quelque temps en France et mène une vie de bohème tout en traduisant des poètes latins comme Ovide ou encore Lucain. Il écrit plusieurs pièces, et notamment, *Le Massacre à Paris*.

Dans une traduction récente, Pascal Collin³⁵⁶ écrit dans sa préface que « Marlowe ressemble à un héros d'une pièce de Marlowe, au moins pour la rage de vivre et de mourir vite...³⁵⁷ ». Il est vrai que le jeune poète anglais perd la vie, un poignard planté dans l'œil, au cours d'une rixe. Son adversaire est gracié par la reine pour légitime défense. Et de fait, Marlowe est connu comme : « Le plus turbulent des university wits, le plus débordant de vitalité et de lyrisme, poète éblouissant et homme d'action, homme de pensée et duelliste, nourri des Anciens et tout brûlant d'idées modernes... [...] Marlowe débauché - débauchant... Marlowe le voyant, Marlowe le voyou... [...] tel nous apparaît ce Marlowe légendaire, mal connu, mal aimé ou trop aimé...³⁵⁸.»

³⁵² Nous choisissons d'intégrer sa biographie au texte et de ne pas la mettre en Annexes, parce que nous pensons qu'elle est indissociable de la pièce.

³⁵³ 1560-1592.

³⁵⁴ 1567-1601.

³⁵⁵ *Encyclopaedia Universalis*, article « Théâtre Élisabéthain », Paris, Encyclopaedia Universalis, 1996, p. 178-181.

³⁵⁶ Traducteur et préfacier de la pièce *Le Massacre à Paris*.

³⁵⁷ Christopher Marlowe, *Massacre à Paris*, traduction de l'anglais, préface et notes de Pascal Collin, Besançon, 2004, p. 9-10. Le jeune homme meurt à trente neuf ans, il est enseveli en l'église de Saint Nicolas de Deptford le 1^{er} juin 1593.

³⁵⁸ Article « Marlowe », *Encyclopaedia universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1996, p. 2192. Les University Wits sont des groupes d'écrivains, dramaturges, conteurs et pamphlétaires, issus des universités, qui mirent leur culture au service de l'art populaire du théâtre, in article « Théâtre élisabéthain », *Op ; cit.*, p. 178-181. Voir également sur sa vie ce qu'écrit Hyppolite Taine, *Op. cit.*, p. 33 et suivantes.

C'est un être brillant, curieux, qui s'attache aux richesses non seulement spirituelles, mais aussi charnelles puisqu'il ne craint pas « de traiter de sot tous ceux qui n'aiment pas le tabac ou les garçons.³⁵⁹ »

Au-delà de la présentation dans une encyclopédie actuelle, un spécialiste de l'écrivain, Christian Pons, précise qu'« il était aussi sensible, délicat, ami des plaisirs les plus rares et par dessus tout amoureux de la beauté. Bref, il était extrême et passionné en toutes choses, avide de toutes les connaissances.³⁶⁰ »

Marlowe se penche sur l'Histoire de l'Angleterre, sur ses rois – en particulier Édouard II - mais aussi sur la France puisque la pièce *Le Massacre à Paris* est une représentation d'un épisode des Guerres de religion comme nous l'avons dit. La mort est un thème redondant chez le jeune écrivain comme si l'éminence de cet événement était toujours présente à son esprit quand il composait ses pièces. Henri Fluchère estime que pour Marlowe :

« Toutes [les] ambitions se terminent par le même échec devant la mort, mais du moins l'homme, avec Marlowe, affirme sa dignité dans une prise de conscience des possibilités de la condition humaine. [...] Il est le seul parmi les élisabéthains dont le génie poétique a égalé celui de Shakespeare³⁶¹. »

Lorsqu'il compose son œuvre, peu d'années se sont écoulées après le massacre dont l'Histoire garde le souvenir³⁶². Marlowe juge ce qui s'est passé en France et ne craint pas de composer une pièce avec un titre significatif : *Le Massacre à Paris*. Il ne s'agit pas ici d'un massacre quelconque, mais bien « du » massacre qui eut lieu à Paris, nul ne l'ignore, celui du 24 août qui suivit le mariage du huguenot Henri de Navarre avec la fille catholique du roi de France, Marguerite de Valois. Ce titre ouvre donc toute une réflexion critique sur ce qui s'est passé en France en 1572. Marlowe y évoque les événements historiques, puis les antipathies, les vengeances, les crimes.

³⁵⁹ Article « Marlowe », *Op. cit.*, p. 2192.

³⁶⁰ Christian Pons est l'éditeur scientifique de *Marlowe, Edouard II*, Paris, Aubier, 1964, introduction, p. 7.

³⁶¹ Henri Fluchère, article « Elisabéthain (Théâtre) », in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1996, p. 180-181.

³⁶² La pièce est « [écrite] vraisemblablement en 1592 et jouée, sinon créée, par la compagnie de Lord Strange...[...] au théâtre de Henslowe le 30 janvier 1593, *Le Massacre à Paris* est généralement considéré comme la dernière pièce de Marlowe, cf. Denis Marion, *Op. cit.*, p. 121.

La pièce rapporte le récit de plusieurs actes tragiques et de leurs conséquences au XVI^e siècle³⁶³. Elle met en scène des Français, alors que la pièce est jouée en Angleterre. C'est la vision d'un dramaturge qui évoque des événements se déroulant dans un pays étranger. C'est, en outre, une pièce écrite – au XVI^e siècle – sur la violence des sentiments et sur l'Histoire par un écrivain contemporain – ou presque – de l'événement.

L'imaginaire d'un Anglais apporte un témoignage sur l'Histoire de France.

La pièce : Le Massacre à Paris.

La pièce en langue originale est composée de vingt deux actes³⁶⁴. Marlowe met en scène trente-cinq personnages. Les personnages masculins sont au nombre de vingt-neuf et les personnages féminins sont au nombre de six. Des figurants les accompagnent qui sont énumérés de la façon suivante : « Captain of the Guard, protestants, Schoolmasters, Soldiers, Murderers, Attedants, etc...³⁶⁵ » sans aucune autre précision quant au nombre de ces derniers.

Il y a seize personnages principaux : trois rois, Charles IX et Henri III, rois de France, Henri, roi de Navarre, un prince – le Prince de Condé – quatre ducs – les ducs de Guise³⁶⁶, d'Épernon, de Joyeuse et de Lorraine –, l'Amiral Gaspard de Coligny, et un cardinal – celui de Lorraine, frère d'Henri de Guise – ; plusieurs gentilshommes de la cour de France et de Pologne, puis les gentilshommes de l'entourage des Princes : Retz, Bartas, Du Plessis, Maugiron, Gonzague, Retz, Montsoreau ; six femmes dont trois reines et une duchesse : Catherine de Médicis et sa fille Marguerite de Valois, Jeanne d'Albret, et la duchesse de Guise ; une servante et la femme d'un huguenot complètent la distribution. Il faut y ajouter, trois noms de huguenots que Marlowe place dans sa pièce et qui sont tués, selon

³⁶³ Cf. Claire-Éliane Engel, « La figure de Coligny dans la littérature », actes du colloque *L'Amiral de Coligny et son temps*, Paris, 24-28 octobre 1972, Paris, Au siège de la société, 54, rue des Saints-Pères, 1974, p. 377.

³⁶⁴ Nous travaillons sur la traduction française de Pascal Collin, elle regroupe les sept premiers actes dans un large acte I qui va jusqu'à la nuit du massacre du 24 août 1572. Selon David Potter, Marlowe aurait écrit cette pièce entre 1589 et 1592, voir David Potter, *Marlowe's Massacre at Paris and the Reputation of Henri III of France, Christopher Marlowe and English Renaissance Culture*, Ed. By Darryl Grantley and Peter Roberts, Aldershot, Ashgate, 1966, p. 70.

³⁶⁵ Trad. : Capitaine de la Garde, protestants, maîtres d'école, soldats, assassins, intendants...

³⁶⁶ Et son fils, un jeune homme au rôle court.

lui, lors de la nuit du 24 août. La date de leur mort ne coïncide pas historiquement pour eux trois à ce moment précis : il s'agit de Pierre de La Ramée, d'Omer Talon et de Séroune³⁶⁷.»

L'adaptation, la traduction en français et la mise en scène de Pascal Collin en 2004 que nous utilisons donnent une pièce en cinq actes dont le premier est entièrement consacré aux prémices de la Saint Barthélemy en août 1572 et au massacre vu de la cour de France avec ses protagonistes. Ce sont les préparatifs, les ordres à donner, en somme, toute l'organisation de la longue nuit de la Saint Barthélemy qui permettent à Marlowe de créer un contexte dans lequel évoluent un homme, Henri de Guise et une reine mère, Catherine de Médicis³⁶⁸. Le duc de Guise, chef de la Maison de Lorraine, est l'acteur principal de la pièce *Le Massacre à Paris*, compte tenu du nombre de répliques que lui confère Marlowe³⁶⁹. De plus, selon Denis Marion,

« Le thème [politique] permettait [à Marlowe] de spéculer sur l'anti-papisme de son public protestant...[...] Toutefois, alors que cette position de principe et le déroulement des événements s'accordent pour imposer Henri de Navarre, toujours protestant alors, comme protagoniste, en fait ce rôle lui est volé par le duc de Guise – à tel point que la pièce a porté son nom comme titre quand elle fut jouée – bien qu'il soit ou parce qu'il est le « traître » dans ce mélodrame particulièrement sanglant³⁷⁰.»

En changeant comme on vient de le lire le titre de sa pièce, Marlowe oriente le sens qu'il veut donner lors des représentations aux spectateurs anglais, le terme de « massacre » conviendrait mieux à la portée politique de son œuvre et frapperait l'imaginaire de façon plus nette. La terminologie tragique du substantif frappe l'oreille de celui qui vient assister à une pièce de théâtre : il sait à quoi s'attendre... Alors que le nom d'un seigneur français, quoique certainement connu, est moins apte à annoncer un drame...

³⁶⁷ Pierre de La Ramée (vers 1515 – 26 août 1572) ; Omer Talon (vers 1510 – vers 1562) ; Séroune (personnage fictif ?). Marlowe a sans aucun doute voulu montrer la cruauté des catholiques qui auraient fait mourir ces trois hommes – des savants – la nuit précisément du 24 août. C'est un engrenage politique recherché par l'auteur puisque ces trois hommes n'ont pas perdu la vie lors de la nuit du 24 août.

³⁶⁸ Catherine de Médicis (1519-1589), mère des rois François II, Charles IX et Henri III de France. Nous reviendrons plus loin sur le portrait que propose Marlowe.

³⁶⁹ Ce nombre de répliques ne constitue pas une preuve de l'importance du personnage, nous verrons plus loin qu'une autre personne se dessine peu à peu dans la pièce comme le suggère Denis Marion. Il s'agit d'Henri de Navarre.

³⁷⁰ Denis Marion, *Op. cit.*, p. 122.

L'acte II, très court, présente le duc d'Anjou, futur Henri III, annonçant aux seigneurs polonais ses ambitions sur la couronne de France au cas où son frère, roi de France, viendrait à mourir ; à l'acte III, Charles IX meurt, son frère Anjou est proclamé roi de France ; Marlowe imagine, à l'acte IV, un duc de Guise découvrant l'infidélité de sa femme dont le soupirant n'est autre que Maugiron, un fidèle d'Henri III, ce qui permet à Marlowe de ternir³⁷¹ la réputation du duc de Guise – en mettant en avant l'infidélité de sa femme et en évoquant les amitiés du roi Henri III pour ses amis les plus proches ; l'honneur d'Henri de Guise, lui-même, est mis en cause puisque Marlowe le présente comme un mari trompé. Au dernier et cinquième acte, Henri de Navarre affirme sa finesse et ses idées : il veut, en effet, défendre Henri III roi contre Guise qui forme une armée pour combattre le pouvoir royal, mais le roi de France tombe à son tour mortellement blessé par le poignard du moine Jacques Clément. Avant de mourir, il appelle Henri de Navarre à lui succéder. Henri III est dépeint, à ce moment-là, comme un roi allié de l'Angleterre³⁷².

L'action va, donc comme nous le disions, des préparatifs de la nuit de ce mois d'août 1572 à août 1589, date de l'assassinat d'Henri III.

Tout au long de la pièce, Marlowe évoque plusieurs disparitions tragiques, celle de Jeanne d'Albret, d'Henri de Guise et d'Henri III. Il parle de plus d'une victoire militaire³⁷³, Coutras (1587) qui voit la victoire d'Henri de Navarre.

« Le temps est comprimé, télescopé ou dilaté suivant les besoins de l'action. [...] La rapidité ou l'intensité de l'action ne permettent pas au spectateur d'être embarrassé ... [...] Nullement soumise à la causalité logique, règle

³⁷¹ Cf. l'article de David Potter David Potter, "Marlowe's Massacre at Paris and the Reputation of Henri III of France", *Op. cit.*, p. 71. Marlowe transforme Guise en mari trompé soucieux de son honneur et accable Henri III en faisant allusion à ses « mignons ». Jacqueline Boucher donne une tout autre lecture des favoris du roi, mais ce jugement intervient au XX^e siècle, cf. Jacqueline Boucher, *La cour de Henri III*, Ouest-France, 1986, 213 p.

³⁷² Selon Sybil Truchet : « Marlowe reflète ainsi l'attitude officielle d'Élisabeth à l'égard du roi de France, car la réalité historique nous montre que, à cause de la crainte commune de l'Espagne, les relations diplomatiques entre la Reine Vierge et Henri III étaient en apparence cordiales. Elle lui conféra l'ordre de la Jarretière en 1585, et pour lui plaire, le Roi refusa de se joindre à la campagne projetée par le Pape contre l'Angleterre en 1587 », in Sybil Truchet, *Op. cit.*, p. 541.

³⁷³ Si Marlowe ne condamne pas Henri de Navarre qui pourtant combat son roi, c'est que le futur Henri IV appartient à la religion réformée, il est, toujours selon Marlowe, celui qui est le défenseur de la « vraie foi », la foi juste.

d'or du théâtre classique pour la succession des événements, [l'action] bafoue les exigences de l'unité en admettant des fragmentations³⁷⁴. »

Il y a, donc, un raccourci dans le récit puisque les unités de temps, de lieu et d'action ne sont pas respectées. Marlowe utilise les événements dans la mesure où ils servent son argumentation, ici ce sont les assassinats, un adultère, un roi aux amitiés prononcées pour quelques fidèles compagnons, une victoire huguenote ; il ajoute l'assassinat de Pierre de La Ramée et de son ami, humaniste comme lui, Omer Talon. Le point de vue de Marlowe est offert à l'horizon d'attente de ceux qui, au royaume d'Élisabeth Tudor, seront les spectateurs de la pièce. La critique d'un roi français n'est pas pour leur déplaire et Marlowe ne l'ignorait peut-être pas.

L'annonce de la mort de deux penseurs importants du XVI^e siècle – les mêmes – prouverait également l'inconscience des Ligueurs, incapables de comprendre la faute qu'ils commettent en répandant le sang de personnages dont la renommée était connue dans de nombreux pays, mais on pourrait ajouter que La Ramée s'était fortement opposé à l'*Organon*, doctrine physique d'Aristote³⁷⁵ et que, dans la pièce, Henri de Guise le lui reproche violemment avant de le tuer :

« Putain monsieur, en ayant des opinions à propos de tout
 Sans être allé au fond de rien.
 N'est-ce pas toi qui t'es foutu de l'Organon
 Et prétendu que c'était un tas d'âneries ?
 [...] Mais en aucun cas on ne doit aller contre les axiomes des docteurs et ce
 qu'ils disent qu'Aristote a dit, en prétextant cette fausse argutie selon laquelle
Argumentum testimonii est inartificiale.
 Pour avoir contredit à ceci, je dis que Ramus doit mourir.
 Qu'est-ce que tu réponds à ça ?
 Ton *nego argumentum* ne te sert plus à rien, petit monsieur.
 Tuez-le³⁷⁶. »

Alors que La Ramée supplie qu'on lui laisse le temps de s'exprimer, le duc de Guise n'écoutant pas les explications désespérées du savant ordonne qu'on le tue.

³⁷⁴ Henri Fluchère, « Le théâtre élisabéthain », in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1996, p. 179.

³⁷⁵ Il avait soutenu dans sa thèse que « Tout ce qu'a dit Aristote [n'était] que fausseté ». Luther exprime sa haine contre la pensée d'Aristote.

³⁷⁶ Christopher Marlowe, *Op. cit.*, p. 47.

Il existe, sans aucun doute, de multiples arguments concernant les raisons qui ont poussé Marlowe à écrire cette œuvre. Ceux qui apparaissent les plus plausibles à la lecture de la pièce sont ceux que nous avançons, ici. Sans doute, souhaitait-il montrer à sa souveraine la paix qui règne en Angleterre. Grâce à elle, à sa force politique, elle règne avec sagesse et il montre les désordres français dus à un régime jugé trop faible. Les nombreuses émeutes, les assassinats perpétrés sans l'ordre du roi – comme le meurtre de La Ramée, par exemple, qui avait été un temps protégé par le pouvoir royal – prouveraient qu'il y a désobéissance au roi de France. Dans ce cas précis, pourrait-on avancer que dans *Le Massacre à Paris* il y aurait « une exception à la loi de l'obéissance au roi légitime qui s'applique[rait] ³⁷⁷ » ? Il s'agirait, alors, de mettre en corrélation les idées qu'expose Marlowe dans sa pièce et les écrits des « monarchomaques »³⁷⁸. Ces derniers puisent leurs arguments dans le fait de résister à l'oppression, non pas quelle qu'elle soit, mais bien celle qui s'oppose à un souverain lorsqu'il reste sous une influence néfaste. Par exemple, dans la pièce, Marlowe donne au personnage d'Henri de Navarre la position du prétendant au trône de France. La religion que l'auteur de la pièce lui confère – et que Navarre a de toute évidence depuis sa naissance – est celle des réformés, or, Élisabeth d'Angleterre est réformée. Marlowe ne se montre ainsi rien d'autre que l'habile sujet de la fille d'Henri VIII qui s'opposa, un jour, à Rome. Le roi de Navarre, tout comme la reine d'Angleterre a fait sécession avec la papauté. Marlowe, en montrant dans sa pièce qu'il soutient Henri de Navarre et la « vraie foi », prouve que de tels souverains ont comme souci de sauvegarder le bien de leurs sujets et de les maintenir dans la religion de la justice divine – celle des réformés – car il est un péché impardonnable qui est de se révolter contre le pouvoir royal, John Bale, autre dramaturge, l'exprime ainsi :

« Celui qui condamne un roi, condamne Dieu, c'est certain,
Celui qui outrage un roi, s'apprête à outrager Dieu,
Celui qui résiste à un prince, fait fi du commandement divin,
Il résiste à Dieu, lorsqu'il retire son allégeance³⁷⁹. »

³⁷⁷ Sybil Truchet, *Le théâtre médiéval en Angleterre et son influence sur Marlowe, Kyd et Lyly*, Paris, Honoré Champion, 1980, 1125 p.

³⁷⁸ Article *Monarchomaques*, in Arlette Jouanna, Jacqueline Boucher, Dominique Biloghi..., *Histoire et dictionnaire des Guerres de Religion*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 1109.

³⁷⁹ John Bale, 1495-1563, auteur anglais de plusieurs pièces de théâtre, protégé par Thomas Cromwell, 1485-1540, lui-même protégé par Henri VIII, roi d'Angleterre.

L'œuvre de John Bale donne une idée précise des préoccupations de l'époque que pourrait partager Marlowe :

« Lorsqu'elle invoque les arguments les plus puissants en faveur de la pleine acceptation du pouvoir royal, seule force capable de maintenir la paix dans une période de troubles. Aucune force de résistance n'est tolérée, car la moindre faille dans le front présenté par le peuple à ses ennemis risque d'attirer sur lui les mêmes malheurs que sur l'Angleterre de Jean sans Terre³⁸⁰. »

Christopher Marlowe prône l'importance d'une puissance royale, car elle correspond à un grand désir de sécurité de la part de ses sujets. La France qu'il décrit est en proie à des troubles si puissants que les souverains, les Valois, ne peuvent plus, selon lui, assurer cette sécurité. Ce sont bien les arguments des monarchomaques : il est donc important de chercher comment Marlowe a choisi de composer sa pièce.

Son imaginaire et ses personnages

Marlowe met en scène plusieurs personnages de la cour de France et leur donne un rôle bien précis ; il ménage les réformés français, en l'occurrence Henri de Navarre, pour mieux, semble-t-il, le faire accepter par les spectateurs anglais. De nombreux monologues – celui du duc de Guise, par exemple –, et des dialogues justifient la pensée anti-papiste.

Comment présenter les personnages de la pièce si ce n'est en projetant ce qu'il veut et doit montrer à ses concitoyens et surtout à sa Reine ? Henri de Guise, est catholique et Ligueur, opposant au roi de France, et ayant comme projet de rassembler une armée pour le combattre et donc faisant acte de trahison. Ces rappels sont pour Marlowe, des preuves en faveur des monarchomaques : on les trouve dans les différentes tirades du duc de Guise et de Catherine de Médicis.

Pour mieux appréhender les idées de Marlowe, nous choisissons d'analyser, en premier lieu, les propos tenus par celui que Marlowe laisse s'exprimer le plus souvent, c'est-à-dire le duc de Guise. Au tout début de la pièce, dans un long monologue il donne libre cours à ses passions et à son goût pour la violence.

³⁸⁰ Sybil Truchet, *Op. cit.*, p. 550.

Remettons-nous en mémoire comment, à l'acte I, Marlowe présente le contexte historique de la pièce. Le mariage princier de Marguerite de Valois et d'Henri de Navarre est en train d'avoir lieu et Charles IX s'en félicite en présence de sa mère, Catherine de Médicis, et des jeunes époux. Navarre est accompagné de sa mère, Jeanne d'Albret³⁸¹, et du prince de Condé. Gaspard de Coligny est également présent. Ils forment l'entourage rapproché du roi. Sur l'invitation de Charles IX, ils vont « accomplir pleinement la cérémonie en entendant une sainte messe... [...] Ceux qui ne veulent pas venir, messeigneurs, sont libres de rester³⁸² » ajoute le roi. C'est pourquoi Henri de Navarre, Condé et Gaspard de Coligny, tous trois huguenots, restent seuls en scène. Ils se confient leurs craintes. Et il est question de Guise « [du] vice de ce cœur gonflé d'envie, qui n'aspire qu'à massacrer tous les protestants³⁸³ », de ce Guise « au cœur pourri de forfaiture ». Ils estiment que l'union entre la fille du roi de France et un prince de Navarre de la famille des Bourbons ne peut qu'envenimer leurs rapports avec le duc de Guise et eux, puisque ce mariage éloigne la famille du clan lorrain du trône³⁸⁴ ; ils espèrent être protégés par la famille royale, néanmoins des craintes persistent qu'ils expriment en évoquant le regard « de haine » de Guise et le filet de « sa toile mortelle³⁸⁵ ». Les trois princes quittent la scène à leur tour, Henri de Guise fait son apparition et après un court entretien avec l'apothicaire porteur des gants parfumés destinés à Jeanne d'Albret³⁸⁶, Guise ordonne à un soldat de décharger son mousquet sur Gaspard de Coligny lorsque celui-ci passera dans une des rues proches du Louvre.

C'est alors que, seul sur scène, Guise s'engage dans une longue tirade dont les derniers vers sont ceux qui nous occupent à présent :

³⁸¹ Jeanne d'Albret, reine de Navarre, est morte en juin 1572, elle n'a donc pas pu assister au mariage du 18 août 1572, néanmoins Marlowe la met en scène à ce moment-là. La traduction de l'anglais en français est-elle responsable du fait que Jeanne d'Albret est qualifiée de « vieille reine » ? Elle aurait eu 43 ans : l'expression se comprend pour l'époque et par rapport à Marguerite de Valois, toute récente reine de Navarre. Néanmoins, elle est disqualifiante par rapport à Catherine de Médicis, de dix ans plus âgée, et nommée « reine mère ».

³⁸² Christopher Marlowe, *Op. cit.*, p. 22.

³⁸³ Christopher Marlowe, *Op. cit.*, p. 23-24. Souligné par nous.

³⁸⁴ Marguerite de Valois, *Mémoires et discours*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2004, p. 64. Le mariage du duc de Guise est évoqué ici : « ce qui ferma la bouche à tous mes ennemis et me donna du repos ». Marguerite de Valois évoque ainsi son soulagement quand elle apprit le mariage de Guise.

³⁸⁵ Christopher Marlowe, *Op. cit.*, acte I, p. 24. Ainsi s'exprime Henri de Navarre avant de quitter la scène alors que Guise apparaît.

³⁸⁶ Il était d'usage d'offrir des gants en tissu brodé ou des gants de cuir fin, mais une mode nouvelle apparût qui était de parfumer ces gants de senteurs mortelles, c'est ce cadeau que Guise a choisi d'offrir à la mère d'Henri de Navarre.

« Comme César à ses soldats, je dis :
 Ceux qui ne m'aiment pas, je leur apprendrai à me vomir.
 Donnez-moi un regard tel que, quand je fronce les sourcils,
 La mort froide se promène sur les rides de ma face,
 Et une main qui, serrant le poing, comprime le monde,
 Et une oreille pour écouter mes ennemis,
 Et un trône et un sceptre et une couronne ;
 Et que ceux qui me voient soient comme les hommes
 Qui s'arrêtent à fixer le soleil, fascinés³⁸⁷. »

Henri de Guise prend comme exemple un héros de l'antiquité romaine Jules César, vainqueur des Gaules, chef dont l'autorité s'imposa. C'est lui qui franchit le Rubicon, pour entrer, armé, dans Rome : il est un modèle de bravoure et d'audace pour le personnage choisi par Marlowe. César est également connu pour son désir infini du pouvoir, et il est représenté comme celui qui séduit tout en restant un objet de crainte, voire de dégoût et/ou de haine. Ainsi le vainqueur audacieux et sûr de lui est le point de comparaison que Marlowe choisit. L'orgueil dont fait preuve le Français est tel qu'il ne craint pas de faire allusion aux pouvoirs dont il se sent investi. Rien n'est trop glorieux pour celui qui veut atteindre les hauteurs suprêmes.

Cette tirade fait appel aux sentiments extrêmes : l'amour et l'aversion. Le verbe « vomir » est ici l'expression d'une nausée irrépessible qui ne peut arriver que lorsque le dégoût vous étreint, lorsque vous ne pouvez plus vous contrôler. L'horreur représentée par l'attitude d'un personnage exécré rejette toute nuance. L'expression « Je le vomis » indique le degré de haine éprouvée. Un corps ne peut que rejeter avec force tant la présence d'autrui est insupportable. Un brusque haut-le-cœur le fait expulser hors de l'estomac³⁸⁸.

Les autres arguments de Guise ressortissent de la fascination, donc du regard³⁸⁹. Il voudrait s'identifier à l'éblouissement ressenti en face du soleil, emblème divin de la vie et du pouvoir créateur. Il aime la chaleur de l'astre, mais simultanément, il souhaite que « la mort froide » soit présente sur son visage telle Méduse tétanisant sa proie par son regard de mort. Guise veut avoir en lui la force

³⁸⁷ Christopher Marlowe, *Op. cit.*, p. 30.

³⁸⁸ La manducation du corps d'un ennemi qui donne son courage à celui qui le digère se voit ici contrariée par l'horreur du corps absorbé : il est impossible de l'ingérer tant il est haï.

³⁸⁹ Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p. 11. Il écrit que « la fascination est la perception de l'angle mort du langage... », et utilise le mot *fascinus* comme la traduction du mot grec phallos qui se dit en latin le *fascinus* « qui arrête le regard au point qu'il ne peut s'en détacher ». Ici, Guise souhaite obtenir la même fascination que les hommes éprouvent face à un soleil divin. Guise veut être adoré.

qui brûle et celle qui domine l'autre. Il veut qu'une puissance semblable à celle de Jules César lui soit donnée. Il veut commander et obtenir. Il « fait éclore au grand jour ces pensées engendrées dans les profondeurs de l'âme pour enflammer ces brasiers éternels qui ne peuvent être éteints que dans le sang³⁹⁰. »

Sa puissance doit être telle qu'il puisse y serrer le monde dans sa seule main : le geste de la main soutenant le globe terrestre est celui de l'insigne royal qui marque la célébration du sacre³⁹¹. L'appétit de conquête révèle l'orgueil. La démesure s'exprime à plusieurs reprises. La triple répétition de la conjonction « et » dans l'expression « et un trône et un sceptre et une couronne », traduit l'accumulation rêvée de sa puissance. Il veut les trois emblèmes de la royauté, les *regalia*. Son audace le récompensera, il en est persuadé, sa force fera merveille et elle le portera même au triomphe. Son impatience va jusqu'à lui faire désirer l'immortalité : c'est la transgression par excellence. Guise commet le plus grand pêché qui puisse exister : celui d'orgueil, expression de la démesure des hommes. Il veut sans cesse franchir les limites de sa condition d'homme. Il exprime la vanité sans bornes d'un chef incontesté. Il veut être celui qui a connaissance des paroles de ses ennemis afin de mieux les confondre.

Marlowe dessine un personnage brutal ; il donne au gentilhomme français les défauts les plus condamnables afin de mieux faire sentir ses appétits de domination ; il transforme un homme en un surhomme qui aurait un regard perçant, une main audacieuse, une oreille qui perçoit les moindres paroles et par-dessus tout cette capacité de haine accordée à celui qui commande. L'ambivalence du pouvoir évoquée par Nicolas Machiavel se dessine ici parfaitement : comment gouverner si ce n'est en se faisant craindre³⁹² ?

³⁹⁰ Christopher Marlowe, *Op. cit.*, acte I, p. 27.

³⁹¹ *Paris 1400, les arts sous Charles VI*, *Op. cit.*, Paris, Fayard, 2004, p. 41. Il existe une « iconographie du sceptre [qui] est un des nombreux témoignages du culte voué à Charlemagne par les Valois dans leur souci de légitimité dynastique ». Ici, Guise veut détenir les preuves de la royauté à la place des Valois.

³⁹² Selon Denis Marion « Bien qu'il s'en soit vanté, Marlowe n'a certainement pas lu Machiavel... », cf, *Op. cit.*, p. 141. Dans le contexte politique du règne d'Élisabeth I^{ère}, les pensées allaient peut-être dans le sens voulu par Machiavel, mais qui pourrait penser autrement, de nos jours, sauf à commettre un anachronisme ? Pascal Collin n'hésite pas à parler « des figures majeures, démoniaques du théâtre de [Marlowe] qui prennent Machiavel au pied de la lettre mais qui, en plus, jouissent du mal qu'ils font ou qu'ils projettent ardemment de faire... », cf. Christopher Marlowe, *Op. cit.*, trad. de Pascal Collin, p. 10.

La présence de cette tirade au début de la pièce³⁹³, à l'acte I, est l'aveu de l'ambition du personnage, car l'accalmie tant espérée par les protagonistes, avant l'arrivée d'Henri de Guise ne peut se produire, le spectateur le sent à ce moment-là.

Tout ce que l'on craint de Guise se révèle dans ses paroles, la réalisation va suivre, elle ne tarde pas avec les gants empoisonnés offerts en cadeau et l'ordre donné au soldat de tirer sur Gaspard de Coligny. Denis Marion souligne le dessein créateur de Marlowe :

« L'originalité de Marlowe se limite à deux registres. D'abord, il a le sens des scènes qui produiront un effet physique d'horreur sur le public et il s'en sert à bon escient... [Dans] *Le Massacre à Paris*, les meurtres se succèdent sans arrêt entre la Saint Barthélemy et la mort d'Henri III. Ensuite les grandes tirades ne sont pas seulement un prétexte pour l'interprète à exécuter un morceau de bravoure... Les œuvres de Marlowe sont en effet des méditations morales où s'expriment plutôt les conflits qui tourmentent la conscience du protagoniste que les antagonismes de passions ou d'intérêts entre des personnages distincts³⁹⁴. »

Ainsi les antagonismes se présentent progressivement dans le texte ; la jalousie du duc de Guise au moment où il apprend que sa femme le trompe avec Maugiron provoque une tension si forte entre les deux hommes que s'en suit la mort de l'amant. Le duc de Guise, surprenant sa femme en train d'écrire à Maugiron, s'écrie :

« Toi infidèle, criminelle, que signifie cette lettre ? ... [...] As-tu oublié ce grand amour qui te rendait si précieuse, plus précieuse que la prune de mes yeux ? [...] Va-t-en putain, cache-toi avec ta honte, et évite-moi si tu tiens à la vie. [...] Mais lui, ce déchet à qui ces lignes étaient destinées, il faut qu'il paye cet amour de son sang, au prix fort³⁹⁵. »

Le « déchet » Maugiron est tué par un soldat à la solde du duc de Guise dans les instants qui suivent. Il est bien question ici d'« un antagonisme de passions entre des personnages distincts ». L'honneur du mari bafoué doit être lavé dans le sang répandu de l'amant. La femme du duc de Guise est épargnée parce qu'elle attend un enfant, « Je ne puis toucher aux parois qui enclosent mon

³⁹³ Selon Pascal Collin, le texte est « amputé d'une partie importante de ses actes centraux, un peu recousu au XIX^e siècle par la découverte d'un manuscrit authentifié de Marlowe, comprenant une tirade supplémentaire du Duc de Guise à l'acte IV », Christopher Marlowe, *Op. cit.*, préface p. 9.

³⁹⁴ Denis Marion, *Op. cit.*, p. 133.

³⁹⁵ Christopher Marlowe, *Massacre à Paris*, trad. de Pascal Collin, Paris, Les Solitaires intempestifs, 2008, p. 69 et p. 51-52 dans l'adaptation et la transposition scénique de Jean Vauthier.

nouveau fils ! » s'écrie, alors, le mari trompé³⁹⁶. Ainsi l'acte du duc de Guise est une vengeance³⁹⁷.

La démesure ou l'hubris dont fait preuve le duc de Guise ne se limite pas à cette séquence. Son manque d'humilité le pousse à prononcer des paroles qui sont un témoignage de sa fourberie que Marlowe cherche tant à prouver. N'oublions pas qu'il tient à montrer, d'une part, combien la désobéissance au roi est un méfait et d'autre part que Guise veut atteindre une puissance de surhumanité et d'immortalité qui ne peut qu'être condamnée. C'est ainsi que Guise se dévoile :

« J'ai souvent eu l'intuition, et maintenant je sais
Que le péril est la voie royale du bonheur
Et la volonté sans faille la plus belle fin de l'honneur.
Quelle gloire y a-t-il à obtenir un bien vulgaire
à la portée du premier paysan ?
Ce que j'aime plus que tout, c'est ce qui vole hors d'atteinte.
Faites-moi grimper les Pyramides pour planter
haut le diadème de la France ;
ou bien de mes ongles, je le réduis en poussière,
ou bien, de mon aile ambitieuse, je monte
au sommet,
même si ma chute doit m'entraîner au plus profond
des enfers³⁹⁸. »

Sans ambages et sans aucune gêne, avec vigueur, il exprime quel est son désir, son ambition : être le plus haut dans une gloire chèrement acquise par sa propre volonté. Il néglige la simplicité d'un bien qu'il estime « vulgaire ». Tel un rapace ou un aigle royal qui s'élève dans les airs, Guise vole au sommet et sa chute le mènera au plus profond des enfers. Il a le courage de dire que sa volonté est si grande qu'il ne craint pas d'être précipité dans les plus cruelles souffrances après avoir gravi les sommets du pouvoir. Il souhaite une prodigieuse ascension : « Tout ça et plus encore si possible, /prêt-à-porter mes désirs à leur apothéose³⁹⁹. »

Et toujours dans le même monologue, se retrouve la métaphore du soleil. Guise répète cette incantation au soleil auquel il se compare, il reparle de la fascination que le soleil exerce sur les hommes et de l'indomptable volonté dont il fait preuve, lui, duc de Guise. Cette ardeur à devenir le plus puissant le conduit à

³⁹⁶ L'infidélité de la jeune femme est-elle accentuée aux yeux du mari parce qu'elle porte un enfant ou son état est-il un signe qui lui permet d'être épargnée ? Quoiqu'il en soit, il n'est pas question de son assassinat par la suite. Notons qu'elle attendrait « un fils » : espoir éternel pour la lignée : « ce fruit qui croît dans ton utérus et sur lequel je fonde une ardente espérance... », p. 69.

³⁹⁷ Nous reviendrons sur l'acte IV un peu plus tard.

³⁹⁸ Christopher Marlowe, *Op. cit.*, p. 27.

³⁹⁹ Christopher Marlowe, *Op. cit.*, p. 29.

outrépasser les droits de tout sujet. Henri III lui en fait la remarque au moment où Guise lui dit qu'il va lever une armée pour combattre Navarre :

« Guise, prends la couronne et sois le Roi de France ;
Alors, comme dictateur, tu feras la guerre ou la paix
Pendant que j'applaudirai en criant « Oui ! oui ! »
Comme un sénateur gâteux.
Je ne peux pas supporter ton insolence hautaine.
Renvoie ton régiment ou sinon, par édit royal,
Tu seras proclamé traître partout en France⁴⁰⁰. »

Guise feint l'humilité et se retire. Il ne peut plus dévoiler ses projets en toute « honnêteté » : tuer, vaincre, avoir le pouvoir, être plus fort que son propre roi. Épernon conseille au roi la prudence en lui apprenant que Paris se tient aux ordres du Balafre, car, on dit dans les rues, « que [Guise] osait prendre les armes contre un roi sourd aux volontés de sa Sainteté⁴⁰¹. »

La trahison au roi est connue : elle est mentionnée par ailleurs, en particulier quand Henri de Navarre, en a conscience ; à l'acte V, il apprend que Guise a pris les armes contre le Roi. Navarre confie la charge à Du Bartas, un des siens, d'aller rapidement offrir son aide à Henri III contre les gens du duc de Guise et leurs complices. Guise devient « cet homme abject qui ne travaille qu'au désastre de son pays ». Navarre prend partie pour son roi. La pièce se termine par l'assassinat de Guise, une mort qu'il affronte avec courage en faisant allusion à celle de César ; après avoir qualifié Henri III de « roi dépravé » qu'il n'hésiterait pas à faire marcher derrière les roues de son char comme le faisaient les anciens romains avec leurs chefs captifs, Guise meurt en refusant de demander pardon au roi, car selon lui, il ne l'aurait pas offensé. Il crie : « O que n'ai-je le pouvoir de rester en vie ou d'être immortel, pour me venger⁴⁰² ! »

Marlowe en a fini avec Guise qu'il a chargé de la plus grande des ambitions : celle de supplanter le roi. Il a été celui que Paris acclamait, celui qui trahissait son roi, celui qui assassinait la reine de Navarre, qui commandait la blessure de Coligny pour enfin le faire défenestrer lors de la nuit de la Saint Barthélemy. Il est l'auteur des tueries perpétrées contre les huguenots ; pour l'auteur anglais, Guise est le responsable, le traître qui, par ambition, dépasse les limites du sujet pour atteindre une surhumanité. L'orgueil insensé de Guise le

⁴⁰⁰ Christopher Marlowe, *Op. cit.*, p. 81.

⁴⁰¹ Christopher Marlowe, *Op. cit.*, p. 82.

⁴⁰² Christopher Marlowe, *Op. cit.*, p. 92.

conduit à sa perte, tel Icare qui voulant atteindre le soleil a été précipité vers la mort une fois ses ailes fondues. Pour Marlowe, celui qui est guidé par la démesure est châtié.

Ces éclaircissements expliquent que Jean Perrin, en 1991, voit le dramaturge anglais comme : « le dramaturge de l'hubris⁴⁰³. » La notion d'outrance utilisée par les Grecs se retrouve chez lui : l'homme ne doit pas se livrer aux excès sous peine d'être puni. Marlowe est-il soucieux comme Shakespeare « de présenter à son public ce que le public aimait, ce qu'il avait coutume de voir et d'applaudir, les sujets qui flattaient son patriotisme et son goût de la violence...⁴⁰⁴ » ? Peut-être puisqu'il montre à la reine d'Angleterre⁴⁰⁵ le spectacle d'un royaume de France et de sa noblesse déchirés. En souveraine prudente, Élisabeth I^{ère} se veut spectatrice de ce qui s'est passé en France. Les années vécues par les Français dans la violence est un modèle à ne pas suivre, Marlowe en est sûr, le royaume d'Angleterre ne peut donner un exemple aussi catastrophique au monde, c'est pourquoi il donne une grande importance au massacre de la Saint Barthélemy dans sa pièce pour bien montrer au peuple anglais les erreurs des Français et l'infortune qui en découle.

Voulant mettre en valeur la noirceur des décisions lors de la nuit du 24 août, Marlowe imagine ainsi la scène précédant la prise de décision du massacre. Le roi est hésitant, il craint que ce drame en gestation soit connu du monde entier comme le crime sanglant d'une tyrannie. Catherine de Médicis le force à agir. Il s'adresse, alors, à Guise en lui disant « Ce que vous déciderez, je le ratifierai ». La reine mère s'inquiète auprès de Guise : « Alors dites-moi, Guise, quels ordres allez-vous donner pour le massacre ? Guise commande et ordonne.

À l'acte I, Marlowe formule ainsi la demande autoritaire⁴⁰⁶ :

“Anjou, Mayenne, Gonzague, Retz, jurez,
Par la croix d'argent sur vos bourguignottes,
De tuer tous ceux que vous soupçonneriez d'hérésie. »

⁴⁰³ Jean Perrin signe l'introduction des actes du colloque de Grenoble dont le sujet est *Marlowe, Edward II*. Ce colloque s'est tenu en novembre 1991. La citation se trouve page 10 du colloque.

⁴⁰⁴ William Shakespeare, *Op. cit.*, p. 10.

⁴⁰⁵ Élisabeth I^{ère}, 1533-1603.

⁴⁰⁶ Cette scène se trouve dans l'acte I de la mise en scène voulue par Pascal Collin.

Par ce serment sur une croix d'argent, Guise engage la responsabilité des gentilshommes de l'entourage du roi et la sienne, en particulier, puisque c'est lui qui donne l'ordre de tuer. Le premier à être cité est Anjou, futur Henri III. L'auteur anglais montre la domination de Guise sur un fils de France et donne la responsabilité au fils de Catherine de Médicis de son rôle dans le massacre. Dire que Marlowe accorde plus d'importance aux relations conflictuelles des protagonistes et bien moins de temps au déroulement de la nuit du massacre semble difficile tellement l'implication des caractères et la fatalité du massacre sont liés. Ainsi se pose l'orientation politique de l'homme de théâtre. Il y a tout d'abord deux lectures possibles du titre de la pièce. L'une pourrait être que *Le Massacre à Paris* ne retient et ne souligne que les différents meurtres commis par Henri de Guise : celui de Jeanne d'Albret et celui de l'Amiral de Coligny. Les dernières morts évoquées dans sa pièce sont celles de Guise qui s'est passée, en réalité à Amboise – mais Marlowe n'est pas fidèle à l'historicité des lieux – et celle d'Henri III à Saint-Cloud. Si l'on s'en tient à ces enchaînements, *Le massacre à Paris* ne concernerait que l'implication des personnages historiques de premier plan. Ce serait une liste des morts les plus connus.

Une seconde lecture privilégierait dans *Le Massacre à Paris* les huguenots, moins connus et même complètement inconnus, assassinés lors de la nuit du 24 en précisant toutefois ceux de deux humanistes ; Pierre de La Ramée – mort le 26 août et non le 24, celui d'Omer Talon – qui n'est pas mort en 1572, selon des sources historiques, mais aurait « disparu » en 1562.

Cette liberté avec l'exactitude référentielle, sacrifiée pour une démonstration autre pourrait s'interpréter comme la liberté de la création artistique dont un critique contemporain comme Umberto Eco parle de façon significative :

« Toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et close dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est « ouverte » au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée⁴⁰⁷ ».

La richesse du texte en est accrue et ouvre des perspectives d'interprétations futures. En particulier, le traitement que le dramaturge réserve aux personnages féminins.

⁴⁰⁷ Cité par Jean -Yves Tadié, *Le roman au XX^e siècle*, Paris, Pierre Belfond, 1990, p. 109.

L'importance que Marlowe donne au duc de Guise et au roi de Navarre, ne doit pas faire oublier les personnages féminins mis en scène. C'est tout d'abord celui de la reine mère, Catherine de Médicis, puis sa fille Marguerite de Valois, les autres personnages sont en retrait.

Catherine de Médicis

Les personnages féminins sont peu nombreux, nous l'avons vu : Catherine de Médicis, Marguerite de Valois, Jeanne d'Albret, la duchesse de Guise, sa servante et la femme de Sérone, assassinée lors de la nuit de la Saint Barthélemy. La seule femme présente dans la pièce durant plusieurs scènes est Catherine de Médicis. Examinons ce que Marlowe veut montrer d'elle dans ce portrait.

Elle est pour le dramaturge « more crudely presented⁴⁰⁸ » que Guise. Marlowe lui fait dire « Je noierai [ce mariage] dans le sang, et la terreur.⁴⁰⁹ ». Dans cette pièce, Catherine de Médicis porte toute la charge de la duplicité avec Henri de Guise qui se plaît à dire : « La Reine Mère accomplit pour moi des miracles / par amour pour moi elle enterre l'espoir de la France / fouillant les entrailles de son trésor pour répondre / à mes désirs et satisfaire mes besoins.⁴¹⁰ ». Leur complicité est donc clairement affirmée.

Marlowe fait intervenir Catherine de Médicis à plusieurs reprises dans la pièce, pas moins de dix-sept fois. Le duc de Guise a soixante prises de parole, Henri de Navarre trente, Charles IX treize avant de mourir à l'acte III, Jeanne d'Albret s'exprime peu et meurt à l'acte I, Henri duc d'Anjou, futur Henri III, prend cinquante-huit fois la parole avant d'être assassiné à l'acte V, l'amiral de Coligny s'exprime neuf fois.... Et Marguerite de Valois parle à trois reprises seulement. L'acte IV est en partie consacré à l'idylle de la duchesse de Guise, et à l'explication orageuse entre son mari et cette dernière et enfin à la mort de Maugiron.

⁴⁰⁸ David Potter, *Op. cit.*, p. 73. Traduction : « elle montre encore plus de cruauté ».

⁴⁰⁹ Christopher Marlowe, *Op. cit.*, p. 23.

⁴¹⁰ Christopher Marlowe, *Op. cit.*, p. 29.

Autant Navarre reste dans une semi-ombre pendant presque toute la pièce – il ne reprend une certaine vitalité qu’après la mort d’Henri III – autant Catherine de Médicis est présente et s’exprime avec véhémence : c’est ainsi que Marlowe choisit de lui donner la parole. Elle conseille, elle murmure des menaces, elle flatte, elle gronde, elle attise le feu des passions entre les personnages évoqués. Les premières paroles prononcées à l’égard de son gendre Navarre sont là pour faire remarquer leurs « différends en matière de religion [qui] auraient pu contrarier [les] projets amoureux [de Navarre et de Marguerite de Valois]⁴¹¹. » C’est Charles IX qui calme le jeu en ajoutant « Oui, oui, Madame. Laissons cela ».

Marlowe ne transige pas, il pointe immédiatement les différences religieuses du jeune couple et charge la reine mère de cette première assertion peu amène. L’acidité du propos se fait sentir dès la première scène. Lorsque, à l’acte I, Catherine réapparaît après la séquence de la mort de Jeanne d’Albret, c’est pour mettre en place les prémices de l’exécution de ce qu’elle nomme « cette bande d’animaux funestes⁴¹² ». Les spectateurs anglais qui suivront la pièce auront été mis au courant du piège qui s’est formé, donc de la préméditation du massacre de la Saint Barthélemy : le crime est signé, il a pris forme à la cour de France, du moins c’est ce que Marlowe entend faire croire. Et il ne s’arrête pas en si bon chemin, puisqu’il annonce la pleine entente qui existe entre Catherine de Médicis et Henri de Guise au sujet des projets de la nuit du 24 août. Ce dernier devient, en effet, celui qui règle les moindres détails du massacre. Mais leurs propos sont brusquement interrompus par l’annonce de la blessure de l’Amiral de Coligny. En cette occasion, une nouvelle fois, Catherine se montre de « bons conseils » puisqu’elle suggère de donner l’illusion que tout va bien, donc que cette blessure n’est pas une annonce du pire qui est à craindre.

Marlowe fait apparaître, à nouveau, la reine mère après la nuit du massacre. Henri de Guise demande à Catherine de Médicis ce qu’elle pense devant le corps supplicié de Gaspard de Coligny, suspendu au gibet. La voix de la reine s’élève pour révéler qu’elle a longtemps rêvé de le voir à cette place, mais l’odeur qui s’échappe du corps l’incommode, elle avoue qu’elle « n’est pas très

⁴¹¹ Christopher Marlowe, *Op. cit.*, p. 22.

⁴¹² Christopher Marlowe, *Op. cit.*, p. 33.

parfumée⁴¹³ ». On ne peut donc évoquer aucun regret et aucune compassion ! Elle enjoint Guise qu'elle appelle « mon doux Guise » de terminer la tâche commencée : il resterait encore une centaine de huguenots qu'il faut passer « au fil de [l]'épée ». Avant de la faire s'éloigner, Marlowe noircit encore la représentation de la reine mère en lui faisant prononcer un jugement sévère sur ses fils. Il n'hésite pas à lui faire dire que « c'est [elle] qui gouverne la France pendant que [ses fils] siègent sur le trône, et [que] s'ils ne sont pas contents, [elle] les écrase[ra]⁴¹⁴. »

Le jugement sévère de Marlowe est sans ambiguïté quand il accuse Catherine de Médicis d'indifférence envers ses enfants. Lorsque Charles IX expire sur scène à l'acte III, la douleur maternelle immense, s'estompe si vite qu'après avoir dit : « Quoi, es-tu mort ? Mon petit, parle à ta mère ! Ô non, son âme est hors de sa poitrine, il n'entend ni ne voit plus rien de ce que nous faisons !⁴¹⁵ », elle se reprend et commande. Tout en se posant la question de savoir, pour donner le change, ce qu'il y a de mieux à faire : faut-il rappeler son fils Henri du lointain royaume de Pologne afin qu'il ceigne la couronne de roi de France ? Il est vrai qu'elle sait qu'il faut assurer la continuité de la royauté à tout prix, mais Marlowe la dote d'un esprit lucide, et estompe rapidement sa douleur de mère. Pour Marlowe, Catherine de Médicis a comme allié Henri de Guise, elle ne peut qu'envisager de gouverner avec lui. Et lorsqu'Henri III lui annonce qu'il est enfin roi puisque Guise est mort (décembre 1588), le sentiment de la reine mère est si fort qu'elle en maudit son fils :

« Je ne peux pas parler, la douleur m'en empêche.
Quand tu es né, j'aurais dû t'étouffer, mon fils.
Mon fils ! Tu es un enfant échangé au berceau, pas
Mon fils !
Je te maudis, et je te proclame mécréant,
Traître à Dieu et traître au royaume de France !⁴¹⁶ »

Elle souffre de voir Henri III meurtrier de Guise Le contraste de la douleur exprimée entre la mort de son propre fils et celle de Guise est saisissant. La suite de la scène nous éclaire enfin et révèle ce que Marlowe veut faire croire en

⁴¹³ Christopher Marlowe, *Op. cit.*, p. 56.

⁴¹⁴ Christopher Marlowe, *Op. cit.*, p. 57.

⁴¹⁵ Christopher Marlowe, *Op. cit.*, p. 96.

⁴¹⁶ Christopher Marlowe, *Op. Ct.*, p. 96.

caricaturant ainsi la famille des Valois : Henri III en quittant la scène fait bien peu de cas de sa mère puisqu'il ajoute : « Vocifère, gueule, jusqu'à t'érailler la voix... [...] . Laissons-la mourir de chagrin si c'est sa volonté⁴¹⁷. »

Alors, nous assistons à l'explosion de douleur de Catherine de Médicis, restée seule sur scène. Dans une longue plainte, elle laisse échapper « depuis que Guise est mort, je ne veux plus vivre...⁴¹⁸ ». Mettant en balance l'amour qu'elle devrait porter à son propre fils, elle avoue qu'elle aurait préféré le voir mort plutôt que d'apprendre la mort de son « doux Guise ». C'est avec lui qu'elle parlait de ses projets, c'est lui qui la soutenait, c'est lui, enfin, Henri de Guise, qui l'aidait à maintenir la religion. En somme, selon les idées du jeune écrivain anglais, ils régnaient ensemble. Les sentiments maternels sont battus en brèche par une volonté affirmée de puissance, la reine mère déniait toute capacité à ses enfants, elle maudit donc son fils ; vouloir leur mort fait partie de ses projets, elle est une mère hors nature que Marlowe condamne. Par ailleurs, l'alliance avec Henri de Guise, catholique et ligueur, montre leur aversion commune pour le parti huguenot, ce qui désigne Catherine de Médicis comme ennemie du royaume d'Élisabeth Tudor. Marlowe démontre dans cette pièce, pure fiction comme toute pièce de théâtre, que Catherine de Médicis a bien prémédité la nuit de la Saint Barthélemy, qu'elle a été aidée par les Guise, qu'elle n'a pas hésité à poursuivre de sa haine les huguenots. Ses sentiments maternels n'existent pas : elle est cette reine « noire », éternellement en deuil qui s'agite en tous sens pour le malheur de tous. On retrouve la métaphore imaginée par Shakespeare dans la pièce *Richard III*, lorsqu'il parle de la figure semblable à cette « monstrueuse araignée dont la toile meurtrière enveloppe de toutes parts⁴¹⁹. »

Le spectateur, étourdi par tant de paroles exaltées, ne peut que souscrire à un tel portrait et convenir que Marlowe, avec juste raison, a brossé là un portrait tout à fait convaincant de la reine mère. La question est de savoir comment Marlowe a imaginé qu'une telle aversion pouvait devenir crédible.

L'explication peut se trouver, selon Denis Crouzet, dans un libelle *Le discours merveilleux de la vie, actions et déportements de la reine Catherine de Médicis, déclarant tous les moyens qu'elle a tenus pour usurper le gouvernement*

⁴¹⁷ Christopher Marlowe, *Op. cit.*, p. 96.

⁴¹⁸ Christopher Marlowe, *Op. cit.*, p. 97.

⁴¹⁹ William Shakespeare, *Richard III*, acte 1, scène III, Paris, Flammarion, p. 45. Ce sont les paroles de la reine Marguerite dans la douloureuse déclaration qu'elle fait face à Gloucester.

du royaume de France et ruiner l'état d'icelui, paru en 1574-1575. On se souvient que la pièce de Marlowe date de 1589 ou de 1592 selon David Potter. Marlowe se fait-il simplement l'écho d'une atmosphère d'époque ? Denis Crouzet souligne que la reine mère était attaquée dans ce libelle :

« On ne sait rien de son auteur, si ce n'est qu'il est probablement protestant. Son objectif est clairement politique : déstabiliser la reine mère pour l'empêcher d'exercer la régence et favoriser l'accession au trône du duc François d'Alençon, son troisième fils, alors proche d'Henri de Navarre et des milieux protestants. [...] Le portrait qui est dressé rend Catherine de Médicis suspecte jusque dans ses origines...⁴²⁰ »

Marlowe donnerait donc toute crédibilité à ce libelle, ou du moins accorderait-t-il une grande importance à ces rumeurs toutes politiques. Nous ne savons pas s'il en a eu connaissance, mais les milieux anglais se sont peut-être empressés de diffuser ces idées.

L'écriture de Christopher Marlowe sacrifie au goût du spectateur de l'époque : « la distraction que le public va chercher au théâtre est liée à l'actualité : il escompte à la fois entendre des allusions aux événements du jour et voir un spectacle dont la forme est à la mode, [...] des dialogues additionnels [le mettant] au goût du jour⁴²¹ ». Le thème du massacre de la Saint Barthélemy permettrait au poète anglais de mettre au courant de l'événement ses contemporains. Il leur proposerait une création qu'il transformerait à son aise en ajoutant des commentaires puisés dans les connaissances que ses nombreuses relations lui ont apportées – comme la fréquentation de la famille Walsingham, proche du pouvoir royal. Il semble que lors de l'écriture de la pièce dans les années 1590, les nouvelles les plus récentes et les plus étonnantes soient venues de France avec l'annonce du meurtre du duc de Guise et celui du roi Henri III. Il n'y a rien de surprenant alors pour Marlowe de mêler la description même partielle du massacre et les deux assassinats de décembre 1588 et août 1589. Même si plusieurs années séparent le premier événement des deux autres, ils ont partie liée pour l'auteur anglais. Le contexte général de la pièce est l'acharnement qu'ont certains personnages comme Guise, par exemple, à vouloir le pouvoir, à être maître du jeu politique ; ces obsessions occupent tous les instants de chaque

⁴²⁰ Denis Crouzet, « Pourquoi fut-elle si détestée ? », *L'Histoire*, novembre 2006, n° 314, p. 51 ; Denis Crouzet, *Le haut cœur de Catherine de Médicis*, Paris, Albin Michel, 2005, 636 p. ; Thierry Wanegffelen, *Catherine de Médicis, le pouvoir au féminin*, Paris, Biographie Payot, 2005, 444 p.

⁴²¹ Denis Marion, *Op. cit.*, p. 14.

ambitieux à la cour. Seule la mort du duc de Guise pourrait donner au roi Henri III l'impression qu'il est le roi. Mais que pense-t-il quand Catherine de Médicis en apprenant la mort de Guise et en même temps le soulagement de son fils, lui réplique à l'acte V : « Roi ! Mais enfin, tu l'étais déjà avant / Prie Dieu que tu puisses encore être roi maintenant que tu as fait ça⁴²² » ?

La charge contre Catherine de Médicis la transforme en une cible parfaite, alors que le portrait que Marlowe dresse de Marguerite de Valois est bien différent. Comment donc le dramaturge anglais brosse-t-il ce portrait ?

Marguerite de Valois

Le premier acte montre une jeune princesse au rôle effacé qui se contente d'accepter l'invitation de son frère Charles IX lorsqu'il décide d'assister à la Sainte Messe : « Tout à fait mon cher seigneur » s'empresse-t-elle de répondre. La pièce évoque bien le mariage princier et Marlowe ne pouvait faire l'impasse sur cet événement qui était le symbole d'un désir de tolérance du pouvoir royal face aux huguenots. Mais Marlowe se refuse à l'interpréter ainsi ; il est vrai que cette union s'oppose à sa propre opinion sur la politique de la reine mère. Comme il ne pouvait pas ignorer ce contexte historique pour mettre en scène ses personnages, Marlowe l'évoque tout en accordant une importance très relative à la jeune femme. Il lui donne une deuxième et une troisième réplique pour signifier qu'elle appartient bien à la famille des Valois ; la jeune femme ne fait qu'exprimer une parfaite soumission à sa parenté. Elle est un personnage falot dont le rôle se termine après la mort de Jeanne d'Albret, au tout début de la pièce. À ce moment-là, elle s'insurge contre l'éventualité d'un empoisonnement : « Les cieux ne permettront pas qu'on commette un tel crime contre votre Altesse⁴²³ ! »

Aussi mièvres les unes que les autres, ses répliques la cantonnent dans le rôle d'une sœur, d'une belle-fille et d'une épouse soucieuse de ses devoirs sans plus. Même la supplique qu'elle adresse à Henri de Navarre au moment de la mort de Jeanne d'Albret est ordinaire, sans aucune originalité, si ce n'est l'allusion à ce « poison nouveau » qui rappelle le poison des gants offerts par Henri de Guise : « Mon très cher seigneur, mon âme est anéantie / Mais ne laisse pas ce terrible

⁴²² Christopher Marlowe, *Op. cit.*, p. 96.

⁴²³ Christopher Marlowe, *Op. cit.*, p. 31.

coup du sort / Contaminer ta noble poitrine d'un poison nouveau / Qui aggraverait notre malheur⁴²⁴. »

Aucune allusion à une attitude compromettante ne trouve crédit, dans l'esprit de Marlowe, quand il met en scène la jeune reine de Navarre. Elle n'est pas la cible de l'Anglais, il ignore parfaitement ce que l'on dit d'elle : elle est transparente dans la pièce anglaise. La réputation que la postérité a donnée à la jeune femme ne se trouve pas dans cette pièce de théâtre, cela doit être noté. Ainsi au XVI^e siècle, pour Marlowe, Marguerite de Valois n'est qu'une jeune épousée. Son rôle dans la pièce est complètement insignifiant. Elle n'existe pas dans le contexte politique violent. Il la rend, seulement, consciente, comme ses paroles le prouvent de l'accumulation des malheurs sur le couple qu'elle forme avec Henri de Navarre

Or, c'est lui, le roi de Navarre qui est, dans la pièce de Marlowe, au seuil de sa vie politique ; il a été un prince connu pour sa bravoure à la bataille de Coutras notamment. Sa mère lui a demandé de persister dans sa foi. À plusieurs reprises, elle l'a maintenu dans une stricte obéissance. Le caractère du jeune Béarnais est encore peu connu au début de la pièce. Il n'est que le gendre du roi Charles IX. La religion à laquelle il appartient l'oblige à être prudent à la cour de France. Cependant, le dessein, semble-t-il, de Marlowe est de le faire évoluer au fil des événements. La crainte est présente chez les Huguenots juste après le mariage. Ils pressentent que le duc de Guise est mécontent de voir que l'union de Navarre et de Marguerite de Valois l'éloigne d'une éventuelle alliance avec la famille royale. Depuis que Marie Stuart n'est plus reine de France, les Guise sont éloignés du pouvoir. Le récent rapprochement politique entre Charles IX et Gaspard de Coligny ne leur convient pas. Ils cherchent des appuis. Et Marlowe oriente le personnage de Guise vers un dessein précis : l'homme de théâtre, conscient que le duc est catholique, le dote d'une ambition démesurée. Il lui donne la parole pour afficher sa soif de puissance. Il en fait un mégalomane, rêvant de pouvoir suprême. Guise fait appel à la comparaison avec Jules César. Il aspire à être celui que l'on craint, celui qui enfreint les règles de l'honnêteté afin d'arriver au sommet de la gloire. Ce faisant, Marlowe le transforme en un être

⁴²⁴ Christopher Marlowe, *Op. cit.*, p. 32. Marguerite de Valois tutoie son mari dans la pièce. Serait-ce la traduction de l'anglais au français qui donne un tutoiement que l'on ne retrouve pas dans l'adaptation et la mise en scène de Jean Vauthier ?

malfaisant : Guise assassine Jeanne d'Albret, ordonne que Coligny soit abattu et quand ce dernier n'est que blessé, Guise ordonne de le massacrer lors de la nuit de la Saint Barthélemy.

Ainsi, Marlowe fait signer le massacre par Henri de Guise avec la complicité de Catherine de Médicis. De Marguerite de Valois, il est peu question dans cette pièce écrite au XVI^e siècle.

La troisième partie de notre travail la met davantage en lumière, mais elle le sera, au XIX^e siècle, grâce à l'imaginaire d'un écrivain, Alexandre Dumas et au XX^e siècle grâce à la mise en scène de Jean Dréville et de Patrice Chéreau respectivement en 1954 et 1994. Et ce sera à chaque fois sous le titre désormais célèbre de *La reine Margot*.

TROISIEME PARTIE

La Reine Margot d'Alexandre Dumas

On représente l'Histoire avec un flambeau à la main ; mais elle tient d'habitude le flambeau si élevé qu'il n'éclaire que les sommets ; plaines et vallons se perdent dans la demi-teinte de l'obscurité ; à plus forte raison les précipices. [...]. Allumons donc notre lanterne au flambeau de l'Histoire, et descendons au plus profond des précipices.
Alexandre Dumas.

Chapitre 1

La Reine Margot d'Alexandre Dumas

*

La vogue du roman historique au XIX^e siècle
Alexandre Dumas et le roman populaire historique
Titre éponyme et autres personnages

La Reine Margot d'Alexandre Dumas

« L'histoire des femmes a changé. Dans ses objets, dans ses points de vue. Elle est partie d'une histoire du corps et des rôles privés pour aller vers une histoire des femmes dans l'espace public de la Cité, du travail, de la politique, de la guerre, de la création. Elle est partie d'une histoire des femmes victimes pour aller vers une histoire des femmes actives, dans les multiples interactions qui font le changement. [...] Et on les peint, on les représente depuis la nuit des temps, des grottes de la préhistoire, où l'on ne cesse de déchiffrer leurs traces...⁴²⁵ »

Ainsi depuis la nuit des temps la représentation des femmes est soumise aux regards des hommes. Regards parfois amoureux, regards parfois haineux ou encore méprisants, ces regards sont multiples. Les femmes en sortent magnifiées dans de longs poèmes, jugées avec condescendance ou méprisées. Au sein d'une famille, la naissance d'un fils provoque l'allégresse, celle d'une fille est décevante : l'année prochaine, ce sera un garçon, n'en doutons pas⁴²⁶.

Entre les jugements sévères d'une société patriarcale et les femmes procréatrices que l'Église sanctifie, il n'y a que les épouses devenues mères de famille qui trouvent grâce aux yeux des chroniqueurs. Si une femme sort du lot où les hommes la cantonnent, si elle écrit, si elle participe à la chose politique, à la *res publica*, si elle gouverne un pays, les commentaires vont bon train et ne sont pas en sa faveur.

Prenons comme exemple, dans l'Histoire de France, celui, à l'époque médiévale, d'Aliénor d'Aquitaine qui faisait partie des femmes de la haute aristocratie :

« Peu de figures féminines ont soulevé des jugements aussi tranchés qu'Aliénor. Sa biographie fascinante n'a pas attendu Shakespeare ou les romantiques du XIX^e siècle pour être abondamment commentée, et le cinéma est même venu en rajouter sous les traits d'une Katherine Hepburn intrigante. Côté sombre, « la légende noire » nous présente une véritable Messaline du Moyen Age, un personnage trouble, quelque peu maléfique, assimilé à la fée Mélusine sous la plume de Jules Michelet pour mieux souligner les origines

⁴²⁵ Michelle Perrot, *Mon histoire des femmes*, Paris, Seuil/ France Culture, 2006, p. 15 et 28.

⁴²⁶ En Chine, de nos jours, il n'est pas rare d'avoir recours à un avortement quand l'échographie a diagnostiqué un fœtus de petite fille, cf. l'article de David Boutigny, septembre 2006, paru sur le site *Les Pénélopes* en janvier 2007. Il y est question du recours massif à l'avortement sélectif et du roman d'Amin Maalouf, *Le premier siècle après Béatrice*, fiction évoquant « la disparition des sociétés misogynes ». David Boutigny ajoute « Souhaitons quand même que la disparition du patriarcat soit la conséquence de luttés, non celle de la disparition des femmes ! ». Le kit prénatal élaboré par deux laboratoires, DNA Worldwilde et Acu-Gen Biolab proposent la recherche dans le sang maternel d'un chromosome Y, attestant du sexe du bébé attendu. DNA-Worldwide promet « Nous ne vendrons ces tests ni en Chine ni en Inde, où sévit une sélection des bébés par le sexe ». C'est oublier le marché noir ! », in *Jasmin, l'actualité au féminin*, n°31, mai 2007, p. 8.

dynastiques inquiétantes des Plantagenêts. La psycho-histoire du XX^e siècle ne nous pas épargné ses excès sur la jeune princesse trop tôt orpheline de sa mère, et dominatrice vis-à-vis de ses fils... [...] Fort heureusement, côté lumière, une réhabilitation d'Aliénor est venue des historiens de l'art...⁴²⁷ »

Ces derniers lui donnent la considération que l'Histoire lui a refusée. Elle est appréciée comme un mécène et, à ce titre, a droit à cette luminosité dont parle Amaury Chauou dans l'ouvrage qu'il lui consacre.

Il en est ainsi des femmes, de celles de tous les jours, les marchandes, les lingères, les bourgeoises, les princesses et les reines. Elles doivent répondre à l'idéal souhaité qui est de ne pas s'affirmer ou encore de ne pas se montrer⁴²⁸. Au XVIII^e siècle, Madame d'Épinay n'a-t-elle pas déploré d'entendre dire durant toute son enfance « qu'une femme accomplie est celle dont on n'entend jamais parler⁴²⁹ » ? Madame d'Épinay estimait que seule l'éducation façonnait l'être féminin ; elle s'insurgeait contre l'idée affirmée depuis des siècles que « la femme a toujours été gouvernée en dernier ressort par ses organes et plus précisément par son utérus.⁴³⁰ ». Elle critique ces points de vue dans une lettre à l'un de ses proches, *L'Essai sur le caractère, les mœurs, et l'esprit des femmes dans les différents siècles*, qu'Antoine Léonard Thomas fait publier en 1772. Cet académicien est connu par ses contemporains comme un orateur confirmé et comme un homme vertueux, mais peu enclin à la fréquentation des femmes. Il a été élevé par sa mère, « rude bourgeoise auvergnate », qui mit au monde pas moins de dix-sept enfants. L'enfance du petit garçon est peu choyée, il en souffre. Sa timidité l'éloigne des femmes et Marmontel écrit dans ses *Mémoires* que « [Thomas] ne voyait les femmes que comme un *botanicien* voit les fleurs d'une plante, jamais en amateur des grâces et de la beauté. Aussi les femmes disaient-elles que ses éloges les flattaient moins que les injures passionnées et véhémentes de Rousseau⁴³¹ ». Et pourtant, c'est Thomas qui observe et a le courage de se poser des questions fines et pertinentes au sujet des femmes !

⁴²⁷ Cf. Amaury Chauou, *Sur les pas d'Aliénor d'Aquitaine*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2005, p. 120.

⁴²⁸ Deux sens à se montrer, soit affirmer sa personnalité face à une misogynie évidente, soit se voiler de la tête au pied pour soustraire son corps aux regards masculins.

⁴²⁹ A.L. Thomas, Diderot, Madame d'Épinay, *Qu'est-ce qu'une femme ?* Un débat préfacé par Elisabeth Badinter, Paris, P.O.L., 1989, p. 19. Ce débat reprend les textes de trois auteurs cités.

⁴³⁰ A.L. Thomas, Diderot, Madame d'Épinay, *Op. cit.*, p. 12.

⁴³¹ A.L. Thomas, Diderot, Madame d'Épinay, *Op. cit.*, p. 17.

Il est donc difficile d'être une femme depuis des siècles. Néanmoins certaines figures féminines font l'objet d'une attention plus soutenue par leur position au sommet de la hiérarchie sociale, mais aussi en raison d'une indépendance d'esprit qu'elles ont payé parfois bien cher. Toute une vie d'audace, de « féminine douceur » comme l'écrit Denis Crouzet, à propos de Catherine de Médicis, les ont rendues célèbres parce qu'elles ont osé. Qu'ont-elles osé ? Est-ce un idéal néoplatonicien qui a guidé Catherine de Médicis et lui a fait aimer « l'éloquence comme le ciment de l'ordre de la cité contre toutes les tentations négatives portées en avant par les passions humaines⁴³² » ? L'écriture qu'elle pratique est épistolaire⁴³³ et Jean H. Mariéjol peut affirmer à propos de Marguerite de Valois : « C'est assurément de sa mère que Marguerite tient sa passion pour la lecture et l'étude⁴³⁴. » Le pouvoir de la parole a fasciné la mère. La fille s'est essayée à l'écriture et en particulier dès 1594 lors de son séjour en Auvergne. Il est possible qu'elle ait suivi cet idéal néoplatonicien qui fait croire à la puissance par la force du langage et de l'écriture.

Notre hypothèse de recherche a été qu'il était possible de travailler sur ce que Denis Crouzet nomme « une singulière histoire de femme » dans l'avant-propos de son ouvrage sur Catherine de Médicis⁴³⁵. Cette recherche qui n'est ni « une aporie historiographique », ni une biographie traditionnelle, suit les chemins de la représentation. La troisième fille de Catherine de Médicis, Marguerite de Valois (1553-1615), est une princesse élevée au milieu de la cour la plus observée au monde par ses adversaires, la cour d'Espagne de Philippe II et celle d'Élisabeth I^{ère} en Angleterre. La fille de Catherine de Médicis a dépassé le rôle que l'on attend d'une princesse pour apparaître comme une figure singulière entre histoire et légende.

Car, au XVI^e siècle en France, les petites filles nées au sein des familles princières avaient un destin tout tracé : leur union à l'âge nubile servait aux

⁴³² Denis Crouzet, *Le haut cœur de Catherine de Médicis*, *Op ; cit.*, p. 21.

⁴³³ *Lettres de Catherine de Médicis*, Hector de La Ferrière éd., *Op. cit.*, 10 vol. (1890-1909), Paris, 1885.

⁴³⁴ Jean H. Mariéjol, *Op. cit.*, Introduction, p. V.

⁴³⁵ Denis Crouzet, *Op. cit.*, p. 15. Éliane Viennot a consacré une thèse magistrale à la biographie de Marguerite de Valois. Ce personnage historique dont elle est incontestablement la spécialiste est toujours le sujet de ses recherches.

alliances. Elles protégeaient les familles d'une guerre avec des voisins trop belliqueux et assuraient la paix entre les royaumes.

« Les mariages royaux sont donc des opérations politiques, pour lesquelles l'avis des futurs conjoints ne compte guère. Rien que de très normal, dans une société qui subordonne l'individu à la famille... [...] On ne se marie pas pour soi, mais pour perpétuer sa lignée et la faire progresser dans la hiérarchie sociale⁴³⁶. »

Tel a été le cas de la sœur aînée de Marguerite, Élisabeth, dite *Isabelle de la paix*, qui épousa Philippe II selon les accords de Cateau-Cambrésis en 1559. Elle devint reine d'Espagne à quatorze ans. Elle donna à son mari deux filles en 1566 et 1567 avant de mourir en couches, à vingt-trois ans, d'un enfant mort-né. L'autre sœur de Marguerite, Claude, épousa le duc Charles de Lorraine et mourut, à vingt-sept ans, après lui avoir donné neuf enfants. Toutes deux avaient rempli leur devoir de procréatrice. La succession était assurée en Espagne, même si Élisabeth n'eut que deux filles qui, elles, firent l'objet d'alliances importantes pour leur pays d'adoption ; Simone Bertière souligne qu'« Une jeune reine joue son destin sur la maternité, unique atout qui lui appartient en propre⁴³⁷. »

Et la dernière fille de Catherine de Médicis, Marguerite, à quelle alliance était-elle destinée ? Avait-elle, comme ses sœurs aînées, un profil docile ? Sa mère avait-elle été son modèle ou son défi ? Avait-elle été aussi forte que cette reine mère ?

Comme nous le savons, Marguerite de Valois est née le 14 mai 1553; elle est connue communément par le roman d'Alexandre Dumas sous le nom de *La Reine Margot*. Le XIX^e siècle en a fait une jeune femme aux penchants passionnés et débauchés. Des études universitaires lui redonnent une stature plus proche de la réalité : c'est le cas, en particulier de la thèse, soutenue en 1990 par Éliane Viennot. Celle-ci lui rend sa place d'*intellectuelle, d'auteure et même de mécène*⁴³⁸. Dans l'édition critique consacrée à la correspondance de la reine⁴³⁹, Éliane Viennot écrit :

⁴³⁶ Simone Bertière, *Op. cit.*, p. 16.

⁴³⁷ Simone Bertière, *Op. cit.*, p. 19.

⁴³⁸ Éliane Viennot, « Une intellectuelle, auteure et mécène parmi d'autres : Marguerite de Valois (1553-1615) », in *Clio, histoire, femmes et sociétés*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2001, n°13.

⁴³⁹ *Correspondance 1569-1614*, édition critique établie par Éliane Viennot, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 11.

« Le personnage, sorti de l'officine fertile d'Alexandre Dumas en 1845, n'a guère quitté depuis la scène historico-fantasmatique française, ni le registre licencieux dans lequel il était né ; il a seulement descendu, un par un, tous les degrés de la dignité humaine. »

Et elle ajoute :

« Les récentes résurgences de son mythe montrent que celui-ci continue de s'enrichir de motifs nouveaux : dans le film de Patrice Chéreau (1994), la princesse est une prostituée qui cherche ses clients dans les rues de Paris, et que ses frères n'hésitent pas à violer en public. »

Le qualificatif outrageant de prostituée employé par Éliane Viennot, dans ce contexte, est le signe d'une grande indignation. C'est à juste titre que l'auteure d'une thèse attentive à respecter la vérité du personnage historique, peut s'exprimer dans ces termes. Et Simone Bertière d'ajouter pour confirmer qu'elle aussi croit que l'éducation des princesses exigeait une attention particulière :

« Rien n'est plus surveillé au XVI^e siècle, qu'une fille de roi. Plus encore qu'une autre elle doit arriver vierge au lit de son époux. Car de sa vertu dépend la légitimité des souverains qui en naîtront... [...] C'est la raison pour laquelle, lorsqu'on veut abatte une dynastie, on s'en prend sans vergogne aux mœurs de ses reines⁴⁴⁰. »

Faisant fi de cette connaissance liée aux obligations régaliennes, le script du film de Patrice Chéreau⁴⁴¹ montre, dans un premier temps, Marguerite de Valois comme une femme obéissant à la raison d'état, mais sujette à ses pulsions amoureuses. Dans un second temps, il la replace, dans un ensemble, c'est-à-dire son appartenance à une famille où la princesse avait reçu la meilleure éducation possible pour une fille de France.

Selon le désir de sa mère, Catherine de Médicis⁴⁴², son mariage était destiné à réconcilier les catholiques et les huguenots ; il donna lieu au plus grand massacre de l'époque, le 24 août 1572, le jour de la Saint Barthélemy.

⁴⁴⁰ Simone Bertière, *Op. cit.*, p. 228.

⁴⁴¹ Sorti en 1994 sur les écrans.

⁴⁴² « La juppe (sic) de ma sœur Margot est le filet qui m'a servi à prendre les Huguenots », in M.A. Mongez, *Marguerite de Valois*, Paris, p. 108, l'auteur fait dire cette phrase au roi Charles IX. La volonté royale s'imposa ainsi à la jeune femme. Sa propre mère ne fut pas étrangère à cette décision par souci de voir les deux partis religieux arriver à une entente.

C'est pourquoi, la compréhension d'un personnage historique dépend de multiples éléments. Concevoir un personnage « comme une œuvre sensuelle, mobilisant les cinq sens dans un combat entre la sauvagerie de la nature et la maîtrise de la culture⁴⁴³ » est une démarche fructueuse, car les différents auteurs que l'on étudie ont modelé, chacun, à leur façon, leur personnage à l'aune de leur imagination.

Nous agrégeons l'étude associée au travail archéologique mené sur un château, celui de Maulnes construit au XVI^e siècle, à la recherche que l'on peut mener pour comprendre un personnage historique. Quand l'archéologue ne connaît pas les plans, et ignore les raisons d'une construction dans un endroit précis, comment fait-il ? Il « déconstruit virtuellement » l'édifice et le reconstruit. N'existe-t-il pas un même combat entre Maulnes, envahi par les ronces, abandonné par tous, mais reconstruit avec patience par l'archéologie et le personnage de Marguerite de Valois outragé par « la sauvagerie de la nature » abandonnée par les siens, maltraitée par un siècle comme celui du XIX^e ? Cette « maîtrise de la culture » dont la fille de Catherine de Médicis a fait preuve toute sa vie ne nous guide-t-elle pas pour mieux la connaître ? La végétation a envahi Maulnes comme les sarcasmes ont transformé le personnage de Marguerite de Valois ; cette métaphore de la déconstruction de ce personnage commence par la découverte de ce que la postérité a fait d'elle.

Sa représentation diffère selon les années, les décennies et les siècles. Ce que révèlent les créations de toutes sortes : chroniques, romans, hagiographies, pasquins, pièces de théâtre, peinture, sans oublier la poésie, construit son portrait. Le recul offert par le temps propose une écume merveilleuse de ce qu'elle a dû être. Peu importent les haines, les insatisfactions et les jalousies, il subsiste l'essence même de ce qu'elle vécut. Denis Crouzet écrit que bien peu se posent la question de savoir la force qui a imposé un personnage. Il est donc nécessaire de comprendre : « [Cette] énergie consciente ou inconsciente qui détermine qu'un

⁴⁴³ *Maulnes, archéologie d'un château de la Renaissance*, sous la dir. de Monique Chastenet et Fabrice Henrion, Paris, Ed. Picard, 2004, p. 10. En mai 1566, ce château a été construit et, par la suite, habité par Louise de Clermont et Antoine de Crussol dont le mariage le 10 avril 1556 avait été célébré à Amboise en présence d'Henri II et de Catherine de Médicis. Louise de Clermont, comtesse de Tonnerre était dame de la reine. La correspondance des deux femmes est connue. Lors du mariage de Marguerite de Valois et d'Henri de Navarre, Louise, devenue duchesse d'Uzès, est placée juste derrière Catherine de Médicis lors de la cérémonie, cf. p. 59, note 129.

personnage s'insère ou surgit dans un moment de l'histoire et qu'il se détache ensuite sur les horizons de la mémoire⁴⁴⁴ ». André Chastel précise, en parlant d'un autre château connu pour sa splendeur au XVI^e siècle et complètement oublié, lui aussi, durant de longues années que :

« Le cas [du château] de Lanquais est assez typique de ce qui nous reste à faire en présence d'un château digne d'attention, quand nous ne savons rien ou peu de chose en dehors de ces deux facteurs clés que sont le *site* et la *conjoncture*⁴⁴⁵. »

Nous connaissons le nom de Marguerite de Valois, nous connaissons la réputation que Dumas a insufflée au personnage. Que connaissons-nous du contexte de sa vie ?

Grande dame issue d'une haute lignée, le mariage a projeté Marguerite de Valois dans les plus extraordinaires dilemmes. Bien plus que ses deux sœurs, elle a subi le regard scrutateur des cours royales. Elle était savante et ce fait est noté comme important, l'érudition de ses sœurs est moins un sujet d'attention⁴⁴⁶. Ces dernières, une fois mariées selon le désir de leurs parents, ont été éloignées de leur lignée. La jeune Marguerite, elle, est restée à la Cour de France. L'importance que la littérature a donné à ce personnage est en partie liée au fait que son mariage, tout aussi politique que celui de ses sœurs, était nimbé d'un projet audacieux, lourd de conséquences, et qu'il fut célébré dans un contexte difficile. L'arrivée de plusieurs centaines de gentilshommes qui accompagnaient Henri de Navarre, le fiancé, dans un Paris qui n'avait d'yeux que pour le duc de Guise, n'était pas un facteur de sérénité. L'attentat commis sur la personne de l'Amiral de Coligny provoqua la fureur des huguenots. Ce dernier, ayant survécu à ses blessures, perdit la vie dans la nuit du 24 août suivant. C'est donc un mariage empreint d'événements étonnants, les descriptions les font sentir à travers les écrits et les nombreuses œuvres d'art.

Cette « sculpture » d'un personnage historique, création involontaire de la part des auteurs puisqu'ils n'ont pu imaginer que leurs œuvres serviraient, un jour, à un travail de recherches, est une démarche épistémologique. C'est une

⁴⁴⁴ Crouzet, Denis, *Le haut cœur de Catherine de Médicis*, *Op. cit.*, p. 7.

⁴⁴⁵ André Chastel, *Culture et demeures en France au XVI^e siècle*, Paris, Julliard, 1989, p. 154.

⁴⁴⁶ Sylvène Édouard, *Elisabeth de Valois (1546-1568) du corps sublime au corps souffrant*, 26 novembre 2004, Laboratoire de recherches historiques Rhône Alpes. Voir également du même auteur, *Le corps d'une reine, histoire singulière d'Elisabeth de Valois, 1546-1568*, *Op. cit.*, 277 p.

archéologie qui détruit pour construire, qui agit pour comprendre la représentation de Marguerite de Valois de son vivant, mais également après sa mort. « La violence se serait comme implacablement imposée⁴⁴⁷ » dans sa vie. C'est pourquoi, avec le soutien des textes et des différentes œuvres d'art conçues, nous espérons rendre notre approche convaincante. La compréhension d'un événement n'est possible qu'avec l'évocation des mœurs du temps et avec celle du monde de l'art.

Le questionnement sur le rôle de la femme dans l'Histoire et surtout à cette période de la Renaissance est complexe. Les reines ont tant donné à l'Histoire. Elles ont été écartées du pouvoir en France par la loi salique, ou reine omniprésente en Angleterre comme Élisabeth I^{ère}, veuve blanche sans royaume comme Marie Stuart en Écosse, mais aussi veuve en noir comme Catherine de Médicis ; on voit ainsi surgir un nombre impressionnant de femmes « historiques ». En plus de celles que nous venons de citer, nous pouvons nommer Jeanne d'Albret, Charlotte de Sauve, Renée de France, Anne d'Este, Marie Touchet. L'histoire de France vit toujours de ce ferment. Il est de nos jours toujours possible de lire dans *Le Grand Larousse du XX^e siècle*, à l'article *Marguerite de France* le jugement suivant :

« Cette sœur des derniers Valois a mérité plus que toute autre de figurer dans la galerie des femmes galantes de Brantôme, son contemporain. Née avec les dispositions les plus heureuses, d'un esprit vif et cultivé, elle se plut dans les plus singuliers désordres et se fit remarquer, toute jeune, à cette cour du Louvre, qui passerait difficilement pourtant pour une école de bonnes mœurs. Aussi, lorsqu'elle fut promise au roi de Navarre, le Béarnais ne cacha-t-il pas sa répugnance⁴⁴⁸. »

L'article du dictionnaire assure une visibilité et une notoriété au personnage. Dans *Le Grand Larousse* qui fait autorité trois expressions condamnent rapidement Marguerite de Valois : « les plus singuliers désordres », le Louvre qui n'est pas « une école de bonnes mœurs » et « le Béarnais ne cacha pas sa répugnance ». Le XIX^e siècle accordait peu de crédit aux Valois. La mère et la fille ont fait l'objet de nombreuses critiques, mais à leur décharge, un ouvrage écrit sur les reines de France en 1940, restaure un peu cette réputation :

⁴⁴⁷ Crouzet, Denis, *Op. cit.*, p. 11.

⁴⁴⁸ *Grand Larousse du XIX^e siècle*, tome XV, p. 1170.

« On ne peut plus, aujourd'hui, faire aucun cas de ce qui a été écrit sur Catherine de Médicis entre 1600 et 1860. L'ignorance, le défaut d'esprit critique, la partialité, l'absence même de logique élémentaire ont dépassé de beaucoup, pour cette époque, la mesure de la méconnaissance habituelle des temps révolutionnaires. Usurpant la confiance du lecteur, des gens sans érudition historique ou sans bonne foi ont publié un nombre important d'ouvrages accrédités où ils ne répétaient que des affirmations de pamphlétaires. La littérature romanesque a achevé de nuire à l'intelligence rudimentaire des événements.

L'influence néfaste de cet état de choses fut telle que les manuels d'enseignement secondaire publiés en 1938 en portent encore souvent les traces⁴⁴⁹. »

Pour donner toute son envergure à cette figure historique controversée, il nous a semblé nécessaire de la replacer dans le contexte d'une époque de violences et de troubles extrêmes. Nous avons évoqué dans la première partie la fonction informatrice et réparatrice de l'Art par rapport à l'Histoire. Il est évident qu'étudier les différentes représentations picturales est plein d'enseignements. Les peintures, les vêtements, les lieux où il est question du contexte dans lequel a vécu Marguerite de Valois ouvrent le champ à la création, à la vision des artistes et des peintres. Ils ont montré les diverses interprétations de la Saint Barthélemy (24 août 1572). Et en suivant l'adage repris par Montaigne *Fortis imaginatio generat casum*⁴⁵⁰, il semble que ce soit bien l'imagination qui produise une manière d'être et de penser.

La Saint Barthélemy et ses représentations multiples nous aident à comprendre comment la créativité des artistes a élaboré des schémas de pensée qui ont toujours valeur d'actualité dans le monde contemporain. Ils sont l'héritage d'une haine entre les catholiques et les huguenots. Ils ont contribué à former les opinions au XIX^e siècle et à rendre la Renaissance aussi cruelle qu'il est possible en ignorant avec raideur que cette inhumanité est toujours palpitante de nos jours. La haine constructive a donné vie aux légendes noires de plusieurs femmes. Vie, barbarie, mort nous reportent, par ces vers, à la Saint Barthélemy⁴⁵¹ :

« L'an mil cinq cent soixante douze
Le vingt deuxiesme jour d'aoust
Fut tyré un coup d'arquebouse
Contre le chef des Huguenotz

⁴⁴⁹ Sixte de Bourbon, Princesse, *Les reines de France : Catherine de Médicis, femme d'Henri II (1519-1589)*, Paris, Éditions de France, 1940, introduction p. 1.

⁴⁵⁰ Montaigne poursuit : « Nous tressuons, nous tremblons, nous palissons et rougissons aux secousses de nos imaginations », *Essais*, Livre I, chap. XX.

⁴⁵¹ Jacques Coppier de Vellay, *Déluge des Huguenotz, avec leur tumbeau, et les noms des Chefs et principaux, punys à Paris le XXIII .iour d'Aoust, et autres iours ensuyvans, 1572, À Paris, Jean Dallier Libraire, ..., MDLXXII, Avec Privilege*, p. 252-259. L'orthographe du texte est respectée.

Par cas fortuit ou autrement ;
 Dont les suppotz, plains de vengeance
 Conspirèrent ensemblement
 Contre les Majestéz de France.
 Mais l'Eternel Dieu véritable
 Qui descouvre tous les secretz
 A permis de droict équitable
 Ces perfid' estre massacréz.»

Notre travail de recherche vise donc pour Marguerite de Valois, à redessiner une silhouette féminine et un destin à travers l'iconographie d'une époque commentée à partir des travaux des historiens et en interrogeant ses représentations fictionnelles (romans, films des XIX^e et XX^e siècles). Nous tenterons ainsi de donner des traits plus conformes à ceux qui ont été injustement déformés dans un contexte où la guerre civile se déploie sous forme d'oppositions religieuses. Il nous semblait qu'il était temps de sortir des schématismes et des approximations.

Notre reconstitution de la représentation du personnage de Marguerite de Valois se fait donc au travers du prisme de la violence et de la souffrance. Nous avons vu dans les précédentes parties qu'au XVI^e siècle, des troubles civils importants avaient inspiré à un peintre de l'entourage de Nicolo Dell'Abate, à un hollandais Hans Vredeman de Vries et à un français, Antoine Caron⁴⁵² des toiles qui montrent des scènes de massacres. Un poète anglais, Christopher Marlowe s'est servi de la tuerie de la Saint Barthélemy pour écrire une pièce de théâtre intitulée *Le Massacre à Paris*.

Au XIX^e siècle, Alexandre Dumas prend connaissance, parmi d'autres sources dont il fait moins état, du *Journal de l'Estoile* et se lance dans l'écriture de romans, parus dans un premier temps sous forme de feuilletons, puis commercialisés avec succès.

Le roman d'Alexandre Dumas, *La reine Margot*, se situe au moment des Guerres de religion, précisément en 1572. Or bien des années auparavant à la mort prématurée du roi de France, Henri II, en juillet 1559, le royaume vivait un climat historico politique particulièrement critique. Dumas ne l'ignore pas puisque ses sources, sur lesquelles nous reviendrons, l'en ont informé :

⁴⁵² Nicolo Dell'Abate (1509-1571), Hans Vredeman de Vries (1527-1604), Antoine Caron (1521-1599).

« À partir des années 1550, avec la conversion de grandes familles aristocratique, les Bourbons, les Condés ou les Châtillon, ce sont de nombreux « fidèles » démobilisés par la paix de Cateau-Cambrésis et appauvris qui [...] tendent à former un véritable « parti » protestant d'une extraordinaire vigueur, capable de peser sur le fonctionnement de l'État et de « saboter » les mesures répressives prises contre les « réformés » [...] En 1559, l'année même où Henri II signe le terrible édit d'Écouen qui ordonne le bûcher dans presque tous les cas jugés d'hérésie, se tient clandestinement à Paris le premier synode national⁴⁵³. »

Cette situation grave condamne toute tentative politique qu'elle soit en faveur de la nouvelle religion ou en faveur des catholiques. La France est dans une situation où chaque avancée peut être favorable aux catholiques, donc à la famille de Guise, ou aux huguenots, donc à la famille de Coligny. Catherine de Médicis est veuve avec des enfants dont l'aîné François n'a que quatorze ans. Il est l'époux depuis 1558, nous l'avons déjà relaté, de Marie Stuart. Elle est la nièce d'une famille puissante puisque sa mère est Marie de Guise⁴⁵⁴. Les oncles de Marie Stuart que sa position de reine de France depuis la mort d'Henri II ont favorisé par rapport d'autres grandes familles, sont proches de la cour. François II meurt en 1560, son frère Charles IX lui succède sans que l'entente entre catholiques et huguenots n'ait aboutie en dépit des efforts politiques de la reine mère Catherine de Médicis⁴⁵⁵. Les différentes paix entre les deux factions religieuses n'apportent ni apaisement, ni solution⁴⁵⁶.

D'années en années, les guerres civiles ensanglantent le pays. En 1572, des pourparlers ont lieu entre la cour de Navarre et celle de France : une union pourrait être favorable pour réconcilier catholiques et huguenots.

Alors qu'un premier mariage a eu lieu le 10 août 1572 entre le prince de Condé, huguenot, et Marie de Clèves, de famille catholique, mais élevée par Jeanne d'Albret dans les idées huguenotes⁴⁵⁷, un second mariage, royal celui-là, a lieu le 18 août suivant, Marguerite de Valois, catholique, doit épouser Henri de Navarre, huguenot. Si la première union est peu connue des lecteurs, la seconde,

⁴⁵³ Jacques Marseille, *Op. cit.*, p. 479.

⁴⁵⁴ Marie de Guise a épousé Jacques V, roi d'Écosse.

⁴⁵⁵ Se reporter aux études les plus récentes sur la réhabilitation politique de Catherine de Médicis, en particulier celle de Denis Crouzet, *Le haut cœur de Catherine de Médicis, une raison politique au temps de la Saint Barthélemy*, *Op. cit.*, et celle de Thierry Wanegffelen, *Catherine de Médicis, le pouvoir au féminin*, *Op. cit.*, 444 p.

⁴⁵⁶ Colloque de Poissy en 1561, édit de Saint-Germain en 1562.

⁴⁵⁷ Marie de Clèves, 1553-1574, est la plus jeune des trois filles de François de Clèves, duc de Nevers et Marguerite de Bourbon-Vendôme, sœur d'Antoine de Bourbon ; une de ses sœurs, Catherine, est la duchesse de Guise. Marie de Clèves qui fut aimée par Henri, duc d'Anjou, futur Henri III, mourût en couches le 30 octobre 1574, sa fille prénommée Catherine mourut en 1593.

par contre, a été mise en avant puisque les personnages sont d'un rang plus illustre encore. Car cet univers historique est fait d'intrigues, de complots et de rebondissements qui sont autant de composantes de ce qui constitue l'identité romantique : la mythification de personnages ou d'époques jadis « maudites » parce que cruelles, mais cependant adoptées par une époque, le XIX^e siècle, en proie à une recherche d'éléments historiques majeurs.

Ainsi, Alexandre Dumas, séduit par les nombreuses péripéties vécues par les Médicis⁴⁵⁸ transforme l'épisode du mariage de la fille de Catherine de Médicis en une suite historique célèbre, où évoluent de nombreux personnages les uns historiques, les autres fictifs. Une intrigue amoureuse se mêle aux événements et finit tragiquement. Jean Tulard souligne l'attrait de Dumas pour la période de la Renaissance :

« Dans cette grande fresque historique que nous offre l'œuvre romanesque de Dumas et qui va de la guerre de Cent ans à la monarchie de Juillet, le règne des Valois a donné naissance à un cycle moins prestigieux mais tout aussi passionnant que celui des *Trois Mousquetaires*, la trilogie formée par *La Reine Margot*, *La Dame de Monsoreau* et *Les Quarante-cinq*⁴⁵⁹. »

Parmi les titres énumérés dans la fameuse trilogie dont il est question ici, c'est celui de *La Reine Margot* qui requiert notre attention de manière plus précise puisque c'est Marguerite de Valois, fille de roi, et sœur de trois rois⁴⁶⁰, qui est devenue par l'imaginaire d'Alexandre Dumas cette reine à qui arrivent de troublantes aventures.

L'événement historique majeur de ce roman est le massacre de la Saint Barthélemy. Dumas a été étonné et séduit par les intrigues et l'actualité de cette époque dont il a entendu parler. Cela a, sans doute, influencé ses idées et précisé ses goûts en matière d'écriture.

En suivant trois parties distinctes, nous nous proposons, d'abord, d'introduire dans ce chapitre une explication sur les choix que nous faisons : pourquoi distinguer plus particulièrement Alexandre Dumas, et son roman paru en 1845, *La Reine Margot* dans notre étude ? Sur quelle antériorité s'appuie Dumas,

⁴⁵⁸ En exil à Florence en 1841, Dumas reconstitue après de nombreuses recherches, l'histoire de la famille des Médicis, mais aussi des plus grands artistes du XVI^e siècle, voir Laetitia Levantis, *La renaissance florentine vue par Alexandre Dumas*, mémoire de maîtrise sous la dir. de Catherine Chedeau et de Brigitte Urbani, Université d'Aix-Marseille, 2003.

⁴⁵⁹ Jean Tulard, préface de *La Reine Margot* d'Alexandre Dumas, Paris, Gallimard, 1994, p.3.

⁴⁶⁰ Fille du roi Henri II et de Catherine de Médicis, sœur de François II (1544-1560), Charles IX (1550-1574) et Henri III (1551-1589).

est-il le premier à parler de Marguerite de Valois ? Pour mieux l'expliquer, nous suivrons les grands mouvements de la vie du romancier et les événements politiques qui ont marqué le XIX^e siècle ; ensuite un résumé synthétique du roman préparant nos remarques sur les personnages et sur l'événement historique majeur qu'est la Saint Barthélemy permettra d'appréhender la difficulté de représenter pour un narrateur un personnage historique de façon romanesque. Dumas écrit s(es)on roman(s) au XIX^e siècle dans la vogue du roman historique, c'est une tendance qui s'inscrit dans un souhait de nouer des liens avec *l'Ancien Régime*. Les romanciers s'attachent à l'histoire, mais l'utilisent, aussi et surtout, pour peindre par le détour, leur société. Ils la transmettent à partir de leurs convictions du présent, de leur perception qu'ils ont de L'Histoire, et de leur société. Or, depuis la *Révolution Française*, la France a été bousculée...

Nous évoquerons dans une seconde partie les personnages, l'intrication dans laquelle ils se trouvent. Dumas a créé une reine romanesque *La Reine Margot*, mais dans ce roman est-elle la protagoniste, *l'unique* personnage qui légitime le titre éponyme choisi par le narrateur ou est-elle, au regard de l'analyse du texte, un faire valoir à l'idéologie de Dumas ? Dans cet esprit, après le roman de Dumas, nous évoquerons deux metteurs en scène qui ont travaillé, au XX^e siècle, sur une adaptation du roman de Dumas, mais en y apportant des variantes telles que nous nous pencherons avec une grande attention pour montrer à quel point leurs créations font preuve d'originalité, il s'agit de Jean Dréville et de Patrice Chéreau.

Ils ont travaillé sur un même titre, celui de *La Reine Margot*. Leurs films ont donné lieu à une étude propre à démystifier les emprunts faits à l'Histoire et aux nombreux romans publiés. Sur les écrans du cinéma français ont paru deux films qui ont retracé, en 1954 et en 1994, l'histoire d'une jeune femme qu'ils ont nommée *La Reine Margot*. Et cela avec originalité et imagination.

Enfin, pour terminer ce chapitre, nous nous attacherons à interroger le contexte historique et la mise en scène de la violence chez Dumas, Dréville et Chéreau, avec l'exposition des corps dans leur virilité et dans la guerre, encore qu'Agrippa d'Aubigné ait accordé, dans ses écrits, au XVI^e siècle, une grande place à la nudité des corps féminins martyrisés. Le regard d'aujourd'hui, les recherches historiques, les réhabilitations, les réinterprétations sur les créations antérieures au regard de L'Histoire seront la fenêtre à ouvrir dans ce travail.

La vogue du roman historique au XIX^e siècle

Le roman historique, tel que nous le connaissons, ne naît qu'au début du XIX^e siècle après la Révolution Française, et selon le philosophe hongrois Georges Lukacs, après les guerres napoléoniennes au moment où les masses armées, qui ne sont plus des armées mercenaires comme sous l'Ancien Régime, vivent ces bouleversements dans leur propre vie.

« La révolution de 89 ne représente pas seulement un bouleversement du pouvoir politique et de l'ordre social, mais aussi un point de rupture fondamental dans les mentalités, l'histoire des idées et l'évolution des formes de la littérature. Selon beaucoup de critiques notamment, les hommes ne peuvent plus, à partir de 1789, ni appréhender, ni raconter leur passé comme auparavant. On considère bien souvent que cette date marque l'avènement d'une véritable "conscience historique"⁴⁶¹. »

La passion de l'Histoire devient un fait, la révolution a donné « une intuition de la fuite du temps, de la fragilité des choses : cette perception romantique du temps est à la source de tout le mouvement historique⁴⁶². » Même si Georges Lukacs ne cite pas Alexandre Dumas dans l'une de ses études intitulée *Le Roman historique*, parce que ce dernier n'écrit, selon lui, que pour divertir, cette philosophie de l'Histoire est une conception totalement neuve en face de la vision habituelle que l'on avait d'elle. Face à des récits comme les chroniques, par exemple, le roman historique fait entrer ceux que rassemble la vie quotidienne : aristocrates, bourgeois, paysans, gens de petite condition. Tous sont rassemblés dans le roman historique, toujours selon Georges Lukacs « qui s'appuie sur le marxisme pour étudier les rapports entre l'écriture réaliste et l'idéologie bourgeoise du XIX^e siècle⁴⁶³. »

Le choc de 1789 introduit une rupture dans l'esthétique romanesque ce qui explique l'œuvre de Walter Scott ; elle illustre des personnages de l'époque médiévale dont les *topoi* dynamisent le texte : la guerre, l'héroïsme [...], mais

⁴⁶¹ Cours de Madame Foucrier, *Roman et Histoire*, p. 11, suivi à l'université de Nanterre en 1995.

⁴⁶² Guy Thuillier, Jean Tulard, *Les Ecoles historiques*, Paris, Presses universitaires de France, p. 19.

⁴⁶³ Cours de Madame Foucrier, « Roman et Histoire », p. 13. Il m'a été possible de poser une question à Brigitte Krulic, auteur d'une étude sur le roman historique. À la question de savoir pour quelles raisons Lukacs ne parlait pas de Dumas dans son livre *Le roman historique*, sa réponse a été : « Votre question met en évidence la nature de la thèse de Lukacs qui veut démontrer que le roman historique est la matrice du roman réaliste du XIX^e siècle, de Balzac à Tolstoï. Dumas est pour lui un auteur mineur et non pas, comme Scott ou les auteurs canoniques, l'interaction dialectique des destins individuels et de l'Histoire. En d'autres termes : Dumas n'entre pas dans le schéma de Lukacs », cf. www.sens-public.org.

également le sens de l'amitié⁴⁶⁴, de l'honneur. Dumas reprend ces *topoi* et les introduit dans le monde de la cour de France au XVI^e siècle.

Dumas publie plusieurs textes dans *La Revue des Deux-Mondes*. Puis enfin, il travaille sur le roman de *La Reine Margot* qui paraît dans *Le Journal des débats* sous forme de feuilleton, car l'apparition des journaux à un prix d'abonnement très abordable permettait à de nombreux lecteurs d'être tenus au courant, en particulier, des mémoires d'hommes connus comme Vidocq et des « faits divers » qui deviennent des informations quotidiennes dans les journaux. Grâce à une rubrique « qui devait bientôt occuper une place considérable dans le journal et modeler l'imaginaire des lecteurs⁴⁶⁵ » et grâce à la vente à la criée, la curiosité devant les aventures, les crimes des bas-fonds ainsi que de leurs mystères augmentaient les abonnements aux quotidiens. Et Dumas s'inscrit dans la perspective d'écrire des romans dont chaque épisode paraîtrait régulièrement. La logique de ce que l'on a appelé à l'époque la littérature industrielle naît alors. Selon Anne Sauvy, c'est « l'alphabétisation à peu près générale qui, largement freinée par la Révolution et la fermeture des écoles qu'elle entraîna, reprit principalement sous la Restauration et permit de rattraper le retard [...] Il y avait donc un public⁴⁶⁶. » Et son horizon d'attente était de lire la mise en paroles des rêves, des mythes, mais aussi des faits divers, des crimes, en somme de tout ce qu'il désirait connaître et qu'il ne vivrait sans doute jamais à moins que le manichéisme ne l'emporte, car les rêves se réalisent pour ceux qui sont bons, et les méchants, eux, sont punis. Ainsi à l'aide de codes narratifs bien précis, le romancier séduit le lecteur. Les descriptions de châteaux, de manoirs font oublier les préoccupations quotidiennes dues à un logis misérable. Les chevauchées permettent d'être un héros volant au secours d'une prisonnière... L'Histoire de France, ses rois, ses reines, leurs amours, mais aussi les hommes parjures instruisent les lecteurs et ces lectures plaisent, c'est bien ce que recherche Dumas

⁴⁶⁴ Nous verrons comment Dumas reprend la mythologie antique en évoquant Oreste et Pylade au chapitre XLIV de son roman *La reine Margot* dans la partie consacrée aux variantes filmiques qui suit.

⁴⁶⁵ Dumas, *une lecture de l'histoire* sous la dir de Michel Arrous, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003, p. 139.

⁴⁶⁶ Anne Sauvy, « Littérature catholique populaire : L'ouvrier et les veillées des chaumières », in *Le Roman populaire en question(s)*, actes du colloque international de mai 1995 à Limoges, p. 14, sous la dir. de Jacques Migozzi, Limoges, PULIM, 1996, p. 149. Anne Sauvy souligne que la production de papier à partir de la pâte de bois, plus fragile que le papier de chiffon, mais moins cher, permettait à bon marché de répondre à un public de plus en plus avide de lectures.

qui écrit pour tenir ce fameux flambeau de l’instruction et aller vers ceux qui ne connaissent pas l’histoire de leur pays. Il sera, comme le souligne Sarah Mombert « celui qui [apprend] l’Histoire au peuple », c’est-à-dire un Dumas vulgarisateur

L’étude donc du roman *La Reine Margot* pourrait se présenter ainsi : un romancier du XIX^e siècle, Dumas, fait publier en 1845 une intrigue où se meuvent plusieurs figures historiques du XVI^e siècle ; il fait de Marguerite de Valois un personnage animé d’une grande séduction. Or, la fille de Catherine de Médicis est née trois cent quatre-vingt-douze ans avant la publication de ce roman, quelle curieuse rencontre entre un romancier du XIX^e siècle et celle qui fut l’épouse d’Henri de Navarre pendant vingt-sept ans à la fois dans la lumière et dans l’ombre⁴⁶⁷. Qu’est-ce qui a attiré Dumas ? À ce sujet, Jean Tulard écrit dans la préface du roman :

« *La Reine Margot* doit beaucoup... [...] à une période pleine de “bruit et de fureur” qui compte parmi les plus sombres de notre histoire. C’est la principale cause de l’attrait qu’exerce encore aujourd’hui sur nous le roman⁴⁶⁸. »

Cet attrait pour la période dont parle Jean Tulard s’explique, déjà, chez Dumas, par la pièce de théâtre *Henri III et sa cour* qu’il a écrit et fait jouer en février 1829, soit seize ans avant d’écrire *La reine Margot*. À l’époque Romantique, la Renaissance est un sujet porteur⁴⁶⁹ comme le souligne Wallace K. Ferguson qui donne une définition de la période écrite par Michelet qui, lui-même, admirait l’œuvre de Dumas :

« L’aimable mot Renaissance ne rappelle pas seulement aux amis de la beauté la venue d’un art nouveau et le libre jeu de l’imagination. Pour l’historien, c’est la rénovation de l’étude de l’Antiquité ; pour les hommes de loi, c’est le jour qui commence à luire sur le turbulent chaos de nos vieilles coutumes⁴⁷⁰. »

Cette remarque adopte un point de vue plein d’ambition face à cette période : l’espoir, l’imagination et la créativité donnent un élan à la littérature. Elle accorde également l’idée d’un changement face aux idées reçues. Avec

⁴⁶⁷ De 1572 à 1599. Marguerite de Valois séjourna au château d’Usson de 1586 à 1605. De l’âge de trente-trois ans jusqu’à l’âge de cinquante-deux ans, elle fut dans l’ombre, éloignée de la Cour de France et des principaux événements politiques. N’ayant pas donné d’héritier à son mari, elle dû accepter son « démariage » afin que Henri de Navarre devenu Henri IV, roi de France, pût épouser Marie de Médicis. Cette dernière eut un fils en 1601.

⁴⁶⁸ Jean Tulard, préface de *La Reine Margot* d’Alexandre Dumas, Paris, Gallimard, 1994, p.12

⁴⁶⁹ Ainsi que le démontre Wallace K. Ferguson dans son ouvrage *La Renaissance dans la pensée historique*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2009, p. 210-260.

⁴⁷⁰ Wallace K. Ferguson, *Op. cit.*, p. 258.

l'évocation faite par Michelet du mot Renaissance, Dumas se distingue, il a voulu, lui, donner son interprétation sur cette période historique.

Mais, tout d'abord, qui est Alexandre Dumas⁴⁷¹ ? Sa date de naissance, son ascendance ont eu sans doute, comme nous l'avons dit, un impact dans son désir de mettre en lumière les faits et gestes des personnages historiques les plus marquants de l'Histoire de France.

Le 24 février 1802, naît Alexandre Dumas à Villers-Cotterêts. Déjà, sa parentèle est digne d'un roman. Son père est général, fils d'Alexandre Antoine Davy de la Pailleterie et d'«une femme caille», c'est-à-dire une esclave originaire de Saint Domingue. Voilà l'acte de naissance d'Alexandre tel qu'on peut le lire à la mairie de son lieu de naissance :

« Du cinquième jour du mois de thermidor, l'an dix de la République française (24 juillet 1802).

Acte de naissance de Alexandre Dumas né le jour d'hui à cinq heures et demie du matin, fils de Alexandre Davy-Dumas de La Pailleterie, général de Division, né à Jérémie, isle et côte de Saint-Domingue, et de Marie-Louise-Élisabeth Labouret, née audit Villers-Cotterêts, son épouse.

Le sexe de l'enfant a été reconnu être masculin⁴⁷². »

Alexandre est le petit-fils d'un aristocrate et d'une esclave, il est fils d'un homme courageux qui s'est couvert de gloire dans les campagnes de la révolution, mais qui est sur une liste de généraux en retraite et privés de subsides ; l'enfant à peine né est dans un avenir précaire puisque ses parents vont connaître la pauvreté et l'humiliation qui en résulte. Sa mère, Marie-Louise Labouret, est la fille de Claude qui a tenu l'hôtellerie de Villers-Cotterêts, *L'Écu de France*.

À trois ans et demie, le jeune Alexandre est orphelin d'un père qui, nous l'avons dit, commanda la cavalerie de Bonaparte avec une grande fougue et qui fit des actes d'une telle bravoure qu'il était connu comme un authentique héros dans l'armée. De son enfance à Villers-Cotterêts, Alexandre Dumas retient des moments de bonheur calme, mais également les grandes tristesses d'un petit garçon privé d'un père qu'il aurait tant aimé connaître et dont, plusieurs années plus tard, il recompose inlassablement dans ses romans l'élan et l'audace d'hommes courageux qui lui ressembleraient. Les chevauchées d'un d'Artagnan

⁴⁷¹ Voir en Annexes les faits majeurs de sa vie, nous esquisserons ici, les grands événements de son existence jusqu'à l'écriture de *La reine Margot*.

⁴⁷² Claude Schopp, *Alexandre Dumas, le génie de la vie*, nouvelle éd. revue et augmentée, Paris, Fayard, 1997, p. 12.

ou d'un Athos sont celles de son héros perdu. Longtemps, il garde cet amour filial. On retrouve dans ses *Mémoires*, ses confidences :

« J'adorais mon père. Peut-être, à cet âge, ce sentiment, que j'appelle aujourd'hui [1850] de l'amour, n'était-il qu'un naïf étonnement pour cette structure herculéenne et pour cette force gigantesque que je lui avais vu déployer en plusieurs occasions ; peut-être encore n'était-ce qu'une enfantine et orgueilleuse admiration pour son habit brodé, pour son aigrette tricolore et pour son grand sabre que je pouvais à peine soulever ; mais tant il y a, qu'aujourd'hui encore le souvenir de mon père, dans chaque forme de son corps, dans chaque trait de son visage, m'est aussi présent que si je l'eusse perdu hier tant il y a enfin, qu'aujourd'hui je l'aime encore, je l'aime d'un amour aussi tendre, aussi profond et aussi réel, que s'il eût veillé sur ma jeunesse, et que si j'eusse eu le bonheur de passer de cette jeunesse à l'adolescence, appuyé sur son bras puissant⁴⁷³. »

Ses années d'adolescence qu'il aurait aimé vivre sous la protection paternelle, il les passera à Villers-Cotterêts avec sa mère, veuve inconsolable. Au milieu d'amis proches, dans le calme de la province, il apprend à lire, à s'étonner devant la beauté de la nature. Il prend part à des chasses au petit et au grand gibier, il s'initie à la danse de salon dans des soirées aux alentours. Mais son rêve est d'écrire et d'aller à Paris, et d'assister à des représentations théâtrales. C'est à vingt ans, qu'il découvre Paris, émerveillé. Or, comme le contexte événementiel de la capitale est un élément très important dans l'esprit des créateurs, écrivains, peintres ou sculpteurs, Dumas s'informe, se renseigne partout. Il respire l'air de ces événements, avec ses contradictions comme ses effets logiques. Les changements de régime depuis la *Révolution Française* sont complexes puisque Dumas est né au moment où Napoléon Bonaparte était nommé consul à vie après de nombreuses victoires militaires ; en 1804, celui-ci avait reçu le sacre et devenait empereur sous le nom de Napoléon I^{er} ; une monarchie héréditaire s'instaurait alors. Napoléon et Marie-Louise d'Autriche⁴⁷⁴ avaient un fils en 1811. L'avenir semblait assuré.

Mais dès 1815, date de la seconde abdication de Napoléon, le pouvoir revenait à Louis XVIII, frère de Louis XVI⁴⁷⁵. C'était la *Restauration*. Le duc de Berry, second fils du futur Charles X et héritier du trône, avait été assassiné en 1820 ; la duchesse de Berry, sa femme, Marie-Caroline de Bourbon-Sicile avait mis au monde un enfant posthume, le duc de Bordeaux, comte de Chambord

⁴⁷³ Claude Schopp, *Op. cit*, p. 18-19.

⁴⁷⁴ Nièce de la reine Marie-Antoinette 1755-1793.

⁴⁷⁵ Voir en Annexes, une généalogie succincte de la Maison de France.

(1820-1883), dernier Bourbon descendant de Louis XV, roi de France. Pendant de nombreuses années, la duchesse de Berry avait tenté, en vain, de rallier les fidèles du roi.

À la mort de Louis XVIII, en 1824, la France a un nouveau roi : Charles X, dernier lien générationnel avec *l'Ancien Régime*⁴⁷⁶.

Les trois journées de juillet 1830 au cours desquelles Paris se soulève contre le roi ont raison de la dynastie des Bourbons. Louis-Philippe devient roi des Français : c'est la période nommée la *Monarchie de Juillet*.

Comment Dumas vit-il ces événements ? À vingt-huit ans, il a sa mère à charge, ainsi que son amie, Laure Labay et leur fils Alexandre qu'elle a mis au monde six ans auparavant ; Dumas vit de sa plume après avoir été employé, à partir des années 1820, par le duc d'Orléans comme surnuméraire à son secrétariat. Le théâtre est sa passion, il lit, il compose, il cherche des sujets sur lesquels il prend soin de recueillir un maximum de renseignements avant de se lancer dans l'écriture. Ainsi de passage à Blois, il visite le château. Il a eu connaissance des évocations dramatiques de Ludovic Vitet parues de 1827 à 1829 ainsi que de la pièce de Lucien Arnault : *Catherine de Médicis aux états de Blois* représentée en 1829. À Blois, en visite au château, il est conduit dans la chambre où aurait été assassiné le duc de Guise. Il est vivement impressionné par les lieux. L'époque l'attire, il décide d'approfondir ses connaissances sur les Valois. Ce travail lui prend de nombreux mois au cours desquels il se consacre en même temps à l'écriture d'autres œuvres pour faire vivre sa famille⁴⁷⁷.

Dumas prend part aux journées des barricades lors de la révolution de 1830. La désillusion est grande pour lui devant les nombreux morts que les journées de contestation provoquent. Il n'oubliera pas ses amis perdus.

Il reprend ses activités. Il écrit pour le théâtre, quitte sa place de bibliothécaire auprès du duc d'Orléans. La réussite n'est pas toujours là, mais il travaille beaucoup. Il voyage également, car, écrit-il :

« Voyager, c'est vivre dans toute la plénitude du mot ; c'est oublier le passé et l'avenir pour le présent ; c'est respirer à pleine poitrine, jouir de tout,

⁴⁷⁶ Des quatre enfants de Marie-Antoinette et de Louis XVI, seule leur fille aînée survit. Elle épouse son cousin le duc d'Angoulême dont elle n'eut pas d'enfant. Charles X est le frère cadet de Louis XVI.

⁴⁷⁷ Voir la biographie de Dumas en Annexes.

s'emparer de la création comme d'une chose qui est sienne, c'est chercher dans la terre des mines d'or que personne n'a fouillées, dans l'air des merveilles que personne n'a vues, c'est passer après la foule et ramasser sous l'herbe les perles et les diamants qu'elle a pris, ignorante et insoucieuse qu'elle est, pour des flocons de neige et des gouttes de rosée⁴⁷⁸. »

Ces phrases expriment bien ce que Dumas recherche : la création, tout en soulignant à regret que la foule est *ignorante et insoucieuse* ; c'est pourquoi il veut l'instruire et décide d'écrire une suite de romans sur l'Ancien Régime. Comme le souligne Claude Schopp :

«Dumas hésite sur le genre à exploiter, entre roman mondain, roman sentimental, roman fantastique, roman criminel avant d'opter – après l'extraordinaire succès des Trois Mousquetaires... [...] – pour le roman historique auquel il confère une valeur inconnue jusqu'à lui⁴⁷⁹.»

Alexandre Dumas a choisi un genre qui lui sied, il se lance par conséquent dans l'écriture du roman populaire qui correspond à l'horizon d'attente des lecteurs de l'époque romantique.

Dumas est célèbre depuis de nombreuses années et comme le souligne Claude Schopp :

« Sa puissance d'invention tient du prodige ; une phrase de Brantôme, de L'Estoile, du cardinal de Retz, de La Porte, lui permet de reconstruire à sa manière une période historique⁴⁸⁰. »

Il promet à ses éditeurs des romans, il les écrit. Parmi ses nombreux ouvrages se trouve *La reine Margot*.

Dumas, mû par une étonnante empathie avec le passé, a écrit les aventures d'un monde qui aurait vécu à la cour des Valois. Il imagine, il décrit, il impose des descriptions savantes aux lecteurs. Dumas travaille sans relâche, au milieu d'une foule de préoccupations diverses⁴⁸¹ ; il distribue les rôles à des acteurs plus enclins à se faire valoir qu'autre chose ; il commande la création de costumes « qui sont éblouissants de soie, de bijoux, de moire⁴⁸² » ; il a supplié, notamment, le duc d'Orléans dont il espérait la protection d'assister à la générale de sa pièce

⁴⁷⁸ Alexandre Dumas, « Impressions de voyage », II, p. 244, in Claude Schopp, *Dictionnaire Dumas*, Paris, CNRS Edotons, 2010, p. XXII.

⁴⁷⁹ Claude Schopp, *Op. cit.* p. XXIII.

⁴⁸⁰ Claude Schopp, *Op. cit.* p. XXIV.

⁴⁸¹ Sa mère pour laquelle il éprouve une grande affection filiale, est en mauvaise santé, le romancier manque d'argent, il recherche la protection du duc d'Orléans (1810-1842). Les acteurs qu'il choisit cherchent à se mettre en valeur et rechignent devant la distribution que Dumas leur propose...

⁴⁸² Claude Schopp, *Dumas, le génie de la vie*, Paris, Fayard, 1997, p. 123.

Henri III et sa cour. Il a multiplié les démarches, s'est battu comme un lion, a envoyé des billets à ses amis pour leur demander d'être présents et le soir lorsque le rideau est tombé « La salle [était] debout, trépign[ant], s'enrouant à force de clamer son enthousiasme...La première d'*Henri III [était]* plus qu'un succès, c'[était] un sacre⁴⁸³. »

Après ce succès au théâtre, Dumas reprend son étude sur la Cour des Valois en s'intéressant à Marguerite de Valois. Il prépare *La Reine Margot*. Pourquoi ce choix sur la représentation de cette fille de reine dans le prisme de la violence ? Dans un premier temps, nous pourrions avancer que le titre d'une œuvre est assez souvent conducteur : il doit informer, fonction référentielle, il doit impliquer le lecteur, fonction conative, et surtout il doit susciter l'attrait et l'admiration, fonction poétique⁴⁸⁴. Dans un premier temps, une reine ayant vécu à l'époque des Guerres de religion implique une part de curiosité ; dans un deuxième temps le titre devrait logiquement nous conduire vers une œuvre concernant le XVI^e siècle, *La Reine Margot*, serait ainsi en corrélation avec le texte puisqu'il est question à plusieurs reprises de la fille de Catherine de Médicis, les premières phrases du roman indiquent avec précision la date des événements et enfin les divergences entre catholiques et huguenots sont clairement explorées. Dumas ouvre le champ de la violence. Première réaction possible devant ce choix, nous nous trouvons devant un romancier du XIX^e siècle qui s'intéresse à ce qui s'est passé sous l'Ancien Régime, et à une période précise. En progressant de cette manière, ce serait, par conséquent, le traitement d'un épisode historique par un littéraire ou en affinant encore, le traitement romanesque d'une matière historique. Il y aurait dans ce roman :

« L'exploration des relations complexes unissant deux types de discours, l'un historique, l'autre romanesque à l'intérieur d'une même œuvre littéraire... [Cela] nous invite en particulier à envisager l'écriture romanesque, non pas comme une reproduction des faits, mais comme une représentation, une recomposition d'images et de récits venus du passé⁴⁸⁵. »

Et cette confrontation de l'Histoire et de la littérature nous serait offerte ici avec le roman *La Reine Margot* d'Alexandre Dumas. Pour un romancier, la gestion du temps, de ses personnages, l'intrigue, la description des espaces sont

⁴⁸³ Claude Schopp, *Op. cit.*, p. 123.

⁴⁸⁴ On reconnaît trois des fonctions mises en valeur par R. Jakobson pour caractériser les fonctions du langage.

⁴⁸⁵ Cours de Madame Foucrier, *Roman et Histoire*, Université de Nanterre, 1995, p. 2.

des préoccupations majeures, et s'il s'agit d'y mêler des personnages historiques, la complexité de la narration intervenant pour le romancier, nous verrons ce que devient *sa mythologie* dans cette création littéraire au milieu de la vogue du roman historique née avec Walter Scott⁴⁸⁶.

Alexandre Dumas et le roman populaire historique

De nouveaux moyens de connaissances naissent dès l'Empire, l'alphabétisation généralisée devient un enjeu, des lycées sont créés. On lit, on s'intéresse grâce à une diffusion massive de collection romanesque et comme l'écrit Marie-Madeleine Fragonard :

« Les besoins de ce nouveau public seront comblés par une diffusion massive (création de collections romanesques de grande série) et la presse devient un moyen culturel incomparable⁴⁸⁷. »

Les écrivains voient leurs œuvres diffusées en feuillets et adaptent leurs récits à ce rythme quotidien ou hebdomadaire. Les uns pour chercher quelques racines telles que des chroniques tenues par des témoins de leur époque, les autres pour chanter les amours de quelques rois ou reines. Mais les prémices de ces récits qu'ils soient folkloriques ou historiques ont vu le jour au loin. C'est en Angleterre que fleurissent les premières littératures nationales ainsi qu'en Allemagne.

« De Walter Scott à Alexandre Dumas, le roman historique connaît son apogée pendant la première moitié du XIX^e siècle...au moment même où l'histoire se constitue fortement en discipline savante⁴⁸⁸. »

Les écrivains français ne sont pas les premiers, semble-t-il, à s'intéresser à leur passé. L'Angleterre, en la personne de Walter Scott, apparaît comme le pays où cet engouement trouve sa source. Les brumes de l'Écosse, en particulier, recèlent les aventures d'hommes courageux, les lieux mystérieux étonnent et attirent la curiosité :

« Dans les régions les plus éloignées de la frontière occidentale anglo-écossaise [Walter Scott] recueillit les ballades récitées par les paysans... Il

⁴⁸⁶ Walter Scott a créé des personnages comme Ivanhoë, héros mythique, figure du preux chevalier.

⁴⁸⁷ Marie-Madeleine Fragonard, *Précis d'histoire de la littérature française*, Paris, Didier, p. 56.

⁴⁸⁸ Judith Lyon-Caen, Dinah Ribard, *L'historien et la littérature*, Paris, La découverte, 2010, p. 30.

devint ainsi le “chef” d’une longue tradition d’auteurs qui avaient recueilli et publié des ballades populaires⁴⁸⁹. »

Walter Scott est né en 1771 à Édimbourg. Il a entendu parler de la Révolution Française. En 1792, il exerce la profession d’attorney général auprès des tribunaux écossais, mais sa passion reste les voyages qu’il fait dans les paysages sauvages de l’Écosse et dans les hauts lieux liés aux événements historiques. Après la publication de plusieurs récits et l’édition des œuvres de Dryden et de Swift, il écrit en 1814, *Waverley*, où il peint les coutumes et les gens de son pays. Il mêle ainsi, dans son roman, les différentes « classes » sociales allant de la description de la vie des seigneurs à celle des servantes, inaugurant une longue suite d’histoires dans lesquelles vivent et meurent, comme dans la réalité quotidienne, hommes et femmes de tous les niveaux sociaux. Il ne s’agit plus de peindre l’Histoire avec une majuscule, mais d’initier une nouvelle page d’aventures : celle du roman populaire historique. On va de l’Histoire à la petite histoire.

Le terme de populaire est déjà difficile à expliquer, si l’on y ajoute le terme de roman, il faut recourir à une ou des définitions pour mieux éclairer la situation. Nous avons retenu celles que Bernard Mouralis évoque dans *Les Contre Littératures* : « la littérature populaire est la littérature que lit le peuple⁴⁹⁰ ». En empruntant le schéma que suit Marianne Charrier, dans son étude sur la littérature populaire, et afin de situer Alexandre Dumas dans son époque, nous chercherons les représentations du peuple dans *La Reine Margot*. Cela nous permettra de comprendre comment Alexandre Dumas s’est trouvé dans la vogue du roman populaire. Que peut-on retenir de sa vie sinon qu’elle a été ponctuée par des guerres, des crises politiques, des assassinats, par la fin de l’Empire et l’avènement de la Restauration ? Tous ces événements font une grande impression dans la vie d’Alexandre. Sa force physique, son désir de lire lui ont permis de vivre intensément et d’écrire avec un enthousiasme tout aussi prégnant.

⁴⁸⁹ Article *Scott, sir Walter* in Laffont-Bompiani, *Dictionnaire biographique des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, tome IV, Qa-Zw, Paris, Robert Laffont, 6^e éd., 1990, p. 270-271. Le mot chef est mis entre guillemets dans l’article cité.

⁴⁹⁰ Marianne Charrier, « La littérature populaire et les belles-lettres : le cas de Rétif de la Bretonne », in *Le roman populaire en question(s)*, actes du colloque international de mai 1995 à Limoges sous la dir. de Jacques Migozzi, *Op. cit.*, p. 393.

C'est bien, par conséquent, à l'imaginaire d'Alexandre Dumas que nous devons le roman *La Reine Margot*. Jean Tulard en souligne la démesure surprenante :

« On sera peut-être surpris par la violence de *La Reine Margot*. Cette violence est en retrait par rapport à une époque faite de passions religieuses sans concessions et de guerres civiles sans fin⁴⁹¹. »

Ce roman est un des mieux connus par les lecteurs quand on évoque le nom de Marguerite de Valois, dite la *Reine Margot*, et pourtant un nombre important d'œuvres liées à la vie de cette dernière ont été publiées⁴⁹², alors pourquoi choisir Dumas, si tant d'autres écrivains de valeur ont également cherché, composé des biographies sur la fille de Catherine de Médicis ? Jean-Marie Rouart dans son éditorial du 19 décembre 1996⁴⁹³, écrit ceci :

« Dumas a apporté à la littérature un souffle épique, une prodigieuse imagination. C'est notre Homère : un Homère laïcisé qui a inventé de nouvelles mythologies... »

Ici, dans cet éloge, il n'est pas question d'une théogonie qu'aurait créé Dumas, comme celle d'Hésiode avec son sens religieux, mais bien d'un ensemble narratif laïc auquel il serait aisé de croire tant le nom d'Homère, cité par Jean-Marie Rouart, chante aux oreilles comme la voix des sirènes dans *L'Odyssée*. Il est question ici d'une écriture qui enchante les lecteurs puisque depuis des décennies, *La Reine Margot* reste dans la mémoire des lecteurs et des cinéphiles. Alors, devant un tel constat étayé par le renom même de son auteur, Jean-Marie Rouart, il semble que Dumas ait trouvé un rôle : celui d'un inventeur, au sens du verbe latin *invenio*⁴⁹⁴, celui qui trouve, qui invente. Il s'empare d'un sujet, l'embellit ou le diabolise. Il le transforme et en fait de *l'Alexandre Dumas* comme Jean-Marie Rouart l'affirme en terminant l'éditorial précédemment cité. Aussi, nous avons pensé que ce roman d'Alexandre Dumas répondait à cette créativité dans les arts. Le surnom de *Margot* donné dans son roman à une reine, des

⁴⁹¹ Jean Tulard, *Op. cit.*, p. 5.

⁴⁹² Voir Éliane Viennot, Marguerite de Valois, *Op. cit.*, p. 462-466.

⁴⁹³ Jean-Marie Rouart, « Homérique », éditorial, *Le Figaro littéraire*, jeudi 19 décembre 1996, cahier n° 2.

⁴⁹⁴ *Invenio*, is, ire, 1. venir sur quelqu'un, trouver, et par extension le troisième sens : inventer, découvrir ; le substantif *inventio* est tiré du verbe cité, in F.Gaffiot, *Dictionnaire Latin Français*, Paris, Hachette, 1934, p. 852.

chapitres courts, mais denses sur lesquels nous reviendrons dans l'analyse du texte font de cet œuvre un objet remarquable que nous nous proposons d'explorer.

Mais bien avant l'écriture de *La Reine Margot*, existaient des sources littéraires qui étaient tout d'abord les propres écrits de cette princesse. Les *Mémoires* de Marguerite de Valois existent sous la forme de plusieurs manuscrits, non autographes, à la Bibliothèque Nationale et à l'Arsenal. La première édition, celle d'Auger de Mauléon est publiée en 1628, puis celle de J. Godefroy en 1713 et 1715. Au XIX^e siècle, les *Mémoires* de Marguerite de Valois sont publiés dès 1823, puis en 1836, et en 1842. *La Déclaration du roi de Navarre* qui lui a été attribuée est publiée pour la première fois en 1659, elle est jointe aux *Mémoires* de Castelnau de La Mauvissière. Alexandre Dumas aurait eu toute latitude de lire ces textes. Les lettres que Marguerite de Valois avait écrites à des particuliers ou des personnages en vue étaient nombreuses, mais beaucoup avaient été perdues. Seule une petite partie des lettres identifiées était encore inédite à l'époque de Dumas ; l'écrivain aurait pu avoir connaissance de celles qui ont été publiées en 1608, en 1614, en 1725 et en 1777. Enfin, celles dont le romancier a pu prendre connaissance avant d'écrire son roman ont été publiées en 1838 et les dernières en 1842.

Quelques poésies de la reine de Navarre avaient été publiées dans des recueils en 1599, mais était-il possible d'en prendre connaissance à l'époque où Dumas travaillait sur Marguerite de Valois ? Par contre, le *Discours docte et subtil dicté promptement par la Reyne Marguerite et envoyé à l'auteur des Secrets Moraux* a été publié du vivant de la reine en 1614. *La Ruelle mal assortie*, attribuée par erreur à Marguerite⁴⁹⁵ avait été publiée pour la première fois en 1644. Les principales sources, non publiées, se trouvaient aux Archives Nationales et à la Bibliothèque Nationale sans que l'on puisse affirmer que Dumas ait pu en avoir connaissance à son époque, ni si elles étaient conservées dans des lieux où il aurait pu être autorisé à les lire. Les sources publiées et les correspondances multiples avaient été publiées dès 1585 et Dumas avait encore une fois la possibilité d'en prendre connaissance. Rappelons encore que la première étude sur Marguerite de Valois et sur d'autres reines et princesses était celle du père Hilarion de Coste publiée à Paris en 1647, il s'agissait de « La

⁴⁹⁵ Éliane Viennot n'attribue pas cette œuvre à Marguerite de Valois, cf, *Op. cit.* p. 454.

Reyne Marguerite, duchesse de Valois », in *Les Eloges et vies des reynes, princesses, dames et damoiselles illustres en piété, courage et doctrine, qui ont fleury de nostre temps, et du temps de nos peres...* À Paris, Sebastien et Gabriel Cramoisy, 1647. Anaïs de Raucou, dit Bazin, signait une étude « La reine Marguerite » in *Etudes d'histoire et de biographie*, à Paris, éditions Chamerot, 1844, p. 75-125. Enfin, huit œuvres de fiction⁴⁹⁶ évoquaient Marguerite de Valois avant la parution de *La reine Margot* de Dumas. Ce passage relatif aux éditions des œuvres de et sur la fille de Catherine de Médicis donne une idée des sources que Dumas pouvait lire. Mais selon Marie-Christine Natta :

« La légende noire qui entoure la cour des Valois était connue de Dumas qu'il accrédite en partie, mais qu'il dépasse... [...] Il utilise la légende noire comme un matériau qu'il soumet aux exigences de l'efficacité romantique et à celles de sa fantaisie⁴⁹⁷. »

Dumas a sans doute écrit dans la mouvance des idées de son siècle. La légende noire des Valois était pérenne. Cela expliquerait le portrait qu'il fait de ses personnages comme nous allons le voir.

Et ce d'autant plus que le genre du roman historique était en vogue, mais aussi qu'il permettait de gagner sa vie quand on a de l'imagination et du talent.

Les événements rapportés dans les romans historiques concernent directement la vie quotidienne. Les changements dans la vie des personnages imaginés par l'auteur sont influencés par les événements historiques : ainsi, dans le roman de Dumas, il est question d'un mariage et de ses préparatifs. La fiancée voit son mariage transformé en un épisode doublement malheureux, d'une part, en raison de la différence de religion entre elle et son futur mari, et d'autre part, par la blessure d'un membre de l'entourage de sa famille. Ces deux faits entraînent un faisceau inextricable d'événements, de crimes, donc de violence. Il en est de même pour le nombre de personnes venues assister au mariage à un moment où règne une forte chaleur, car c'est l'été à Paris, événement climatique qui influe sur le moral des habitants.

Le drame s'installe peu à peu en raison du décès de la mère du fiancé, disparue depuis le mois de juin précédent. Les vêtements portés par les amis du futur marié sont de couleur sombre, et se démarquent des couleurs vives portées

⁴⁹⁶ Les titres sont en Annexes.

⁴⁹⁷ Marie-Christine Natta, « La représentation du favori dans *La dame de Montsoreau* », in *Dumas, une lecture de l'Histoire* sous la dir. de Michel Arrous, *Op. cit.*, p. 42.

quotidiennement par les habitants de la ville où se célèbre le mariage. Leur présence est par conséquent visible par défaut. Les groupes qu'ils forment dans les rues les montrent avec insistance⁴⁹⁸. Ils sont déjà des cibles désignées par cette habitude vestimentaire d'un « noir ostentatoire », puisque leur apparence les démarque des autres. Les attitudes et, de façon paradoxale, la couleur désigne dans ce roman les assassins et les victimes. Il n'y a qu'à regarder les couleurs portées pour connaître les passions des uns et des autres ; ce retour à l'histoire du costume constitue un élément historique particulièrement intéressant.

Il y a sûrement une relation dans le fait de transcrire pêle-mêle les événements historiques, les sentiments éprouvés et les habitudes vestimentaires. C'est un mélange qui attire la curiosité du lecteur dont l'imagination épouse tous ces aspects ; pour lui, tout est lié et il n'a pas tout à fait tort. Car, personnages historiques et héros de roman doivent correspondre à la représentation que chaque lecteur se fait d'eux d'après ses propres connaissances scientifiques. Nous savons que la représentation va au-delà de ces ornements. Il n'y a que la connaissance que nous avons acquise qui « ajuste » au mieux la représentation que l'on se fait des individus.

Par conséquent, entre personnages de fiction ou de semi fiction, « le genre [du roman historique] se trouve dans la périlleuse situation du navire d'Ulysse, ballotté entre Charybde et Scylla » comme le souligne Claude Aziza⁴⁹⁹.

Ce qui veut dire, semble-t-il, que chaque lecteur imagine un personnage, et lit sa description dans un roman. Mais c'est le romancier qui met en scène son héros.

« Au-delà des effets de l'imagination (par la création de personnages et d'épisodes), au-delà des effets de la transfiguration d'acteurs historiques en personnages mythiques (processus dont la figure de Marguerite de Valois, reine de Navarre, devenue la *Reine Margot*, est un bon exemple), il s'agit bien de peindre un tableau vivant et significatif du passé⁵⁰⁰. »

Le verbe peindre est à lire, ici, comme une variante, synonyme du verbe écrire, car s'il s'agissait de peindre, le lecteur deviendrait spectateur d'une image

⁴⁹⁸ « Les huguenots, quelque peu amollis par cette Capoue nouvelle, commençaient à revêtir les pourpoints de soie, à arborer les devises et à parader devant certains balcons comme s'ils eussent été catholiques », in Alexandre Dumas, *La reine Margot*, *Op. cit.*, p. 45.

⁴⁹⁹ Claude Aziza, dossier « Le roman historique », in *Page, le magazine des livres*, n° 64, juin-juillet-août 2000, p. 41.

⁵⁰⁰ Jean-Paul Hermant, « L'Histoire et la politique passionnément », *Le français dans le monde*, septembre-octobre 2002, n° 323.

et ne serait plus un lecteur face à une description littéraire. Chaque individu a sa représentation des aristocrates et des bourgeois. C'est en fonction de son vécu, des influences qu'il a eues, de ses lectures que son jugement se construit. Les évocations trouvées au fil des pages d'un roman procurent l'impression de partager la vie des personnages. L'importance entre les traits spécifiques des aristocrates s'estompe peu à peu. Il ne s'agit plus de lire les chroniques d'un roi ou d'un prince, mais bien de voir qu'ils vivent, espèrent et meurent. Ils sont vêtus richement, mais le lecteur apprend que ces vêtements existent. Il est question de moire, de soie, de velours damassé décrits avec soin. De L'Histoire avec une majuscule, le lecteur s'introduit dans la petite histoire des grands du royaume. Alors qu'il les croyait faits d'un matériau aussi solide que le marbre, il s'aperçoit qu'ils sont faits d'un cristal fragile. Dumas montre le chemin du roman populaire.

Par conséquent, en cherchant des sources dignes de foi, les historiens cherchent à prouver les faits en étudiant de près les documents officiels. Les romanciers comme Dumas font de l'Histoire un tremplin pour conduire leur sujet avec brio, ils sensibilisent leur public aux événements passés parfois bien enfouis dans les grimoires. Et ces romanciers inventent des situations, font agir leurs personnages, lancent des discussions bien plus *séduisantes* que celles qui ont existé. Les intrigues prennent des allures étonnantes, étranges. Le mystère entre en jeu. Les amitiés se nouent à la vie et à la mort. Les amours sont éternelles, puisque les amants ne peuvent plus être séparés. Le romancier fait l'Histoire, c'est une Histoire parsemée d'embûches qu'il est parfaitement capable de résoudre puisqu'il est *le deus ex-machina*, il sait défaire les nœuds d'une intrigue aussi compliquée soit-elle⁵⁰¹.

Dumas donc « porte en France le genre à la perfection⁵⁰². ». Son œuvre « épouse les hantises. Elle répond à des désirs secrets. Elle atteint en nous des fibres sensibles⁵⁰³. »

Mais si nous parlons de genre, il faudrait préciser quels procédés narratifs font l'intérêt d'un genre littéraire en général. Dans le roman populaire se retrouve un codage narratif qui fournit au lecteur des éléments de reconnaissance, il oriente

⁵⁰¹ Christiane Chaulet-Achour, dans une récente étude, utilise les trois distinctions typographiques du terme *Histoire* qu'en donne Pierre Barbéris dans *Le Prince et le marchand*, Paris, Fayard, 1980, in *Les lendemains contradictoires, la guerre d'indépendance (1954-1962) et les fictions algériennes*, paragraphe « Les rapports Histoire/Littérature ».

⁵⁰² Claude Aziza, *Op. cit.*, p. 43.

⁵⁰³ Simone Bertière, préface de *Vingt ans après* d'Alexandre Dumas, Paris, LGF, 1989, p. 5.

son interprétation. Dans le roman sentimental, par exemple, « le roman est voué à raconter des histoires d'amour : il est une fabula *amatoria* » comme l'écrit Ellen Constans dans son intervention « Du roman sentimental au roman d'amour ?⁵⁰⁴ » Les idées en sont simples, deux personnes s'aiment, et se marient. Mais l'histoire peut se compliquer si les milieux sociaux auxquels ils appartiennent sont différents. On voit alors le roman devenir un roman d'éducation où les caractères des personnages résistent aux tentations extrêmes pour captiver l'horizon d'attente du lecteur.

« De nombreux romans d'éducation prennent ainsi appui sur une intrigue amoureuse (cœurs partagés, amours impossibles, contrariés ou déçus) qui fait intervenir des figures directement empruntées aux écritures faciles⁵⁰⁵. »

Pour Dumas, la Renaissance est une période qui l'inspire, car elle renferme à elle seule de nombreux événements susceptibles d'être mis en lumière à travers les fissures de l'Histoire. Mais il apporte avec ses romans, une autre aspiration, une autre ambition. Une moralité simplement manichéenne ne traverse pas, semble-t-il, son écriture⁵⁰⁶. Alexandre Dumas a laissé une plume romanesque parcourir de nombreux siècles, il va de l'un à l'autre en épiaant ce qu'il peut le mieux transformer en épisodes romanesques susceptibles de passionner des lecteurs. Les amours impossibles l'attirent davantage que les unions légitimes puisque les premières offrent de multiples aventures.

Il s'empare d'un personnage, nous l'avons dit, qui aurait pu rester mineur : pourquoi Marguerite de Valois, jeune épouse d'un prince de Navarre, n'est-elle pas restée dans l'ombre comme ses deux sœurs ou ses deux belles-sœurs ? Les premières sont, respectivement, Élisabeth, reine d'Espagne, épouse de Philippe II et Claude, femme de Charles III, duc de Lorraine, les secondes sont toutes deux reines de France⁵⁰⁷ ? Les épisodes de la vie de ces princesses comportent peu d'événements aussi tragiques et historiques que ceux qu'a vécus Marguerite de Valois. Il ne s'est pas trouvé d'écrits susceptibles de donner libre cours à des *aventures* relevant du pittoresque. Et c'est en mêlant des personnages historiques,

⁵⁰⁴ Ellen Constans, « Du roman sentimental au roman d'amour. Qu'en est-il du déclassement ? », in *Le Roman populaire en question(s)*, sous la dir. de Jacques Migozzi, *Op. cit.*, p. 353.

⁵⁰⁵ Denis Pernot, « Le roman populaire au service du roman d'éducation », in *Le roman populaire en question*, *Op. cit.*, p. 195.

⁵⁰⁶ Nous le verrons dans le chapitre 2 de cette troisième partie.

⁵⁰⁷ Respectivement Élisabeth (1545-1568), Claude (1547-1575), filles d'Henri II et de Catherine de Médicis, et Élisabeth d'Autriche (1554-1592) épouse de Charles IX, Louise de Lorraine (1553-1602), épouse d'Henri III.

des événements et surtout des épisodes tragiques que Dumas entreprend un tissage méticuleux entre Histoire et fiction. Les aventures quotidiennes, les faits divers vécus réellement par différentes personnes parfaitement inconnues du grand public font le sel des anecdotes chez Dumas. Il mêle plusieurs codages narratifs susceptibles d'enchanter ses lecteurs.

Car, nous avons vu que Dumas a pu prendre connaissance des *Mémoires* de Marguerite de Valois, elles étaient parues à son époque. Peut-être a-t-il pris en compte cette source ? Mais une autre source s'était présentée à lui et celle-là, nous savons qu'il la connaissait puisqu'il en avait parlé dans ses propres *Mémoires* et qu'il l'avait relaté avec enthousiasme, c'est pourquoi nous le rapportons ici.

Dumas a écrit qu'il partageait une armoire, dans laquelle il rangeait ses affaires, avec un collègue, Féresse. Or, un jour, Dumas s'était retrouvé sans les clés qui lui permettrait d'accéder à l'armoire, il était parti, alors, à la recherche de feuilles de papier ; il avait trouvé, par hasard, sur un bureau un volume de Louis-Pierre Anquetil, *L'Histoire de France depuis les Gaulois jusqu'à la fin de la monarchie*. En feuilletant l'ouvrage, il avait pris connaissance d'une page qui relatait une anecdote survenue entre un époux bafoué, sa femme et son amant, trio parfait du thème de l'adultère. Il y était question de phrases solennelles, de poison, de poignard, de demande de grâce de la part de l'épouse fautive et finalement du pardon du mari. La lecture de cet épisode avait piqué la curiosité de Dumas, sans doute avait-il pensé que ces aventures sentimentales pourraient donner naissance à un récit romanesque.

Avec espoir d'y trouver du grain à moudre, il avait pris connaissance, également, de *La Biographie universelle ancienne et moderne*⁵⁰⁸, à la suite de laquelle il découvrait *Les Mémoires de Pierre de L'Estoile*⁵⁰⁹.

« Il [Alexandre Dumas] a scruté les *Mémoires-Journaux* de Pierre de L'Estoile, que venait de publier la collection Petitot : c'était pour lui un trésor...[...] Mais où trouver un document plus véritable et parlant mieux à l'imagination que ce carnet d'un curieux qui enregistre au jour le jour les

⁵⁰⁸ Ou *Histoire par ordre alphabétique de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus et leurs crimes, ouvrage entièrement neuf rédigé par une société de gens de lettres et de savants*, Paris, Michaud frères, 1811-1828, 85 vol. ; l'épisode se situe dans « Guise, Marie de Clèves, duchesse de », in Claude Schopp, *Op. cit.*, p. XIV.

⁵⁰⁹ Pierre de L'Estoile (1546-1611), chroniqueur français, auteur de « Mémoires journaux, notes prises au jour le jour de 1574 à 1610 », in *Le Petit Larousse illustré* en couleurs, Paris, Larousse/Vuef, 2003, p. 1479.

choses mémorables, et s'en explique "librement à la française", qui consigne en de courts paragraphes les "belles rencontres" ou mots qui ont fait fortune, l'événement, la nouvelle, le scandale de la semaine pêle-mêle avec les sonnets, les quatrains, épigrammes, portraits, pasquilles transmis sous le manteau ?⁵¹⁰ »

Or, les nombreuses relations⁵¹¹ que L'Estoile a écrites régulièrement sont des allusions à des faits quotidiens, soit des déplacements de la famille royale, soit des décisions de justice, des rumeurs ou encore des annonces d'exécutions qui se passaient en France. Nous apprenons grâce à lui, par exemple, que le mercredi 21 juillet 1574, « un gentilhomme du pays de Brie, nommé de Haqueville, fut décapité aux Halles pour avoir tué sa femme et un gentilhomme nommé de la Morlière, sur une opinion qu'il avait prise que ledit de la Morlière abusait de sa femme⁵¹². » Une autre fois, en date du lundi 1^{er} novembre de la même année, Pierre de L'Estoile relate avec la même précision que « le duc d'Alençon et le roi de Navarre prosternés à genoux, protestèrent devant le roi de leur fidélité [...] et lui jurant sur la part qu'ils prétendaient en paradis, et par le Dieu qu'ils allaient recevoir être fidèles à lui et à son Etat, comme ils avaient toujours été, jusques à la dernière goutte de leur sang⁵¹³. » Or si la première information relève des faits divers et de l'exécution de la justice, la seconde est d'une étonnante annonce politique puisque le duc d'Alençon, frère cadet du roi Charles IX, est en position délicate vis-à-vis de son frère, il est quasiment en opposition avec les décisions royales ; nous savons également que le roi de Navarre n'est autre que le futur Henri IV, beau-frère du roi depuis le 18 août 1572 après son mariage avec Marguerite de Valois ; Henri de Navarre a été élevé dans la religion réformée, donc écrire qu'il prétend au paradis et qu'il est fidèle au Dieu du roi implique qu'il est catholique avec ferveur, ce que la suite des événements contredira.

Observant avec soin tout ce qui se passe ou ce dont il est témoin, Pierre de L'Estoile, toujours lui, fait part le mercredi 19 août 1579 de la mort de Bussi d'Amboise qui « avait fait [tant] de maux et de pilleries ès pays d'Anjou et du

⁵¹⁰ Hyppolite Parigot, pseud. de Marius Garpoit, « Alexandre Dumas et l'Histoire », in *La revue de Paris*, juillet-août 1902, p. 410.

⁵¹¹ Pour les informations que nous donnons dans ce passage, cf. [Pierre de L'Estoile], *Journal de L'Estoile pour le règne de Henri III (1574-1589)*, texte intégral présenté et annoté par Louis-Raymond Lefèvre, 4^e édition, Paris, Gallimard, 1943, 777 p., il existe d'autres chroniques de Pierre de L'Estoile, nous signalons celle dont nous avons eu l'occasion de prendre connaissance.

⁵¹² Pierre de L'Estoile (1546-1611), *Op. cit.*, p. 42.

⁵¹³ Pierre de L'Estoile (1546-1611), *Op. cit.*, p. 51.

Maine » qui fut tué par le seigneur de Montsoreau⁵¹⁴ [sic] pour une affaire de cœur. L'Estoile évoque, également, qu'il tonna le samedi 5 novembre 1582⁵¹⁵, et que le même mois la Seine fut tellement en crue que l'on crut à un déluge⁵¹⁶. La mort de Bussi d'Amboise intéresse les domaines politiques et sociaux, alors que le tonnerre et la crue d'un fleuve sont des événements climatiques. Donc, les récits Pierre de L'Estoile ressortissent de chroniques mêlant différents éléments. Ce sont des mines d'enrichissement littéraires dont Dumas s'est fait l'écho en y ajoutant une intrigue, un mystère, ce qui a passionné les lecteurs de son temps.

C'est pour ces raisons qu'il nous a paru justifier d'insister sur la découverte des textes de Pierre de l'Estoile que Dumas avait faite, car le romancier y puise une partie de son inspiration. Ces récits lui permettent d'être au fait d'événements quotidiens dans le Paris et la province de ce temps-là. Dumas peut porter un regard curieux sur ces incidents, ces crimes passionnels, ces violences inscrites dans des sonnets injurieux. Il comprend l'importance de ces excès et ne cherche pas à les nuancer, car ces derniers forment, en grande partie, la texture de son texte. En effet, le lecteur ne serait sans doute pas intéressé par une histoire simple sans aucun rebondissement. Fort de ces connaissances, Dumas imagine les sentiments de ses personnages, empruntant les noms des plus connus pour en faire des caricatures. Il met au monde des hommes de haut rang, des rois, des reines, des soubrettes, des confidents, des bretteurs et il leur donne des caractères bien trempés. Il en fait, souvent, des héros qui ressemblent bien peu à ce que les vrais personnages ont été dans leur vie. Et en créant ainsi une famille historique, ses alliés, et ses ennemis, il peint une société haute en couleurs puisque chaque événement est soumis aux soubresauts des faits quotidiens. Ces derniers sont mis en relief, eux-mêmes, par les innombrables faits divers relatés par Pierre

⁵¹⁴ Alexandre Dumas écrit *La dame de Monsoreau* en s'inspirant de cet épisode.

⁵¹⁵ Pierre de L'Estoile (1546-1611), *Op. cit.*, p. 312.

⁵¹⁶ Pierre de L'Estoile (1546-1611), *Op. cit.*, p. 313. Les livres de raison font parfois allusion à des événements dont l'importance n'est pas perceptible au moment où ils se passent ; Guillaume de Murol note en date du 25 octobre 1415 : « Soit memorie que le (25/10/1415) qui fu un vendredi, fu uguna batailla en Piquardia en ung lieu apele Chamblanc, en laquelle furent mort plusieurs chevaliers et esquers de grant renom jusque a nombre de 5000, et fu pris le Duc d'Ourlilens et le Duc de Bourbonn et plusieurs Contes et Vescontes et Baronns », d'après la date il s'agit sans aucun doute de la défaite d'Azincourt, in F° 98 ; le hasard veut que dans ce même registre côté F° 98, il soit question que le 30 janvier 1421 « fu trouve [...] dos fromages 48 fourmes nouvelles et deux fromages vieux... ». La relation entre l'événement historique et la trouvaille alimentaire est étonnante, elle est sûrement due à un classement d'archives, in Pierre Charbonnier, *Guillaume de Murol, un petit seigneur auvergnat au début du XV^e siècle*, Clermont-Ferrand, Institut d'études du Massif Central, [1971], p. 412, thèse du 3^e cycle soutenue en 1970 à l'Université de Clermont-Ferrand.

de l'Estoile qui a relevé fidèlement ce qui se passait dans la capitale au moment du mariage de la fille de Catherine de Médicis. Dumas se trouve ainsi en possession d'une multitude de faits historiques auxquels il joint sa propre interprétation. Il a écrit pendant un exil en Italie en 1841 plusieurs ouvrages dont *Une année à Florence* dans lequel il expose ses idées sur l'art en parlant de Paul Ucello⁵¹⁷, de Dante mais également de la famille des Médicis. Il a décrit avec de nombreux détails l'assassinat de Laurent de Médicis⁵¹⁸. Il a exposé par le menu chaque épisode important de cette famille. Il la connaît si bien qu'il peut se pencher sur l'écriture de la petite-fille des Médicis, Marguerite de Valois.

Un genre à la mode : La reine Margot

Il existe deux grands traitements dans le genre historique : l'un savant, l'autre populaire. Dumas a choisi le second. Sa décision s'explique par les changements politiques que la France a vécus. Le pays s'implique dans une soif de lecture que chacun éprouve. La puissance que Dumas montre de son désir de toujours brandir le flambeau pour donner la connaissance à ceux qui ignorent, est à la mesure de cette soif de lecture.

Il nous semble que l'opposition entre la vérité d'un récit historique et la fiction du roman se trouve transformée par l'observation du romancier. Le travail de l'historien « au même titre que [celui du romancier] relève pour une part de l'imagination créatrice. Loin d'avancer des certitudes, [comme le souligne Paul Veyne], l'historien ne peut bien souvent qu'émettre des hypothèses, spéculer sur le passé, l'imaginer, à la manière d'un romancier... [...] Comme tout écrivain, il manie les mots afin de produire une image verbale de quelque réalité inaccessible⁵¹⁹. »

Comme nous l'avions vu, Dumas ne rentre pas, selon Brigitte Krulic, dans cette « interaction dialectique des destins individuels et de l'Histoire », le travail du romancier est celui de quelqu'un qui rassemble des documents, les scrute longuement pour enfin en faire un roman du peuple, du moins pour Dumas, dans lequel les êtres de différents ordres sociaux se rencontrent.

⁵¹⁷ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage, une année à Florence*, Reprints from the collection of the University of Michigan Library, [s.d], p. 191. Paul Ucello, 1397-1475, peintre italien.

⁵¹⁸ Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 209.

⁵¹⁹ Madame Foucier, « Roman et Histoire », p. 23.

Dans son roman, Alexandre Dumas oppose la cour de France et le peuple de Paris, les amours des personnages et les vengeances. Il se sert d'une métaphore stéréotypée : une mer grondante qui menace de se déchaîner et d'envahir Paris. Pareil à la vague de la ville d'Ys, le massacre de la nuit de la Saint Barthélemy se répand dans la capitale et la province sans que la cour puisse arrêter les meurtres. Les personnages, épris les uns des autres, cherchent davantage à se rencontrer qu'à chercher à comprendre les événements dont ils sont les enjeux. L'amour, les airs mystérieux, les mots prononcés en latin attisent la curiosité. Les menaces, l'évocation d'assassinats qui n'ont guère perturbé la cour de France, puisqu'il n'y a pas eu « réparation de ces crimes », ponctuent l'atmosphère délétère de cette journée du 18 août 1572.

Le premier chapitre de *La Reine Margot* est révélateur de toutes formes de codages qui instruisent le lecteur.

Le début du roman de Dumas montre l'importance que le romancier accorde à une narration en phase avec l'idée romantique. Il brosse en quelques phrases toute la gravité du moment. Tout se joue dans cette atmosphère d'été. Comme toute fiction historique, *La Reine Margot* commence par une date : nous sommes « Le lundi, dix-huitième jour du mois d'août 1572, il y avait grande fête au Louvre ». Ainsi, mis en valeur en début de phrase, le sujet attire l'attention du lecteur. L'action se situe, au XVI^e siècle, dans un palais royal : le Louvre. La date, le sujet, le lieu sont connus. Le lecteur apprend même l'heure : il est près de minuit, heure tardive même en été.

Dumas insiste sur l'atmosphère inhabituelle qui règne dans Paris. Il compare la foule des curieux venus pour assister au mariage princier, à une marée grondante qui heurte les remparts du Louvre et de l'hôtel de Bourbon.

« Tout ce concours menaçant, pressé, bruyant, ressemblait, dans l'obscurité, à une mer sombre et houleuse dont chaque flot faisait une vague grondante [...] Il y avait, malgré la fête royale, et même peut-être à cause de la fête royale, quelque chose de menaçant dans ce peuple⁵²⁰. »

Le champ lexical de l'oppression est suggéré par l'auteur pour montrer la puissance du peuple de Paris face à la monarchie ; mouvement littéraire redondant qui se retrouve dans le roman historique après la Révolution Française : le peuple est présent, la féodalité a vécu.

⁵²⁰ Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 17.

Les Parisiens veulent participer, à leur façon, aux réjouissances. Dumas ne cache pas, en utilisant une figure de style prédictive, une prolepse, à annoncer que « ce peuple... [...] serait convié et s'ébattrait de tout son cœur à une autre solennité remise à huitaine⁵²¹ ». En quelques pages, le lecteur est plongé dans le contexte de cette journée du mariage d'une princesse catholique, Marguerite de Valois, avec Henri de Navarre, un huguenot. De quelle solennité reportée à huitaine est-il question ? Nous l'ignorons, Dumas met en attente la curiosité du lecteur.

Il fait chaud et « les fenêtres de la vieille demeure royale ordinairement si sombres, étaient ardemment éclairées⁵²² » ; elles restent illuminées tard dans la nuit. Il y a promesse de réjouissance, mais Dumas écrit qu'« on comprenait peu le rapprochement de deux partis aussi haineux que l'étaient à cette heure le parti protestant et le parti catholique⁵²³ ». La phrase éclaire le lecteur sur l'éventualité d'une confrontation entre les partis en présence. Dumas énumère, alors, les assassinats et les heurts graves commis auparavant entre partisans déchirés dans leur foi. Les vengeances que ces actes impliquent sont importantes : ces crimes ont été commis sans qu'il y ait eu vraiment réparation. Dans ses explications, le narrateur glisse quelques dialogues échangés par les principaux antagonistes que sont Charles IX, roi de France et Marguerite de Valois, Madame de Sauve, suivante fidèle de Catherine de Médicis, et le Béarnais qui n'est autre qu'Henri de Navarre. Dumas continue à instruire, fidèlement, le lecteur. Ce dernier apprend que Madame de Sauve cherche à se faire aimer du Béarnais et que Marguerite de Valois veut rencontrer Henri de Guise comme chaque nuit : *Noctu pro more*⁵²⁴. À l'intérieur du Louvre, l'union tant recherchée par la reine mère Catherine de Médicis se trouve compromise par les fiancés eux-mêmes, au moment même où la foule qui se meut dans Paris augmente les risques d'échauffourées entre catholiques et réformés. Dumas insiste sur l'isolement de la cour. Le mariage et plus tard l'annonce de l'attentat, dont va souffrir l'Amiral Gaspard de Coligny, sont ressentis par la cour d'une toute autre façon que par le peuple de Paris. La

⁵²¹ Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 17. Le terme de religionnaire se retrouve plus souvent que celui de protestant, sauf chez Dumas.

⁵²² Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 17. « Ardemment » : qui brûle avec force. C'est nous qui soulignons.

⁵²³ Alexandre Dumas, *Opus cit.*, p. 18.

⁵²⁴ Alexandre Dumas, *Opus cit.*, p. 25. Cette expression latine donne le titre du chapitre : « Le latin de Monsieur de Guise ».

cour ne soupçonne pas ce que ce mariage peut provoquer dans la capitale. Au contraire, cette union voulue comme politique engendre une mésentente encore plus perceptible entre les deux factions et le peuple de Paris comme « une mer... [...] venait battre de son flux le pied des murs du Louvre⁵²⁵ ». Cette métaphore, comme nous l'avons déjà dit, permet de comprendre la force contenue du peuple de Paris. La cour célèbre un mariage que beaucoup désapprouve. Les richesses étalées provoquent l'étonnement du peuple : « Un prince venu de très loin... [...] est arrivé avec de pleins chargements d'or, ses cavaliers bardés d'or des pieds à la tête comme leurs chevaux⁵²⁶ ». Il y a toujours cette insistance voulue par Dumas dans le but d'exaspérer le peuple : un exotisme poussé à l'extrême, des richesses dignes de personnages imaginaires venus de contrées lointaines, nimbent l'arrivée d'un fiancé si riche, si mystérieux et pourtant si éloigné de la cour et de ses usages ; Dumas précise que c'est un Béarnais, connotation peut-être péjorative pour les habitants de la capitale.

L'intrigue amoureuse se construit, donc, dans le contexte de joies nuptiales, alors que les rencontres des invités se font dans un climat menaçant. La cour et Paris s'opposent : discordes et rumeurs incontrôlées naissent par ignorance réciproque du contexte politique.

Par conséquent Dumas propose, dans son incipit, une présentation classique d'une scène où des personnages donnent libre cours à leurs passions sans tenir aucun compte du rang qu'ils occupent. Selon la représentation de Dumas, le mariage d'Henri de Navarre et de Marguerite de Valois ne montre pas une grande dignité. Dans cette union chaque personnage s'occupe davantage de ses propres rencontres sentimentales. Qui plus est, le mélange de mystère, il est près de minuit, et d'une formule latine renforçant la thématique de la nuit : *noctu pro more*, et le chassé-croisé entre des couples amoureux annonce davantage des échanges entre personnages de théâtre que des attitudes de personnes soucieuses d'une discrétion due à leur rang.

Politique et amours se mêlent à des commérages. Dumas installe « son théâtre » face à Paris. Et par métaphore les mariés seront, eux-mêmes, bientôt, « sur une haute estrade, offerts aux regards⁵²⁷ ». La représentation théâtrale voulue

⁵²⁵ Alexandre Dumas, *Opus cit.*, p. 17.

⁵²⁶ Heinrich Mann, *Le roman d'Henri IV, la jeunesse du roi*, Paris, Gallimard, 1972, p. 183.

⁵²⁷ Heinrich Mann, *Opus cit.*, p. 182.

dans le roman peut commencer, car le premier acte a jeté en pâture, au lecteur, le jeu cruel des acteurs, et cette estrade construite pour célébrer le mariage est la mise en scène du premier acte voulu par Dumas. Son imagination court. Catherine de Médicis est une souveraine menaçante. On la craint. Sa silhouette noire épouse sa triste légende. Perfide, calculatrice, rien ne lui est épargné. N'est-elle pas le sujet préféré des historiens qui voit en la reine pas moins qu'une créature guidée par le diable⁵²⁸ ?

La suite du récit est fertile en rebondissements, en intrigues, mais aussi en description de « la peinture d'un monde populaire d'aubergistes, de valets, de spadassins et de bourreaux. L'auteur a toujours su soigner ses troisièmes couteaux⁵²⁹ ». Dumas rejoint les idées de Walter Scott en mêlant les petits personnages comme les servantes et les valets aux Grands du royaume. Il y a donc un habile mélange de mystère et d'événements historiques dans ce début de roman, propre à plaire au lecteur. Au beau milieu de cette « peinture d'un monde populaire », le roman de Dumas s'intitulant *La reine Margot* parle d'une jeune femme aux prises avec plus d'un démon. Les relations avec sa mère sont difficiles : cette dernière souhaite voir sa fille se soumettre à un mariage convenu ; or, la différence de religion entre les futurs mariés inquiète la jeune fiancée, et elle craint de déplaire à sa mère en refusant une telle union⁵³⁰. Dumas présente donc une jeune fille éprise avec passion d'un homme influent⁵³¹ avant son mariage, union absolument refusée à cause de l'importance que pourrait prendre la famille du jeune homme. Les relations de la jeune fille avec ses frères sont, également,

⁵²⁸ Le nom de Catherine de Médicis est cité 33 fois au cours du roman, dont en particulier à la page où elle invoque l'aide de Satan « pour une pauvre reine pour qui Dieu ne veut plus rien faire », Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 520. Yves Cazaux présente ainsi la reine : « Pour Marguerite, la pire des réalités qui mit fin à ses chimères fut sa mère. Si son père Henri II fut un médiocre au visage déprimant, Catherine fut un étonnant personnage alternativement admirable et haïssable. Démoniaque femelle ou politique savante ? Mégère insupportable ou mère émouvante ? Inutile de chercher, elle a été tout cela à la fois... », in *Mémoires et autres écrits de Marguerite de Valois, la Reine Margot*, édition établie et annotée par Yves Cazaux, Paris, Mercure de France, 1971 et 1986, p. 17 de l'introduction.

⁵²⁹ Alexandre Dumas, *La Reine Margot*, préface de Jean Tulard, Paris, Gallimard, 1994, p. 9 de la préface.

⁵³⁰ Marguerite de Valois parle de ce dilemme dans ses *Mémoires* écrites des années après son mariage, cf. Marguerite de Valois, *Mémoires et discours*, édition Éliane Viennot, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2004, p. 65.

⁵³¹ Les historiens parlent d'une attirance des deux jeunes gens vite écartée par le mariage du duc de Guise avec Catherine de Clèves, le couple récemment uni s'éloigne, alors de la cour, cf. Éliane Viennot, *Marguerite de Valois, histoire d'une femme, histoire d'un mythe*, Paris, Payot, 1993, p. 41.

houleuses : elle doit obéir aux injonctions familiales. Le personnage qu'est Margot se réfugie dans les intrigues. Avec véhémence, elle « fronde » avant la lettre, en s'entourant d'amies aussi fantasques qu'elle. Nous sommes dans une histoire sentimentale proche du roman populaire avec les difficultés qui séparent les amoureux ; la jeune fille sera-t-elle un jour heureuse ? Ce bref résumé du roman ne fait-il pas allusion à un vaudeville dont la trame serait qu'une jeune fille, influencée par une famille bourgeoise soucieuse des convenances, ne peut épouser celui qu'elle aime ? Elle en épouse un autre et cette union est menacée par une vendetta familiale. Le ménage se porte de façon heureuse aux yeux de tous, mais les tentations sentimentales se succèdent ; ils ne sont pas un couple uni qui tombe selon toute vraisemblance dans l'adultère et dans l'inextricable relation à trois.

Chapitre 2

L'intrication des personnages : une toile d'araignée dans le roman de Dumas

*

Le thème de la jeune femme amoureuse et adultère.

Le thème du « bon roi »

Une reine mère florentine

L'amitié indéfectible de La Mole et de Coconnas

La Reine Margot : la protagoniste ?

L'intrication des personnages : une toile d'araignée dans le roman de Dumas

Afin de mieux explorer cette toile d'araignée dans laquelle les personnages se trouvent pris au piège du destin, image que le roman populaire apprécie beaucoup, prenons à témoin l'étude du roman de Dumas, *La reine Margot*.

Il est composé de soixante-six chapitres relativement équilibrés, le nombre de pages varie de quatre et demie pour le plus court qui est le chapitre LIX, *La Chapelle*, à dix-sept pages et demie pour le plus long, le chapitre VII, *La nuit du 24 août 1572*⁵³². Il y a cinquante-huit chapitres qui ressortissent à la cour de France exclusivement. Vingt-huit chapitres voient les deux gentilshommes que sont Lerac de La Mole et Annibal de Coconnas se mêler à l'entourage royal, ils y côtoient Charles IX, ses deux frères Anjou et Alençon, ainsi qu'Henri de Navarre et ses compagnons. Catherine de Médicis, Marguerite de Valois, Henriette de Nevers sont les principaux personnages féminins du roman. L'intrigue sentimentale des deux gentilshommes et de deux jeunes femmes⁵³³ de la cour se déroule sur trente-cinq chapitres.

Dumas donne la part belle aux deux cavaliers, que sont La Mole et Coconnas, fidélité que nous voudrions souligner.

En effet, dans son roman, les quatre premiers chapitres de présentation au palais du Louvre, ne sont là que pour donner un équilibre à ce balancier littéraire que l'on retrouve souvent chez Dumas. Il y a cette dualité dans la narration qui lui permet d'introduire le lecteur dans la vie de la cour, c'est-à-dire l'entourage du roi, et ensuite dans celle de Paris où l'on côtoie des aubergistes, des gens de petite condition qui ont le droit à la parole comme les autres. En somme, c'est la gestion du temps dans le romanesque ou encore comme nous le disions plus haut une relation entre l'événement historique, la Saint Barthélemy, et l'intrigue

⁵³² Le chapitre VII relate les préparatifs du massacre et la mise en route des assaillants. Le chapitre LIX, court, est l'endroit où La Mole, et Coconnas revoient pour la dernière fois Marguerite et Henriette de Nevers ; ces dernières comprennent que toute la fuite entrevue est devenue impossible, car La Mole a été torturé contrairement à Coconnas.

⁵³³ Marguerite de Valois et Henriette de Nevers.

romanesque. Il y a donc une composition complexe dans le roman de Dumas qui est perceptible dans le choix de ses chapitres.

Alexandre Dumas propose au lecteur ce va et vient entre les personnages fictionnels comme La Mole et Coconnas qui montre la double intrigue : l'émotion amoureuse avec les deux jeunes femmes de la cour et la conspiration qui conduit les deux jeunes hommes à la mort à la fin du roman. Dumas ne manque pas de conduire le lecteur de façon experte vers cette triste issue que l'on connaît bien, mais en ménageant des espoirs ; le lecteur peut se demander si la torture sera administrée aux deux hommes après leur arrestation par le pouvoir royal, ou encore si La Mole reverra le visage aimé de la reine avant de mourir... L'autre attente consiste pour le romancier à réunir ses héros et des personnages historiques. Ils se parlent, se concertent, se côtoient. Le romancier fait surgir le passé dans ces relations narratives, il théâtralise la gestion du temps, il décrit, il montre ; Dumas anime des dialogues, dépeint le caractère problématique des relations humaines. Les deux gentilshommes et leurs amours ressuscitent une époque, et en même temps leurs rapports fictifs étoffent le texte ; ceux en relation avec la cour de France sont particulièrement stigmatisés par le romancier puisque Dumas fait vivre à ses personnages les événements politiques qui dérangent leurs engagements amoureux.

L'intrigue sentimentale et politique des deux cavaliers, solidement encadrée par quatre chapitres sur la cour et par cinq chapitres sur la fin de la dynastie des Valois, se referme sur leur mort. L'émotion amoureuse n'était là que pour illustrer le côté des relations extra conjugales de la jeune reine au milieu des affrontements religieux.

Le mariage princier, les événements qui l'ont précédé et ceux qui vont suivre occupent les soixante-six chapitres du roman de Dumas. Les dates retenues par le narrateur vont du mois d'août 1572, préparatifs du mariage de Marguerite de Valois jusqu'à la mort de Charles IX, son frère, en 1574. Dumas poursuit ainsi :

« Un an s'était écoulé depuis la mort du Charles IX et l'avènement au trône de son successeur. Le roi Henri III, heureusement régnant par la grâce de Dieu et de sa mère Catherine, était allé à une belle procession faite en l'honneur de Notre-Dame de Cléry [...] Le roi Henri III pouvait bien se

donner ce petit passe-temps ; nul souci sérieux ne l'occupait à cette heure⁵³⁴. »

Quelques lignes plus loin, le lecteur apprend qu'un souci sérieux se présente à la reine Catherine lorsqu'on lui apprend la présence à Paris d'Henri de Navarre. Le danger apparaît, à nouveau, à la cour de France, on croyait le Béarnais sur ses terres, loin de la capitale. L'intrigue reprend jusqu'à la fin du dernier chapitre laissant entrevoir qu'Henri de Navarre reste une menace pour Catherine de Médicis, car on lui a prédit qu'il régnerait un jour. Craignant pour son dernier fils en vie, elle décide d'agir en faisant abattre ce Navarre par un mari Monsieur de Sauves dont elle soupçonne la jalousie. Henri de Navarre réussit à déjouer une nouvelle fois la tentative de meurtre voulue par la reine mère. En s'enfuyant, il croise René le Florentin qui lui montre une étoile brillant dans le ciel. Selon lui, elle annonce qu'Henri de Navarre sera roi, un jour.

Ce dernier est le seul personnage cité par Dumas dans l'épilogue du roman, au chapitre LXVI, qui se situe des années après la Saint Barthélemy. Il n'est plus question de Marguerite de Valois, mais bien de l'avenir d'Henri de Navarre. Le roman s'achève ainsi.

Or, quand il s'agit d'un personnage « qu'il soit de roman, d'épopée, de théâtre ou de poème, le problème des modalités de son analyse et de son statut constitue l'un des points de "fixation" traditionnels de la critique (ancienne ou moderne) et des théories de la littérature.⁵³⁵ » Les personnages de *La Reine Margot* donnent sens à la reine imaginée par Dumas. Ce ne sont pas « des êtres vivants dont il faut justifier une conduite incohérente⁵³⁶ », ils n'ont de réalité que parce que le lecteur fait une reconstruction du texte d'après son savoir. Ainsi les personnages historiques qui apparaissent dans le texte appartiennent, selon Philippe Hamon, à une catégorie de *personnages référentiels* et donnent au texte son « effet du réel⁵³⁷. » Les reines Catherine de Médicis et Jeanne d'Albret sont des exemples de cette catégorie. Leurs noms sont significatifs d'une politique religieuse qui explique l'alliance entre leurs deux enfants, l'une est catholique, la seconde appartient à la religion réformée. Et lorsque Jeanne d'Albret meurt avant

⁵³⁴ Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 673.

⁵³⁵ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in R.Barthes, W.Kayzer, W.C.Booth, P. Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Ed. du Seuil, 1977, p. 115.

⁵³⁶ Philippe Hamon, *Op. cit.*, p. 116.

⁵³⁷ « Selon Barthes », in Philippe Hamon, *Op. cit.*, p. 122.

le mariage de son fils, son absence est révélatrice d'une présomption de culpabilité de la part de Catherine de Médicis. Au sujet de cette mort, Dumas affirme que :

« Partout on disait tout bas, et en quelque lieux tout haut, qu'un terrible secret avait été surpris par elle [Jeanne d'Albret], et que Catherine de Médicis, craignant la révélation de ce secret, l'avait empoisonnée avec des gants de senteur⁵³⁸. »

Henri de Navarre épouse donc la fille de celle qui aurait assassiné sa propre mère. Il est pris au piège du destin. Et le lieu où se situe ce piège est un palais royal : le Louvre ; ce lieu géographique donne « un ancrage référentiel dans un espace vérifiable d'une part, [un] soulignement du destin d'un personnage d'autre part et [un] condensé économique de rôle narratifs stéréotypés⁵³⁹. » Les événements, les discussions, les prises de paroles ne sont pas celles que l'on pourrait voir dans une humble demeure. Le choix par Dumas d'intituler son premier chapitre *Le latin de Monsieur de Guise* est une référence à une langue ancienne dont l'apprentissage est le plus souvent observé dans les milieux cultivés. Ainsi en quelques lignes, le lecteur est tenu au courant du cheminement du texte. Les indications narratives présentes le guident. Il est suffisamment averti pour avoir une *lisibilité* dès le début du roman. Il sait replacer dans le contexte les personnages. Le nom propre est significatif d'une appartenance à un milieu. Le lieu est révélateur d'un mode de vie. Ces indications narratives nous incitent à proposer que l'on pourrait relever, aussi, quatre thèmes dans ce roman. Ils sont des *topoi* de ce que le roman populaire renferme en général. Le thème de la jeune femme amoureuse, celui du premier roi Bourbon et/ou un bon roi, celui d'une reine mère florentine et enfin celui de l'amitié indéfectible entre deux gentilshommes.

⁵³⁸ Alexandre Dumas, *Op. ; cit.*, p. 18.

⁵³⁹ Philippe Hamon, *Op. cit.*, p. 127.

Le thème de la jeune femme amoureuse et adultère.

« Un thème peut s'imposer d'emblée, ou presque immédiatement, dans un texte, et y demeurer jusqu'à la fin. Auquel cas, l'on peut s'appuyer sur une omniprésence du thème pour mener la suite de l'étude... [...] Ces signaux peuvent être constitués par un réseau lexical, mots, métaphores, noms de héros connus, renvoyant directement au thème ou seulement par un lacs d'allusions renvoyant implicitement au thème⁵⁴⁰. »

Ainsi, au premier chapitre, Marguerite de Valois prononce le fameux *Noctu pro more*⁵⁴¹ en s'adressant brièvement à Henri de Guise qui n'est pas présenté comme celui à qui elle a été promise. Rappelons qu'elle vient d'épouser Henri de Navarre et non Guise à qui elle murmure ces paroles. Elle est de ce fait dépeinte rapidement comme une jeune femme frivole. Un mélange de mystère entoure les deux personnages épris l'un de l'autre à tel point qu'ils se donnent rendez-vous le soir même de la nuit de noces. C'est une promesse bien singulière, bien étonnante dans ce contexte royal de la cour de France. Dumas écrit qu'une flamme ardente passa sur les joues de la jeune femme à la vue du duc de Guise, elle se troubla et « [fit] un effort violent pour donner à son visage le calme et l'insouciance ». Son front était plus « rêveur », celui du duc « plus radieux » après ces quelques mots. L'amour est là, mais pas où on pouvait l'espérer. Elle est puérile, insouciant ; elle est une *petite femme* amoureuse à la folie. Elle ne se préoccupe absolument pas de ce que cette inclination pourrait impliquer à ce moment-là et plus tard.

Au chapitre II intitulé *La chambre de la reine de Navarre*, Henri de Navarre, son mari depuis quelques heures, réalité historique, et Henri de Guise, son grand amour, fiction romanesque, viennent de sortir de chez elle ; le premier lui a rendu visite pour lui demander une aide politique, le second était caché derrière un rideau pendant la conversation entre le mari et la femme, Marguerite murmure, une fois seule, toute « rêveuse » : « Quelle nuit de noces... [...] ; l'époux me fuit et l'amant me quitte ! » ; s'élève, alors, de la rue une chanson dont le quatrain rappelle le poème de Ronsard sur un *Carpe diem* qu'il affectionnait :

⁵⁴⁰ Claude De Grève, *Éléments de littérature comparée, II. Thèmes et mythes*, Paris, Hachette, 1995, p. 61.

⁵⁴¹ Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 25. Phrase que Dumas traduit par « Cette nuit comme d'habitude ».

« Pourquoi doncques, quand je veux
 Ou mordre tes beaux cheveux,
 Ou baiser ta bouche aimée,
 Ou toucher à ton beau sein,
 Contrefais-tu la nonnain
 Dedans un cloître enfermée ?

Pour qui gardes-tu tes yeux
 Et ton sein délicieux,
 Ton front, ta lèvre jumelle ?
 En veux-tu baiser Pluton,
 Là-bas, après que Caron
 T'aura mise en sa nacelle ?

Après ton dernier trépas,
 Belle, tu n'auras là-bas
 Qu'une bouclette blémie ;
 Et quand, mort, je te verrai,
 Aux ombres je n'avoûrai
 Que jadis tu fus ma mie.

Doncques, tandis que tu vis,
 Change, maîtresse, d'avis,
 Et ne m'épargne ta bouche ;
 Car au jour où tu mourras
 Lors tu te repentiras
 De m'avoir été farouche. »

C'est une invitation à profiter de la vie amoureuse qui est annoncée au soir du mariage de la jeune femme. La présence de l'amant dissimulé derrière une tenture indiquerait que le mari était déjà trompé avant même la nuit de noces, la jeune épousée est amoureuse, inconstante, infidèle. Ce lacs d'allusions renvoie au thème de la femme frivole et adultère.

Une autre description se trouve au chapitre VIII, *Les massacrés*. La nuit du 24 août, dans le roman, un jeune huguenot, en l'occurrence Hyacinthe Lerac de La Mole, est poursuivi par la meute des catholiques. Se rappelant subitement, dans ce désordre de la pensée où il se trouve, le mot d'ordre *Navarre* qu'on lui a indiqué auparavant et qui autorise l'entrée de tout huguenot dans le Louvre, il découvre :

« Sous des rideaux de velours fleurdelisé d'or, dans un lit de chêne sculpté, une femme à moitié nue, appuyée sur son bras, [qui] ouvrait des yeux fixes d'épouvante... [...] « Madame, s'écria-t-il, on tue, on égorge mes frères... [...] Ah, vous êtes la reine... sauvez-moi. ». Et il se précipita à ses pieds, laissant sur le tapis une large trace de sang⁵⁴². »

⁵⁴² Alexandre Dumas, *La reine Margot*, préface de Jean Tulard, Paris, Gallimard, 1994, p. 115. Marguerite de Valois rapporte dans ses *Mémoires* cet épisode survenu lors de la nuit du 24 août,

Dumas se conforme à la vérité historique, un homme s'est bien réfugié dans la chambre de la reine lors de la nuit du 24 août, mais le romancier donne une autre version de l'épisode en y ajoutant une notion érotique et dramatique, car il évoque une jeune femme à moitié nue : et du sang répandu par terre.

Au chapitre X, *Mort messe ou Bastille*, Dumas fait tenir à la reine des propos dignes des préceptes bibliques qui déclarent que la femme doit suivre son mari :

« Le devoir d'une femme est de partager la fortune de son mari. Vous exile-t-on, monsieur, je vous suis dans l'exil ; vous emprisonne-t-on, je me fais captive ; vous tue-t-on, je meurs⁵⁴³. »

C'est une déclaration péremptoire, pleine de passion, mais on n'est bien loin d'une passion amoureuse puisque Dumas nous a appris que l'attachement de la reine pour Henri de Navarre n'était pas celui que l'on peut attendre d'une épouse sincèrement éprise. Cet attachement est, selon Dumas, tout politique. Le *topos* du roman populaire sur l'amour non partagé entre deux époux se manifeste ici.

La dernière description que nous citerons sur la reine imaginée par Dumas est la plus funèbre, la plus sujette à interprétation, la plus scabreuse également ; après la décapitation de La Mole, aimé selon Dumas par la reine, cette dernière soudoie le bourreau pour conserver la tête de l'infortuné jeune huguenot et toujours selon Dumas, la reine :

« enferma dans un sac brodé de perles et parfumé des plus fines essences la tête de La Mole, plus belle encore puisqu'elle se rapprochait du velours et de l'or, et à laquelle une préparation particulière, employée à cette époque dans les embaumements royaux, devait conserver sa beauté⁵⁴⁴. »

Nous sommes là devant la précision la plus étonnante, décrite avec une minutie macabre. Dumas explique que la tête du décapité trouve un écrin digne de

elle précise qu'elle dût changer de chemise « parce qu'il m'avait toute couverte de sang », in *Mémoires et autres écrits de Marguerite de Valois*, édition établie, présentée et annotée par Yves Cazaux, Paris, Mercure de France, 1971 et 1986, p. 65 et *Marguerite de Valois, mémoires et discours*, édition Éliane Viennot, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2004, p. 75. Dans un second épisode, p. 193, chapitre XV, Ce que femme veut, Dieu le veut », Dumas présente Charlotte de Saucy « à moitié vêtue », la tenue est la même, mais le mot « vêtue » est moins évocateur que celui de « à moitié nue », l'érotisme est présent pour Marguerite de Valois.

⁵⁴³ Alexandre Dumas, *Op. cit.*, *Op. cit.*, p. 150.

⁵⁴⁴ Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 650, chapitre LXI « La tour du pilori ».

sa beauté puisqu'au contact du tissu duveteux qu'est le velours, elle paraît nimbée de plus de splendeur, l'or accentuant davantage encore la beauté du visage. La reine n'a pas hésité à recourir aux méthodes d'embaumement des rois pour préserver les traits harmonieux du jeune homme. Il y a dans cette description un mélange de correspondances significatives. Le parfum des plus fines essences florales, le toucher du velours, le symbole de l'or et des produits d'embaumement ne sont destinés qu'aux personnes de haut rang. Or tous ces accords précieux sont rassemblés pour conserver la tête de son amant. La reine atteint les sommets de la passion. *La reine Margot* de Dumas se présente ainsi comme une princesse amoureuse d'un huguenot, mais pas celui que l'Histoire lui destine. C'est le portrait d'une jeune femme amoureuse et malheureuse, que le lecteur identifie à une princesse, à une Valois, à cette fin de race. Elle est cette reine qui, au chevet de La Mole gisant sur une civière après la torture, « presque inanimée elle-même, [elle] entoura de ses bras cette tête charmante, et y imprima un baiser presque religieux⁵⁴⁵ »

L'amour qu'éprouve la reine est si fort que s'emparant d'un poignard pour s'en frapper, et hésitant devant le regard suppliant de La Mole, elle s'écrie :

« Mais que puis-je donc faire pour toi... [...], si je ne puis pas même mourir avec toi ? »

Elle oublie qu'au chapitre X, elle affirmait qu'elle suivrait son mari dans la mort s'il le fallait. Mais là, c'est son amant qui requiert toute sa passion. Héroïne amoureuse, femme déchirée par sa passion, infidèle : c'est un portrait pathétique destiné à plaire à un lectorat de l'époque. Il est un autre portrait tout à fait différent, c'est celui d'Henri de Navarre.

⁵⁴⁵ Alexandre Dumas, Op. cit. , p.633, chapitre LIX, « La chapelle ».

Le thème du premier roi Bourbon, le « bon roi »

Comme nous l'avions suggéré plus haut, il est difficile de reporter fidèlement la description de chaque personnage, car l'idéologie de Dumas se fait sentir régulièrement à chaque prise de parole. Ainsi, Dumas fait progresser avec habileté, et lentement au fil de sa narration, un sentiment d'admiration pour Henri de Navarre qui s'il « n'avait pas le courage physique, [il] avait mieux que cela, [il avait] la puissance morale⁵⁴⁶. »

Ce jeune homme que :

« Trois mois [avant son mariage], on avait appelé le prince de Béarn ; on l'appelait maintenant le roi de Navarre, en attendant qu'on l'appelât Henri IV. »

Dumas présente le successeur des Valois. Il ne semble ni sentencieux, ni gênant pour l'écrivain de projeter le lecteur dans l'avenir par cette prolepse⁵⁴⁷, tout au contraire, il lui apprend, au cas où il l'ignorerait que Navarre sera roi de France un jour prochain.

Mais d'autres fois, les divertissements de Navarre sont moins graves. Il n'est plus question de projet politique et c'est Dumas qui tient à le montrer, mais plutôt de conversations amoureuses avec une jeune femme qui est Charlotte de Sauve. Un dialogue, au début du roman, nous montre combien Navarre est sensible aux charmes de la jeune femme ; celle-ci obtient de lui une promesse : celle de passer une nuit avec elle, ce qui la fait sourire, « car dès cette époque la réputation gasconne du Béarnais était déjà établie à l'endroit de ses promesses⁵⁴⁸. » On prend connaissance de ses propensions à promettre sans tenir parole. L'écrivain utilise à nouveau une prolepse pour instruire le lecteur.

Dans le chapitre X, intitulé *Mort, messe ou Bastille*, Charles IX somme son beau-frère d'abjurer. La mort est sous entendue s'il refuse de le faire. Henri de Navarre lui rétorque qu'ils sont parents depuis son mariage avec Marguerite qui est la propre sœur du roi et que le tuer reviendrait pour Charles IX à tuer son frère.

⁵⁴⁶ Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 149, chapitre X, « Mort, messe ou Bastille », p. 145.

⁵⁴⁷ Une prolepse, en narratologie, exprime l'annonce d'un événement à venir.

⁵⁴⁸ Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 149, chapitre I, « Le latin de M. de Guise », p. 30.

On sent que Navarre est tout proche de la mort que viennent de subir ses compagnons :

« Henri venait d'éluder, avec cet esprit incomparable qui était une des plus puissantes facultés de son organisation, la réponse que lui demandait Charles IX, si cette réponse eut été négative, Henri était mort⁵⁴⁹. »

Navarre fait preuve d'un esprit logique qui renverse la situation à son avantage dans cette scène. Son sourire le sauve de nombreuses situations, déjà Dumas faisait remarquer l'habitude du futur roi : « Henri se mit à sourire de ce sourire de paysan matois que l'on ne comprit à la cour que le jour où il fut roi de France⁵⁵⁰. » Affirmation du narrateur omniscient qui laisse supposer qu'avant ce jour, on ne tenait pas Henri de Navarre pour un personnage d'importance. Mais à présent Dumas ajoute que Navarre montre un grand sens politique :

« Le sceptique qu'il était comprenait bien l'abjuration par intérêt ; mais il doutait fort de l'abjuration par la foi⁵⁵¹. »

Ces infimes nuances que l'écrivain laisse entendre forment un portrait nuancé d'Henri de Navarre. Il va jusqu'à lui donner une intelligence vive : « Henri avait de l'esprit, peut-être un peu trop même : ses amies et ses ennemis le lui reprochèrent plus tard⁵⁵². »

Henri de Navarre sera un roi au caractère joyeux, fin, souple, celui qui allait réconcilier les Français : le futur Henri IV⁵⁵³. Le sentiment éprouvé à la lecture de ces lignes est que le personnage de Navarre devient important au fil des événements. Il supplante par moment, et par défaut, le personnage de sa femme. Se montrant discret et observateur, il requiert de la part des personnages auprès desquels il vit une forte implication, Catherine de Médicis faisant même appel au diable pour qu'il l'aide dans ses projets qui sont de supprimer ce gendre. Elle a pensé qu'elle le dirigerait, Dumas démontre qu'il n'en est rien.

⁵⁴⁹ Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 149.

⁵⁵⁰ Alexandre Dumas, *Op. cit.*, chapitre XIV, « *Seconde nuit de noces* », p. 189.

⁵⁵¹ Alexandre Dumas, *Op. cit.*, chapitre XIV, « *Seconde nuit de noces* », p. 191.

⁵⁵² Alexandre Dumas, *Op. cit.*, chapitre XIV, « *Seconde nuit de noces* », p. 192.

⁵⁵³ Et comme le souligne Éliane Viennot : « Ce premier Bourbon [sera] un prince sans tache, supérieurement intelligent dont l'heure viendra », « Le corps signifiant des souverains dans *La Reine Margot* », in *Corps, littérature, société (1789-1900)*, études réunies par Jean-Marie Roulin, p. 112.

Henri de Navarre s'inscrit peu à peu dans la légende du bon roi à qui tout réussit : il est bon politique, il sait attendre que le succès arrive, il est enfin et surtout celui qui pacifie la France.

Une reine mère Florentine.

Catherine de Médicis est née à Florence d'un père italien et d'une mère française. Les alliances entre souverains voient souvent des princes et des rois épouser des étrangères, cela est courant. Néanmoins, les suspicions subsistent sur ces reines qui ne sont françaises que par leur mariage. Catherine de Médicis n'échappe pas à ces doutes et à ces critiques. Et si les qualités concédées à Navarre sont nombreuses, quand il s'agit de Catherine de Médicis, le ton change car Dumas fait dire à Charles IX que sa mère est « une brouillonne. Avec elle il n'y a pas de paix possible⁵⁵⁴. » D'après le sens premier du *Littré*, cet adjectif concerne une personne qui met le trouble dans les affaires et le deuxième sens concerne celle qui embrouille les affaires. Cette affirmation se rencontre au moment où le roi est en conversation avec Gaspard de Coligny. Charles IX réprovoque les aspirations enragées des Italiens concernant la religion, sa mère est visée puisque italienne, et le roi affirme le souci qu'il a de protéger *ceux de la religion*, c'est-à-dire Coligny et ses compagnons. Il regrette d'avoir aussi peu d'amis à la cour. Charles IX cite ceux qui l'entourent en précisant avec amertume que chacun lui est soit suspect, soit indifférent, voire *étranger* puisque Retz est espagnol et Guise, lorrain... Les seules personnes de son entourage à être français seraient lui, le roi, Navarre, son beau-frère et Coligny, qu'il nomme son *père*. La solitude du roi face à une mère toute puissante est une preuve de sa faiblesse politique que Dumas inscrit comme un signe de malheur pour la France. La place des étrangers à la cour est stigmatisée dans cette conversation.

Devant cette reine mère qui veut tirer les ficelles de l'intrigue à tous les niveaux, son allure physique poserait peu de question et pourtant Dumas en parle. Les formes de Catherine ne sont plus graciles, ses dix maternités ont laissé sur son corps les traces de grandes fatigues ; sa silhouette montre même un embonpoint certain, mais ses mains sont « encore remarquablement belles grâce au cosmétique

⁵⁵⁴ Alexandre Dumas, *Op. cit.*, chapitre III, « Un roi poète », p. 48.

que lui fournissait le Florentin René⁵⁵⁵. » Dumas la décrit sans réserve et souligne le côté sombre de ce qui l'entoure :

« La veuve de Henri II était vêtue de ce deuil qu'elle n'avait point quitté depuis la mort de son mari. C'était à cette époque une femme de cinquante-deux à cinquante-trois à peu près, qui conservait, grâce à son embonpoint plein de fraîcheur, les traits de sa première beauté. Son appartement comme son costume, était celui d'une veuve. Tout y était d'un caractère sombre : étoffes, murailles, meubles. Seulement, au-dessus d'une espèce de dais couvrant un fauteuil royal... [...] on voyait peint au naturel un arc-en-ciel entouré de cette devise grecque que le roi François I^{er} lui avait donnée : *Phôs pherei è de kai aïthzên*, et qui peut se traduire par ces vers français :
Il porte la lumière et la sérénité⁵⁵⁶. »

Il y a un contraste entre la tenue de la reine veuve inconsolable avec ses vêtements de deuil dans lequel elle est plongée depuis 1559, treize ans, et la découverte sur un mur de cette devise plein d'espoir que son beau-père lui avait accordée alors qu'elle n'était que l'épouse du second fils du roi de France. La culture des textes anciens dont fait preuve Catherine de Médicis et le milieu de la cour de France sont manifestes ici puisqu'il est question d'une devise écrite en grec. Cette sérénité qu'on lui avait attribuée, autrefois, paraît étonnante avec la description que Dumas fait de la personne royale dans ces années de troubles religieux. Le deuil et le fardeau des événements politiques ont éteint les belles promesses de sa jeunesse. Elle reste une veuve éternellement vêtue de couleurs sombres.

Dumas poursuit le portrait de Catherine. Les métaphores sont nombreuses. Les yeux de la reine sont semblables à ceux d'un serpent fascinant sa proie, la victime est, par exemple, Charlotte de Sauve au chapitre XV, *Ce que femme veut Dieu le veut*. Il est à nouveau question des yeux de Catherine de Médicis, au chapitre XLV, *Orthon*, au cours duquel meurt ce dernier, ils sont « ronds comme ceux d'une chatte ou d'une panthère [qui] semblaient jeter du feu dans l'obscurité », cependant qu'un peu plus tard Dumas compare le regard royal à « un stylet », au chapitre XLVIII, *Deux têtes pour une couronne*.

Éperdue de colère, Catherine de Médicis supplie le diable, au chapitre XLVII, car elle est persuadée de perdre la face devant Henri de Navarre,

⁵⁵⁵ Alexandre Dumas, *Op. cit.*, chapitre VI, « La dette payée », p. 80. À une page différente, au chapitre XV, p. 194, il est question de sa « main courte et grasse », il est difficile de concevoir qu'une main soit « remarquablement belle » et « courte et grasse ». Dumas aurait-il changé d'avis en quelques chapitres ?

⁵⁵⁶ Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 80.

qui reste très prudent. Il pense que les agissements de la reine mère ne veulent que sa mort. Elle murmure : « Satan, aide une pauvre reine pour qui Dieu ne veut plus rien faire⁵⁵⁷. »

Et Dumas fustige sans fin : « Catherine de Médicis [remuait des] pensées sinistres au fond de [son] cœur, ce serait vouloir peindre ce fourmillement hideux qu'on voit grouiller au fond d'un nid de vipères ». Dumas forme l'esprit du lecteur. Il suit la légende noire qui traverse les siècles sur cette reine Florentine, étrangère et avide de pouvoir.

Les caricatures persistent dans ce roman qui emporte dans un tourbillon tous ses personnages. Il offre un portrait de chacun d'eux facile à alimenter avec les rumeurs, les non-dits, les sous-entendus et les haines multiples. Ainsi, avec ces thèmes les renommées de Marguerite de Valois, d'Henri de Navarre et de Catherine de Médicis se construisent dans une fiction romanesque. Ils introduisent dans les esprits des lecteurs toute une légende qui se poursuit bien au-delà de ce roman du XIX^e siècle.

Le dernier thème que nous souhaitons évoquer est celui de l'amitié entre Lerac de La Mole et Coconnas.

L'amitié indéfectible de La Mole et de Coconnas.

L'amitié, cet affect cher à Dumas, autre invariant du roman historique, est présente dans plusieurs de ses romans. D'Artagnan dans *Les trois mousquetaires* est l'ami fidèle d'Athos, comte de La Fère, il l'est aussi celui d'Aramis, gentil abbé de cour et de Porthos dont le baudrier n'était pas aussi beau sur l'envers que sur l'endroit... Dans le roman *La Reine Margot*, Dumas raconte comment La Mole et Coconnas se rencontrent. Chacun est l'envoyé d'un prince, La Mole est au service des Coligny, Coconnas est fidèle aux Guise. Ils sont par conséquent ennemis sur le plan religieux. Le hasard fait qu'ils se retrouvent tous les deux dans la même auberge en arrivant à Paris pour se présenter aux princes dont ils dépendent. À l'annonce des festivités du mariage, de nombreux invités se pressent dans tous les lieux susceptibles de les accueillir. Les maisons, les auberges sont

⁵⁵⁷ Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 520.

occupées. Les deux cavaliers se voient contraints de partager la même chambre, ce qui n'est pas pour leur plaisir. La nuit de la Saint-Barthélemy les voit se battre de façon si grave que l'on craint pour leur vie. Ils ont soignés avec dévouement par le bourreau de Paris qui sait également soigner les plaies les plus graves. Peu à peu, lors de leur convalescence, une amitié se noue.

Prenons, par exemple, le moment où Coconnas et la Mole, enfin convalescents après « cette fameuse nuit où Coconnas avait voulu éventrer La Mole⁵⁵⁸ » se rendent dans une maison située près du Carreau des Halles. Ils rencontrent là l'homme qui les a soignés avec dévouement. Et Coconnas accepte de serrer, à deux reprises, la main de cet homme qui n'est autre que Caboche, le bourreau. Alors que Coconnas lui glisse une poignée de pièces d'or pour le remercier, Caboche réplique :

« J'aurais mieux aimé votre main seule... [...], car je ne manque pas d'or ; mais de mains qui touchent la mienne, tout au contraire, j'en chôme fort. N'importe ! Dieu vous bénisse, mon gentilhomme. »

Bien qu'intimidé et vaguement mal à l'aise, Coconnas « étendit une main que le bourreau toucha timidement de la sienne, quoiqu'il fût visible qu'il eût grande envie de la toucher franchement... ». Or, pendant ce temps là, La Mole, gêné à l'idée d'un tel contact physique, la main du bourreau est marquée pour lui par la peine infamante, s'est éloigné et n'a pas serré la main de Caboche. Plus tard, dans le roman, lors de la scène de la torture du brodequin, Coconnas se rend compte avec stupeur que le bourreau use d'un subterfuge pour lui éviter les douleurs prévues. Caboche lui explique par la suite pour quelles raisons il a agi ainsi :

« Monsieur, dit Caboche, vous êtes le seul gentilhomme qui m'ait donné la main, et l'on a de la mémoire et un cœur, tout bourreau qu'on est, et peut-être même parce qu'on est bourreau⁵⁵⁹. »

Coconnas est sauvé de la torture par son geste de fraternité envers le bourreau ; La Mole, lui, subit la question sans aucune ruse de la part du bourreau. C'est l'explication de La Mole qui donne la clé de ce mystère et il le dit ensuite à Coconnas :

⁵⁵⁸ Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 235.

⁵⁵⁹ Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 629.

« Cela se comprend : tu lui as donné la main le jour de notre visite ; moi j'ai oublié que tous les hommes sont frères, j'ai fait le dédaigneux. Dieu me punit de mon orgueil, merci à Dieu ! ⁵⁶⁰ »

Les deux hommes sont condamnés à avoir la tête tranchée. En montant sur l'échafaud, Coconnas porte La Mole qui ne peut plus marcher, car ses jambes sont brisées. La tête de La Mole tombe, c'est au tour de Coconnas de se présenter devant le bourreau :

« Avant de s'agenouiller, [Coconnas] promena sur la foule un regard si calme et si serein qu'un murmure d'admiration vint caresser son oreille et faire sourire son orgueil. Alors pressant la tête de son ami et déposant un baiser sur ses lèvres violettes... [...] s'agenouillant, tout en conservant cette tête bien-aimée entre ses mains : [il dit] « A moi » ⁵⁶¹. »

Unis par l'amitié comme Pylade et Oreste, ils meurent ensemble et dans cette authentique union des cœurs, Dumas exprime donc la volonté de s'inscrire dans ce mouvement qui est de lier deux destins, deux hommes. On remarque le même sentiment chez Victor Hugo dans son roman *Quatre vingt treize* :

« On coucha [Gauvin] sur la bascule. Cette tête charmante et fière s'emboîta dans l'infâme collier. Le bourreau lui releva doucement les cheveux... [...] Le triangle se détacha... [...] Au même instant... [...] Cimourdain se traversait le cœur d'une balle... [...] Et ces deux âmes, sœurs tragiques, s'envolèrent ensemble, l'ombre de l'une mêlée à la lumière de l'autre ⁵⁶². »

Un thème subsiste qui concerne les personnages que nous avons évoqués. Il s'agit de l'amour qui clôt l'intrigue, comme Dumas l'indique, lui-même, dans le chapitre LXI, donc à la fin de son roman. Après la mort de La Mole, Marguerite de Valois a refusé de paraître à un bal donné à la cour. Charles IX lui demande expressément d'y assister, elle accepte enfin :

« [Marguerite] plus belle que jamais entra vers dix heures dans la grande salle de bal, là même où, nous avons vu, il y tantôt deux ans et demi, s'ouvrir le premier chapitre de notre histoire. Tous les yeux se tournèrent vers elle, et elle supporta ce regard universel d'un air fier et presque joyeux. C'est qu'elle avait religieusement accompli le dernier vœu de son ami ⁵⁶³. »

Car, que deviendrait l'intrigue dans le roman *La Reine Margot* sans la présence du jeune Lérac de la Mole. C'est en effet lui qui introduit dans le cœur

⁵⁶⁰ Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 632.

⁵⁶¹ Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 641.

⁵⁶² Victor Hugo, *Quatrevingt-treize*, préf. et commentaires de Gérard Gengembre, Paris, Presses Pocket p. 437-438.

⁵⁶³ Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 650. Souligné par nous.

de la reine cette passion qui efface complètement celle qu'elle éprouvait pour Henri de Guise au chapitre premier du roman.

Guise n'est là que pour accréditer de la part d'Henri de Navarre, tout jeune marié, un doute sur la fidélité de sa femme. La Mole à son arrivée à Paris est déjà sensible à la beauté de la reine : il reste figé devant l'apparition d'une silhouette au détour d'un couloir au Louvre, au chapitre V, *Du Louvre en particulier et de la vertu en général* :

« [Marguerite] continua son chemin. La Mole se rangea contre la muraille. Mais le passage était si étroit, et le vertugadin de la reine de Navarre si large, que sa robe de soie effleura l'habit du jeune homme, tandis qu'un parfum pénétrant s'épandait là où elle avait passé. La Mole frissonna par tout son corps, et, sentant qu'il allait tomber, chercha un appui contre le mur⁵⁶⁴. »

Le tendre jeune homme qu'est La Mole vacille à l'apparition de la reine, d'ailleurs le texte précise bien que « Marguerite disparut comme une vision », il chancelle incapable de se maîtriser. Sa parfaite obéissance au roi de Navarre, l'élégance d'esprit due à son éducation de gentilhomme en font un homme prédisposé à ce comportement. Il est sensible à toute attention, il est délicat. La Mole n'a pas la faconde toute méditerranéenne de Annibal de Coconnas, compagnon de rencontre au début du roman, puis son ennemi farouche, et pourtant il reste le plus fidèle des amis lors de l'exécution sur le pilori.

« L'amitié des deux gentilshommes, commencée à l'auberge de la Belle-Etoile, et violemment interrompue par les événements de la nuit de la Saint-Bathélemy, reprit dès lors avec une nouvelle vigueur, et dépassa bientôt celles d'Oreste et Pylade de cinq coups d'épée et d'un coup de pistolet répartis sur leurs deux corps⁵⁶⁵. »

Les deux jeunes gens ne sont que les « faire-valoir » des intrigues sentimentales de la reine de Navarre et de son amie Henriette, toutes deux amoureuses des deux gentilshommes.

Ces derniers sont les principaux protagonistes de ce qui se passe en dehors du Louvre : ils côtoient l'aubergiste La Hurrière ; ils logent chez lui à l'enseigne de *À la Belle Etoile* ; c'est l'occasion pour Dumas d'évoquer les volailles rôtissant dans l'âtre, ou les omelettes dans lesquelles on n'épargne « ni le beurre, ni le

⁵⁶⁴ Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 74.

⁵⁶⁵ Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 231. Pylade était « l'ami et le conseiller d'Oreste. Les tragiques grecs en ont fait le type de l'ami fidèle », in *Le Petit Larousse illustré en couleurs*, Paris, Larousse/Vuef, 2003, p. 1631.

lard⁵⁶⁶ », plats roboratifs qui s'opposent aux délicates collations proposées chez la reine de Navarre. C'est le monde de Paris et de ses faubourgs ; les deux amis sont le lien entre les propos de ceux qui habitent à la cour, entre les parfums pénétrants des dames de haut rang et les odeurs des rues ; c'est enfin ceux qui représentent l'amour par opposition aux devoirs imposés à la reine de Navarre. Sans eux, pas de compromissions, pas de rendez-vous clandestins d'où les amants s'échappent « au premier bruit indiscret, [comme] les oiseaux gracieux qu'on a vus se becqueter sur une branche en fleur⁵⁶⁷. » *La reine Margot* de Dumas serait un lacis de conversations, de brimades à l'égard du mari huguenot. Il n'y aurait pas de bruits chuchotés aux oreilles des amants...

Pour conclure sur le topos de l'amitié indéfectible, l'issue tragique des deux gentilshommes n'aurait pas permis à Dumas d'écrire la phrase qu'il dédie à sa reine Margot ; cette phrase explique tout de la peine de la jeune femme : alors qu'elle apparaît au bal, juste après la mort de La Mole, le roi Charles IX, « en l'apercevant, traversa chancelant le flot doré qui l'entourait...[et dit] “Prenez garde, vous avez au bras une tache de sang”... ».

Dumas donne la parole à une Marguerite, perdue de douleur : « Ah, qu'importe, Sire, pourvu que j'aie le sourire sur les lèvres⁵⁶⁸. »

⁵⁶⁶ Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 242.

⁵⁶⁷ Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 255.

⁵⁶⁸ Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 651. Patrice Chéreau reprend cette phrase à la fin de son film sorti en 1994, *La reine Margot*. L'héroïne jouée par Isabelle Adjani est dans un carrosse, elle quitte Paris (?) et sourit tristement après la mort de La Mole.

La Reine Margot : la protagoniste ?

La reine imaginée par Alexandre Dumas a le rôle d'un personnage référentiel puisque comme nous l'avons écrit précédemment son nom propre est celui d'un personnage historique. Elle est dans le roman un personnage clé qui donne un effet de réel à l'intrigue ; référentiel à double titre, car il n'est pas non plus comme un nom créé sans aucune attache narrative, en effet : « On reconnaît de tels signes, ils sont définis dans un dictionnaire⁵⁶⁹ ». Cette notion de personnage est une reconstruction faite par le lecteur au fil de la lecture du texte, mais comme ce nom se trouve dans un dictionnaire, le lecteur aura plus de facilité à le connaître. Le nom de Marguerite de Valois n'est pas comme « la première apparition non historique [qui] introduit dans le texte une sorte de *blanc* sémantique » dont on ignore tout. Elle est aussi *connue* du lecteur.

L'épisode du mariage de Marguerite de Valois est traité d'une façon romanesque et bien particulière. Ce n'est pas une chronique où sont décrits tous les préparatifs du moment. Le premier chapitre comme nous l'avons vu, met en scène les acteurs principaux que sont le roi, la reine mère, sa fille, le futur mari, et tous ceux qui auront un rôle à jouer aussi bien les victimes que les assassins y sont cités. Les meurtres commis des années auparavant sont mis en lumière pour montrer une mise en accusation des auteurs de ces crimes. Ces derniers sont des faits divers à l'échelle de l'importance des victimes.

En 1563, la mort de François de Guise, père d'Henri, a donné lieu à des funérailles à Notre-Dame de Paris, obsèques que Catherine de Médicis a voulues solennelles. L'exécution de Poltron de Meré, auteur du meurtre, a été celle d'un régicide, ce qui donne idée de la grandeur accordée à la famille des Guise par la cour⁵⁷⁰. Dumas rapporte les informations sur ces délits avec de nombreux détails.

Le premier chapitre du roman commence par un approfondissement du contexte historique qui instruit le lecteur. Les chapitres suivants expliqueront les intrigues politiques et amoureuses autour de ce mariage. Le personnage de la

⁵⁶⁹ R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon, *Op. cit.*, p. 121.

⁵⁷⁰ La grandeur accordée à la famille des Guise est l'objet soit d'une volonté diplomatique, soit d'une reconnaissance réelle de la famille, due à son rang.

jeune reine est « défini par un réseau de ressemblance, d'opposition, de hiérarchie et d'ordonnement qu'il contracte [...] avec les autres personnages⁵⁷¹. » Ce faisceau implique que son personnage est actant par rapport aux autres personnages. Elle est celle qui agit en s'adressant à voix basse à Guise, elle lui demande de venir la rencontrer. Elle ne doute pas que Guise le fera comme il en a l'habitude. Dans n'importe quelle situation où se trouve la jeune femme, elle se trouve être à la fois un enjeu politique et une unité composante. Elle appartient à un personnage-type de par sa naissance royale. En premier lieu, il y a sa personne : elle est fille de reine, sœur du roi régnant. En second lieu, le mariage de la jeune fille sera suivi quelques jours après d'un attentat, puis d'un massacre général à Paris. En se rendant à la cérémonie nuptiale, elle enclenche un enchaînement de faits graves qui sont les prémices du massacre. Son intégration sociale est précise. Sa famille et notamment sa mère forment une partie de ce faisceau d'opposition, de ressemblance, elles sont une source fluctuante d'axes qui permutent, qui tout au long de l'intrigue évoluent.

Sur les soixante-six chapitres de *La reine Margot*, la princesse prend la parole, donc s'exprime, trente-trois fois. Son nom, que ce soit le qualificatif de « reine » ou celui de « Reine de Navarre », ou encore son prénom, est évoqué quarante-neuf fois. Son physique et/ou ses attitudes le sont vingt-neuf fois. Il n'est pas du tout question d'elle dans dix chapitres récapitulés dans ce tableau, ce qui n'offre pas un large éventail de sa présence et surtout de son importance dans la narration, mais donne des indices malgré tout. Les faits révélés par ces dix chapitres mettent en lumière l'opposition faite par Catherine de Médicis à sa fille. La reine mère fait épouser à cette dernière Henri de Navarre qui est huguenot, or dans le chapitre VII, il n'est question que d'éliminer « ces chiens de huguenots⁵⁷² ». Il est difficile de comprendre les deux prises de décisions qui se contrarient aux yeux du lecteur. Dans les autres chapitres, les actes de la reine mère sont également preuve de son opposition aux faits et gestes de sa fille puisqu'elle intervient, par défaut dans les événements comme la mort d'Actéon, chien préféré de Charles IX, qui meurt après avoir déchiré les pages imbibées de poison d'un ouvrage choisi par Catherine de Médicis. Le chapitre *La sueur de*

⁵⁷¹ R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon, *Op. cit.*, p. 125.

⁵⁷² Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 99.

sang n'est que la suite de l'épisode de l'ouvrage empoisonné dont Charles IX a tourné les pages une à une...

Chapitres où il n'est pas question de la reine Marguerite		
Chapitre	Titre	Nombre de pages
VII	La nuit du 24 août 1572	17,5
IX	Les massacreurs	14,5
XXII	Sire, vous serez roi	5,5
XXXVI	Anagramme	6
LIII	Actéon	7,5
LIV	Le bois de Vincennes	8
LXII	La sueur de sang	5,5
LXIII	La plate-forme du donjon de Vincennes	5
LXIV	La régence	5
LXV	Le roi est mort : vive le roi.	6 Fin du roman

Par conséquent, même si le personnage de Marguerite de Valois n'est pas évoqué dans ces dix chapitres, ce qui représente soixante pages et demie et qui est peu par rapport au nombre de chapitres du roman, il est présent en creux.

Le titre choisi par Dumas donne encore des précisions sur le sens qu'il a voulu donner à ce roman populaire. En nommant ainsi une reine par un surnom familial, le narrateur instaure une approche intimiste vis-à-vis du lecteur. Mais il le fait tout en jouant sur la traduction du substantif perle qui se dit en latin *margarita* :

« Cette fiancée, c'était la fille de Henri II, c'était la perle de la couronne de France, c'était Marguerite de Valois, que, dans sa familière tendresse pour elle, le roi Charles IX n'appelait jamais que ma sœur Margot⁵⁷³. »

Dumas justifie l'emploi du sobriquet en se calquant sur l'habitude qu'aurait eu son frère de la nommer ainsi ; il insiste sur ce côté *famille* en prouvant ses sources historiques, ce faisant Dumas donne à son roman un titre où se mêlent deux éléments contradictoires : une fonction de souveraine, celle de

⁵⁷³ Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 23, 42. À la page 85, Charles IX s'en prend à Tavannes, un familier de la cour, « Tavannes, interrompt le roi, vous fatiguez Margot, remettez-la au perchoir. Ce n'est pas une raison, parce qu'elle porte le nom de ma sœur la reine de Navarre, pour que tout le monde la caresse ». Une comparaison avec une pie se nommant Margot que l'on se plaît à caresser est une allusion blessante à l'égard de Marguerite de Valois : oserait-on caresser la sœur du roi en la comparant à une pie ?

reine et un diminutif familier et privé celui de Margot. Et si Charles IX nommait ainsi sa sœur, par une étrange idée Dumas a repris ce surnom donné dans l'intimité d'une famille. Ce serait pour assimiler à la fois le personnage né de son imagination, *une Margot*, et la sœur d'un roi, donnant ainsi le pouvoir à une petite Margot, sorte de jeune fille aux mœurs enjoués et précoce dont le public fait la connaissance en imaginant « dur comme fer » que Margot et Marguerite de Valois ne sont qu'un même personnage dont Dumas raconte la vie.

Sans un code de lecture, Margot pourrait être de tous les temps. Est-elle fille de ferme, fille des rues ? Ce prénom ne peut appartenir à une fille de noble condition : les surnoms ou les diminutifs ont peu cours, en général et sinon dans la plus stricte intimité, dans ces familles. Néanmoins, ce sobriquet donné par Dumas est, partiellement connu, de nos jours, comme étant celui de Marguerite de Valois. Et *La Reine Margot* reste, le plus souvent, le surnom donné à une souveraine dont les extravagances de toutes sortes ont marqué le personnage imaginé par un écrivain.

C'est donc par la volonté de Dumas que la jeune princesse a été révélée de façon pérenne à la connaissance du public. Il a créé sa *Reine Margot*.

Chapitre 3

Contexte historique et mise en scène de la violence

*

La Reine Margot dans deux films : Jean Dréville et Patrice Chéreau

La Saint Barthélemy chez Dumas, Dréville et Chéreau

L'exposition des corps ; violence, virilité et guerre

Nous choisissons d'inclure dans ce dernier chapitre de la troisième partie la part du cinéma dans la représentation de Marguerite de Valois et du massacre de la Saint Barthélemy. Il nous semble que la mise en image de ce personnage et des circonstances qui ont entouré la nuit du 24 août 1572 appartient particulièrement à cette mise en scène de la violence. Les corps meurtris filmés par la caméra avec un souci permanent de rendre compte de l'indicible s'inscrivent dans un imaginaire prégnant. Il n'y aurait que la vision des corps qui pourrait induire une compassion puisque, comme nous l'avons envisagé précédemment, un corps est l'image d'un être animé. Un être de sang et de chair ne voit sa vie matérielle anéantie que par des meurtrissures graves voire un démantèlement de son corps. C'est ce qui se passe un peu moins chez Dréville et surtout dans les scènes du film de Chéreau.

Le film de Jean Dréville est sorti sur les écrans en 1954, celui de Patrice Chéreau en 1994. Quarante ans les séparent et manifestent la manière dont l'œil d'un metteur en scène a rencontré le roman d'Alexandre Dumas.

La reine Margot dans le film de Jean Dréville

« Un film est une source pétrifiante de la pensée. Un film ressuscite les actes morts. Un film permet de donner l'apparence de la réalité à l'irréel⁵⁷⁴. »

C'est par l'opinion de Jean Cocteau que nous commençons cette partie consacrée aux films ; en effet, comme nous le savons, le roman d'Alexandre Dumas a été à plusieurs reprises l'occasion d'une mise en images cinématographiques. L'emploi de l'expression « source pétrifiante » semble être équivoque tant un film est une charge émotionnelle intense pour celui qui le voit et qui le vit, mais cette action de figer la pensée se comprendrait également dans le sens où le spectateur voit sa propre imagination changer de sens : l'image mentale qu'il avait faite sienne se transforme face à celle d'un autre ; la caméra fixe sur la pellicule un acte mort depuis des siècles qu'un écrivain a fait vivre dans son roman et qu'un metteur en scène interprète à l'aune de son imagination. L'irréel dont parle Cocteau est, semble-t-il, ce que nous ne pourrions pas connaître puisque nous ne l'avons jamais vu : c'est le passé, c'est l'Histoire. Comment en

⁵⁷⁴ Jean Cocteau, *Le testament d'Orphée*, Paris, Éditions du Rocher, 1983, p. 70.

avoir la moindre idée, sinon en l'imaginant ? L'œuvre de fiction cinématographique, alors, est présente pour nous le montrer, même avec beaucoup d'originalité.

C'est pourquoi, nous avons choisi d'évoquer les films, portant le titre de *La Reine Margot*, qui portent sur la période des Guerres de religion et plus précisément sur la Saint Barthélemy. Nous ne chercherons pas à trouver dans cette étude comment cette nuit s'est déroulée, quoique des documents attestent avec précision d'actes de massacres révélés par des témoins à Paris, la nuit du 24 août 1572⁵⁷⁵. Nous nous emploierons à comparer le roman et les films portant le titre de *La Reine Margot*. En mettant en parallèle le début du roman et des films, nous en arriverons à présenter une manière de faire fictionnelle, car ce roman et ces films sont le traitement romanesque d'une matière historique, c'est donc l'approche d'un thème et de ses variations littéraires et scénographiques unissant deux types de discours, l'un historique, l'autre romanesque à l'intérieur d'œuvres au titre éponyme. Cette approche croise la mythologie personnelle du romancier qu'est Alexandre Dumas et celles des metteurs en scène que nous allons évoquer. Il existe par conséquent une relation entre l'événement historique, la Saint Barthélemy, et l'intrigue romanesque où l'on retrouve Marguerite de Valois, interaction entre le temps du narrateur, le présent, et le temps de la Renaissance, le passé⁵⁷⁶.

Le périphrase ou mentions écrites du générique est souvent le sujet de révélations concernant le sens à donner à une œuvre : elle éclaire la suite du texte pour le lecteur averti, quand il connaît peu ou prou l'origine de la citation placée en exergue. Il est vrai que ce périphrase peut aussi éloigner toute compréhension. Ce n'est pas le cas ici, du moins envisageons-nous de le montrer. Nous prévoyions donc de travailler sur cette notion d'ouverture de deux films portant le même titre *La Reine Margot*, celui de Jean Dréville et celui de Patrice Chéreau

⁵⁷⁵ Cf. notamment Dominique Radrizzani, « Les protestants et les coiffeurs : de Simon Goulart à Christian Boltanski » et Jean Crespin, « Testament de feu maistre François Du Boys dict Silvius, peintre, natif de la ville d'Amyens, en son vivant à Genève » et Anonyme, « Récit d'un témoin oculaire sur la Saint Barthélemy », le 7 septembre 1572, in *Le monde selon François Dubois, peintre de la Saint Barthélemy*, sous la direction de Ralf Beil, exposition « Le monde de François Dubois », musée cantonal des Beaux-arts, Lausanne, 19 septembre 2003-4 janvier 2004, p. 20-29, 44-45, 63-65 et le récit de la nuit vécue par Marguerite de Valois, voir ses *Mémoires*, pages 59 à 66 pour l'édition de Yves Cazaux et pages 67 à 75 inclus pour l'édition d'Éliane Viennot.

⁵⁷⁶ Les quelques lignes sur l'approche d'un thème sont inspirées par le cours de Madame Foucrier : « Roman et Histoire » que j'ai suivi à l'Université de Nanterre en 1995.

sortis respectivement sur les écrans en 1954 et 1994. Nous voulions comparer, un moment donné, le début du roman de Dumas et les premières images de chacun des films, mais, nous avons pensé qu'il valait mieux, peut-être, prendre en compte la façon qu'ont eu les trois hommes, Dumas, Dréville, Chéreau, de traiter la nuit de la Saint Barthélemy parce que notre finalité est de parler du champ de la violence dans la création bien plus que de la notion d'ouverture dans les trois œuvres.

Néanmoins, au début de chaque œuvre, qu'elle soit littéraire ou filmique une image mentale se forme qui « correspond à l'impression que nous avons, lorsque, par exemple, nous avons lu ou entendu la description d'un lieu, de le *voir* presque comme si nous y étions. Une représentation mentale s'élabore de manière quasi hallucinatoire, et semble emprunter ses caractéristiques à la vision. « On voit⁵⁷⁷ ». Par conséquent, quand on lit le roman de Dumas, on se représente une Marguerite de Valois soit brune, soit blonde, aux robes éclatantes de couleurs et de pierreries. Elle est souriante, aimable et séductrice sûrement, nous avons d'elle une vision parfaitement onirique. Elle évolue auréolée de métaphores nombreuses. Elle est, notamment, « la perle de la couronne de France », rappelons-le, la métaphore employée par Dumas au chapitre premier de son roman⁵⁷⁸.

Nous nous proposons de regarder de façon parallèle les trois œuvres pour interpréter le sens donné par le créateur dans l'agencement des signes qu'il choisit ; ce sens nous donnera des éléments pour dire ce que veulent dire « les couleurs, les formes, les motifs, pour ce qu'ils sont [...], et surtout pour ce qu'ils ne sont pas⁵⁷⁹. »

Il semble pertinent d'envisager cette étude en fonction des « invariants du récit que l'analyse du film devrait permettre de dégager [...] S'ils s'esquivent on voit apparaître un phénomène de réécriture qui constitue un invariant de la création⁵⁸⁰. » Et c'est cet invariant de la création qui nous attire dans notre étude.

Nous assistons à deux entrées, celle du film de Dréville et celle du film de Chéreau, deux façons d'envisager le début de ses variantes, mais il y a une fidélité à Dumas qui donne la part belle aux deux cavaliers, que sont La Mole et

⁵⁷⁷ Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, 1993, p. 13.

⁵⁷⁸ Métaphore avec le prénom de Marguerite et le terme perle en latin : *margarita*.

⁵⁷⁹ Martine Joly, *Op. cit.*, p. 41 et 43.

⁵⁸⁰ Sylvie Rollet, *Op. cit.*, p. 18.

Coconnas, fidélité que nous voudrions souligner. Rappelons rapidement le sujet des deux films par un résumé :

Deux émissaires, l'un huguenot, Hyacinthe Lerac de La Mole, l'autre catholique, Marc-Annibal de Coconnas, arrivent à Paris pour se présenter respectivement à l'amiral de Coligny et au duc de Guise. Au moment même où des centaines d'invités des deux professions de foi se pressent dans la capitale pour assister au mariage de la fille de la reine Catherine de Médicis et du fils de Jeanne d'Albret dont le décès remonte à deux mois à peine (juin 1572). À Paris règne une grande effervescence, les hôtels particuliers sont remplis d'invités de la plus haute noblesse, les auberges, les mansardes, les plus petits logis regorgent de provinciaux. L'été est particulièrement chaud, cette année-là. Les marchands installés dans la capitale dans de luxueuses maisons sont des bourgeois dont la fortune aide souvent les caisses royales, donc le roi qui est Charles IX depuis la mort de son frère aîné François II en 1560. Les deux émissaires arrivent à un mauvais moment et ils en font vite la preuve. Ils sont peu à peu mêlés à une intrigue sentimentale avec deux jeunes femmes de la cour, l'une est la future reine de Navarre, l'autre est Henriette de Nevers, une amie fidèle. Une intrigue politique les introduit au cours de la nuit du 24 août dans un massacre général, puis dans un complot qui leur fait perdre la vie au désespoir des deux jeunes femmes. Leur arrivée se situe dans les deux films en août 1572 ; leur mort est suivie par celle du roi Charles IX en 1574 et les films se referment sur ces trois décès. C'est donc leur arrivée qui revêt pour le lecteur une des variantes des romans et des films historiques : la fidélité dans l'amitié au-delà de la mort dans les plus grandes aventures.

Comme le souligne Brigitte Krulic dans son récent ouvrage sur le roman historique, le film de Dréville offre un contexte plein de souvenirs, il « relève des jeux de mémoire et de miroirs⁵⁸¹. » Le metteur en scène joue avec les souvenirs que le lecteur conserve des personnages du roman de Dumas :

« Les personnages portent habituellement une teinte émotionnelle [...]. Attirer les sympathies du lecteur pour certains d'entre eux et sa répulsion pour certains autres entraîne inmanquablement sa participation émotionnelle aux événements exposés et son intérêt pour le sort du héros⁵⁸². »

Le lecteur a le souvenir d'une jeune reine mariée par la raison d'état. L'homme qu'elle aime, et qui n'est pas son mari, meurt dans des conditions particulièrement tragiques. Et le lecteur s'attend à retrouver cette jeune souveraine qu'il considère comme l'héroïne du roman de Dumas dans les scènes filmées de

⁵⁸¹ Brigitte Krulic, « Fascination du roman historique, intrigues, héros et femmes fatales », Paris, Éditions Autrement, 2007, p. 6.

⁵⁸² Christiane Achour, Amina Bekkat, *Clefs pour la lecture des récits, convergences critiques II*, Blida, Éditions du Tell, 2002, p. 45.

Dréville. Il la retrouve en effet aussi amoureuse de son amant. Mais il trouve en plus un message que les points de vue cinématographiques rendent encore plus fort : la Saint Barthélemy, comme engluée dans les images de corps bleuis par la mort ne peut s'oublier.

« Les jeux de l'intertextualité remplissent la même fonction que la « suite » ou l'adaptation – clins d'œil au lecteur, dont on espère qu'il « saisira l'allusion », ils signent une connivence avec l'auteur, mais aussi soulignent l'appel inexprimé mais omniprésent à la mémoire du lecteur⁵⁸³. »

Montré comme une incitation à ne pas oublier cette épisode grave de l'Histoire, le film de 1954 de Jean Dréville se présente « comme un beau livre d'images, à la fois pittoresque et truculent » selon Claude Aziza⁵⁸⁴, un beau livre parce qu'on y voit un morceau de la vie de Marguerite de Valois, pittoresque parce qu'il est attrayant avec ses scènes de chasse, son ballet aux pas mesurés et truculent par la verve d'un Coconnas ; le film, d'une durée d'une heure quarante-cinq, sort à Paris le 25 novembre 1954. Le scénario est d'Abel Gance, la musique de Paul Misraki, la créatrice de costumes est Rosine Delamare. Le film commence par des sons de trompettes, une fanfare, un tambour très rythmé. Cette musique transporte le spectateur dans un univers historique riche en aventures possibles, mais au mouvement suivant, le son d'une harpe adoucit l'atmosphère. Un texte introduit le spectateur dans le contexte historique :

« Sur un fond de tissu rouge satiné et froissé apparaît le générique en lettres blanches... [...] Les lettres sont à la manière de l'époque... [...] La musique forte s'enchaîne en un passage plus calme, à la harpe et à la guitare [...], puis la musique redémarre immédiatement [à la suite du générique], enjouée et forte [...] La voix [off] d'un narrateur enchaîne alors le texte [...] tandis qu'un cavalier monté sur un cheval blanc galope [...] sur une route poussiéreuse⁵⁸⁵. »

Le premier cavalier dont on ignore le nom est rejoint par un second. Les deux hommes s'opposent rapidement au moment où il arrive à *L'Auberge de la belle étoile*. Fatigués par une longue chevauchée, ils prennent vite la mouche en apprenant qu'il ne reste qu'une chambre de libre à leur disposition. L'occasion est belle pour tirer les épées de leur fourreau, pour repousser l'aubergiste qui tente de les calmer et de se battre en brisant dans leur lutte les meubles de la grande salle

⁵⁸³ Brigitte Krulic, *Op. cit.*, p. 10.

⁵⁸⁴ Claude Aziza, *Op. cit.*, p. 36.

⁵⁸⁵ « *La Reine Margot*, un film de Jean Dréville », *L'avant-scène cinéma*, février 1997, n° 459, p. 7.

du rez-de-chaussée. Les clients venus pour converser ou encore se désaltérer se poussent dans un coin de la salle, apeurés. On retrouve, ici un invariant récurrent du roman historique : le voyage de deux provinciaux, leur arrivée à Paris et cette habitude de dégainer l'épée avec promptitude. Dans ce début de film, on reconnaît le goût des duels cher à Dumas, au moment où le jeune d'Artagnan, tel un jeune Don Quichotte, se retrouve avec trois adversaires à combattre en moins de quelques heures dans le chapitre IV du roman *Les Trois mousquetaires*⁵⁸⁶.

L'ambiance est donnée : nous sommes dans un film de cape et d'épée avec des cavaliers, des chevauchées, des duels, une musique enjouée qui forment les invariants, nous l'avons dit, du roman historique. L'atmosphère est belliqueuse, mais avec une pointe de fanfaronnade gasconne où l'on jure, où l'on se vante comme, par exemple, dans un bref échange entre les deux cavaliers dont les noms sont connus à ce moment-là : L'un des deux se nomme Boniface Lerac de La Mole. Il appartient à une famille provençale de la vieille noblesse ayant abandonné le catholicisme pour adopter la nouvelle religion, celle des huguenots. L'autre cavalier est un fervent catholique d'origine piémontaise Hannibal de Coconnas ; c'est lui qui prend la parole :

« J'ai demain une longue traite à fournir pour le service de Monsieur le Duc de Guise. Ce qui me confère la priorité »
 « Et moi, reprend La Mole, je suis attendu au Louvre par Sa Majesté le Roi de Navarre, ce qui me donne le pas sur vous. »
 « Ces hérétiques deviennent d'une audace ! », clame Coconnas.
 À quoi La Mole répond : « Voulez-vous quitter vos grands airs, Monsieur le catholique !⁵⁸⁷ »

Cette mise en scène est « classique » et peu innovante. Elle remet en mémoire les films dans lesquels Jean Marais est le héros aux courageuses intentions. Il défend les opprimés, relève volontiers des défis, fait triompher la Justice face aux méchants. On pourrait citer, par exemple, *Le Capitaine*, roman de Michel Zevaco et le film éponyme mis en scène par André Hunebelle et sorti sur les écrans en 1960.

⁵⁸⁶ Alexandre Dumas, *Les trois mousquetaires*, Paris, Librairie générale française, 1972, p. 55. Patrice Chéreau reprend l'expression « jeune Don Quichotte » pour qualifier La Mole, *Notes sur la réalisation du film*, ce texte a été écrit en 1992, puis revu, dans le courant de la même année avec des notes manuscrites de Patrice Chéreau, in *La Reine Margot*, un film de Patrice Chéreau, d'après le roman d'Alexandre Dumas, texte de Patrice Chéreau et Danièle Thompson... Paris, Grasset, [s.d.], p. 4.

⁵⁸⁷ « *La Reine Margot*, un film de Jean Dréville », *L'avant-scène cinéma*, février 1997, n° 459, p. 8.

Le tout début du film favorise donc l'histoire des deux cavaliers et le spectateur est projeté dans l'intrigue par un dialogue musclé. Le duel ne s'interrompt au grand soulagement de l'aubergiste qu'à l'apparition dans la rue d'un héraut jugé sur un cheval. Il déploie un parchemin et commence à lire lentement :

« Nous, Charles IX, Roi des Français, par la grâce de Dieu, enjoignons à nos fidèles sujets, tant catholiques que protestants, d'oublier les querelles fratricides et de se tendre la main en conformité avec les paroles du Christ... [...] leur demandons en outre qu'en ce jourd'hui, est célébré au Louvre le mariage de Notre très chère sœur Marguerite de France, Catholique, avec sa Majesté Henri de Navarre, prince protestant⁵⁸⁸. »

Le choix de Jean Dréville est, comme nous le disions plus haut, conforme au style des films des années cinquante puisque d'une part il filme, dans les scènes suivantes, une scène de ballet aux allures compassées et lentes⁵⁸⁹ qui sied à la dignité des personnages de haut rang, et que d'autre part leurs costumes sont propres, peu fripés, les visages maquillés avec soin comme s'ils n'avaient subi aucune fatigue. Les cheveux des personnages ne sont pas ébouriffés, mais bien ordonnés. Les bijoux rutilent sur les tissus des vêtements. Les acteurs sont aussi bien vêtus que s'ils sortaient d'une boîte où ils auraient été gardés à l'abri des injures du temps.

Sous la plume d'une critique, on peut par exemple lire que :

« Le film est agréable, réalisé avec beaucoup de soin, et les couleurs y sont excellentes... [...] Chaque plan met en valeur le chatoyement des étoffes et la beauté des décors⁵⁹⁰. »

Le film démarre de façon plaisante et la verve des deux cavaliers ressemble à une dispute toute simple entre gentilshommes fatigués par une longue route. Les deux hommes pourraient être les héros d'un scénario de cape et d'épée de la plus simple banalité. Le même critique contemporain ajoute même, à ce sujet, qu'il n'y aurait rien à reprocher à Jean Dréville et que :

⁵⁸⁸ *La Reine Margot*, *Op. cit.*, L'avant-scène cinéma, p. 11.

⁵⁸⁹ Les scènes de ballet que l'on retrouve dans les films les plus récents montrent des figures comme la Volte, scènes filmées dans une ambiance joyeuse, animée, avec des costumes aux couleurs bigarrées. Le ballet de *La reine Margot* de Dréville est empreint de calme, de figures lentes ; le ballet de *La Princesse de Clèves*, film de Jean Delannoy comporte des scènes plus élégantes.

⁵⁹⁰ Josette Daix, article paru dans *Les Lettres françaises*, et intégré dans le dossier de presse de « *La Reine Margot*, un film de Jean Dréville », *L'avant-Scène cinéma*, février 1997, n° 459, p. 87.

« L'audace la plus originale aura été de faire tenir plusieurs des rôles essentiels par des acteurs dont le visage ne nous avait été jusqu'ici familier que dans des rôles relativement de second plan⁵⁹¹. »

Ce reproche n'entame pas la qualité des acteurs qui se révèlent singulière et inattendue surtout celui du personnage de Charles IX interprété par un Robert Porte angoissé.

Les décors de carton pâte et les extérieurs sont assez simples, mais avec toujours le soin du détail, Jean Dréville est toujours « cette âme scrupuleuse, limpide, ordonnée, bien française » dont L'Herbier faisait l'éloge en 1933⁵⁹².

Si bien que Dréville fait répandre une onde de bonne volonté parmi les personnages qui écoutent le héraut lire le texte royal qui recommande que « tout le monde doit s'aimer ». La situation s'apaise. Le spectateur est persuadé d'assister à un film historique classique, c'est-à-dire conforme à son horizon d'attente. Il est d'ailleurs là pour se distraire, pour s'évader de ses préoccupations quotidiennes ; c'est selon Lukacs le principe même de tout roman historique et logiquement ce devrait être le cas de tout film historique, adaptation de ce dernier.

Plus tard, en bon chrétien, c'est La Mole qui fait dévier le coup d'arquebuse et sauve momentanément l'Amiral de Coligny. Au Louvre, le soir du 23 août, l'accent est mis sur l'enferment des huguenots dans leurs appartements et sur un cantique qui s'élève des pièces où ils sont prisonniers ; le tocsin sonne à la minuit. Les scènes de tueries s'enchaînent rapidement. La Mole et Coconnas se retrouvent face à face, en ennemis, ils croisent le fer et le massacre s'étend hors des murs du Louvre. Tandis que La Mole, gravement blessé se réfugie chez la reine de Navarre.

Les plans 311 à 337 montrent des hommes et des femmes, souvent dénudés, poursuivis et jetés dans la Seine, alors qu'au plan 334, Charles IX somme Henri de Navarre d'abjurer. Le massacre est filmé de façon brève et ne montre que peu de cadavres⁵⁹³.

⁵⁹¹ Josette Daix, *Op. cit.*, p. 86. il est vrai que Charles IX est interprété par un acteur peu connu au cinéma, par contre Françoise Rosay, actrice célèbre, compose une Catherine de Médicis aux accents ultramontains. Louis de Funès, pas encore connu pour ses rôles de comique, joue René, le parfumeur de la reine mère, il utilise un jargon mi-italien, mi-français.

⁵⁹² Danielle Dumas, « Jean Dréville », in *L'Avant-Scène cinéma*, "La Reine Margot, un film de Jean Dréville", *Op. cit.*, p. 1.

⁵⁹³ Dans la revue de presse parue au moment de la sortie du film, André Bazin ne pense pas que « la Saint-Bartélemy exigeât qu'on jetât une demi-douzaine de femmes nues dans la Seine. Ce *streap-tease* historique confine, en l'occurrence, à la faute de goût », *Avant-Scène cinéma*, *Op. cit.* p. 87.

C'est Marguerite de Valois et les blessures de La Mole qui requiert le plus l'attention du metteur en scène privilégiant ainsi l'intrigue sentimentale à l'aspect politique tragique des événements qui se déroulent au Louvre.

Et la recherche d'une actrice avait été importante pour incarner Marguerite de Valois. Le metteur en scène Jean Dréville avait choisi, en 1954, une actrice française, alors en pleine ascension, il s'agissait de Jeanne Moreau. Ce n'était pas par hasard⁵⁹⁴. Jeanne Moreau « [avait accepté] de jouer dans un film qui était censé la rendre aussi inoubliable à l'écran qu'elle l'était déjà sur les planches [...]. [La fille de Catherine de Médicis est présentée] « au public comme une reine de roman populaire, d'une sexualité outrageuse⁵⁹⁵. » Et le personnage de Marguerite, engoncé dans des atours aux dentelles bien repassées, ne porta pas chance à l'actrice, d'ailleurs Louis Malle avait déclaré que « l'éclairage était brutal et [qu'] on aurait pu lui retirer son maquillage à la truelle⁵⁹⁶ ». Avec ces costumes d'époque et ces étoffes rigides qui rendaient l'allure des personnages empruntée, le film manquait de naturel malgré une reconstitution soignée. Dans les *Nouvelles littéraires*, Georges Charensol avait écrit :

« *La Reine Margot* est réalisée avec assez de soin et le metteur en scène a disposé de moyens assez considérables pour qu'on puisse la traiter avec plus d'égards qu'un quelconque western. On admire qu'elle serve si bien Jeanne Moreau, dont la moue dédaigneuse n'a jamais trouvé meilleur emploi que dans les mines de la volage reine de Navarre⁵⁹⁷. »

Cette allusion à la reine de Navarre pérennisait la légende conforme à celle du XIX^e siècle : Marguerite de Valois était une reine connue pour ses écarts matrimoniaux.

Jeanne Moreau offrit une Marguerite de Valois à la sensualité retenue. Mais la photo qui occupait la première de couverture du roman *La reine Margot* dans l'édition Gallimard folio classique était, déjà, révélatrice du désir d'attirer le

⁵⁹⁴ Selon Marianne Gray, auteur d'une biographie de Jeanne Moreau, cette dernière a été choisie pour sa notoriété afin de « lancer » le film de Jean Dréville, qui selon un article de Gilbert Denquin, aurait déclaré, au contraire : « Je tourne comme je le souhaitais, avec des comédiens que je n'ai pas choisis d'après leurs noms, mais d'après leur aptitude à *coller* avec les personnages du scénario, sans vedette tonitruantes donc, et en couleurs », « *La Reine Margot*, un film de Jean Dréville », *L'Avant-Scène cinéma*, février 1997, n° 459, p. 87.

⁵⁹⁵ Marianne Gray, *Mademoiselle Jeanne Moreau*, trad. de l'anglais, Paris, Éditions du Nouveau monde, p. 46.

⁵⁹⁶ Marianne Gray, *Op. cit.*, p. 47.

⁵⁹⁷ « *La Reine Margot*, un film de Jean Dréville », *L'Avant-Scène cinéma*, février 1997, n° 459, p. 90.

regard du lecteur. On y retrouvait Jeanne Moreau, son profil droit, avec le début de son buste décolleté. Elle portait des pendants d'oreilles et un collier aux lourdes pierreries. À ses côtés, l'acteur Armando Francioli était endormi. En bas de la photo, un masque, un loup noir bordé d'un galon brillant, témoignait de l'épisode du roman de Dumas où était arrivée masquée à ce rendez-vous galant.

Brigitte Krulic utilise l'expression de femme fatale en parlant des héroïnes de roman populaire. C'est ce que semble être la reine Margot : elle est représentée comme une jeune femme dont la situation laisse peu d'équivoque. La première de couverture du roman, qui influençait le lecteur, se retrouve en première page de *L'Avant-Scène cinéma* : c'est toujours la persistance d'une idée reçue selon laquelle la galanterie de la jeune femme n'était plus à démontrer.

Dréville s'attache davantage à mettre en scène les pages du roman de Dumas qu'à suivre le récit des *Mémoires*, à cela nous proposons plusieurs hypothèses. La première d'entre elles est que, comme nous l'avions suggéré plus haut, Marguerite de Valois donne de rares précisions sur les massacres à l'intérieur du Louvre. Il n'y a que peu d'images à en tirer à moins d'imaginer ce qui l'entoure, c'est-à-dire les bruits, les cris, les gestes brutaux, les râles. Il faut créer de toutes pièces des dialogues, car la princesse les évoque peu, elle ne donne la parole en style direct qu'à Claude, sa sœur : « Mon Dieu, ma sœur, n'y allez pas » pour la bonne raison, du moins, c'est ce que nous croyons, que cette phrase résonne encore dans ses oreilles des années après les avoir entendues. Elle lui rappelle la peur devant un péril imminent dont elle ignore tout, du moins c'est ce qu'elle tient à faire croire à la postérité. Le récit qu'elle écrit lorsqu'elle est à Usson se construit peu à peu, comme son allusion aux petits ours qui marchent « en masse lourde et difforme pour y recevoir sa formation⁵⁹⁸. »

Le choix de Dréville se dirige vers une adaptation du roman de Dumas, amplement médiatisé depuis le XIX^e siècle, et qui a nourri plusieurs générations de lecteurs friands d'anecdotes sur les passions amoureuses des femmes de l'Ancien Régime. Le lit de la princesse est fait avec des draps de couleur noire, séquences 397-398, puis 404-405 du film, Dumas parle des draps blancs et parfumés de Marguerite, à la page 116, de son roman. Les rendez-vous amoureux de Marguerite de Valois, et de son amie Henriette de Nevers sont filmés avec

⁵⁹⁸ Marguerite de Valois, *Op. cit.*, p. 40. Allusion que nous répétons ici pour son importance.

application. Les épisodes des têtes embaumées de La Mole et de Coconnas ne sont pas oubliés ainsi que l'évocation de la « collection » de la princesse par Coconnas, à la séquence 305. L'intrigue amoureuse entre La Mole et la princesse est révélée par la phrase qu'elle chuchote : « L'un n'a jamais été mon mari...l'autre n'est même pas encore mon amour... », à la séquence 425. L'imagination est de règle dans le film de Dréville, qui suit fidèlement ce que Dumas a déjà entrevu, à savoir que des aventures amoureuses pouvaient augmenter l'intérêt des lecteurs et bientôt des spectateurs dans les années cinquante.

Marguerite de Valois et le film de Patrice Chéreau.

Le choix d'une actrice de renom est à nouveau de mise en 1994 pour le film de Patrice Chéreau *La reine Margot*. C'est Isabelle Adjani qui est choisie pour incarner le personnage de Marguerite de Valois :

« A travers ce destin hors norme et exemplaire... [...], moins le portrait d'une femme de la Renaissance, comme c'était [le désir de Chéreau], que celui d'une grande héroïne romanesque, confrontée à la violence des événements historiques : c'est davantage Margot que Marguerite de Valois qui est ici dépeinte, sur une période par ailleurs très courte de son existence⁵⁹⁹. »

Marguerite de Valois est vue de façon « autre » comme le souligne Violette Rouchy dans sa thèse sur le film de Chéreau. La dramatisation de son personnage la transforme en une jeune femme contemporaine. Il n'y a, dans ce point de vue, peu ou pas d'allusion à sa condition de fille, sœur et femme de rois. Elle est une jeune femme perdue au milieu d'une cour de France, plongée depuis de nombreuses années dans des guerres fratricides. Son état d'épouse du roi de Navarre ne lui donne apparemment que peu de pouvoir puisque comme l'écrit Fanny Cosandey, dans le chapitre, *L'effacement d'un modèle*, Marguerite de Valois était :

« Souveraine et sujette...C'est de ce paradoxe que naît la reine moderne. Souveraine, elle l'est lorsqu'elle trône aux côtés du roi. Sujette, elle le reste tout au long de sa royale existence, qu'elle soit épouse ou veuve de roi... [...] Mais cette définition minimale ne reflète qu'imparfaitement la réalité. Car si la reine est bien l'épouse

⁵⁹⁹ Violette Rouchy, *Op. cit.*, p. 520.

du roi, toutes les épouses royales, à l'inverse, ne sont pas automatiquement reines de France⁶⁰⁰.»

La façon de vivre d'une reine peut influencer sur la représentation que l'on se fait d'une souveraine. Pour avoir été reine de Navarre « sereinement » pendant quatre jours, du 18 au 22 août 1572, Marguerite de Valois n'incarne pas la figure de reine que fut sa mère ou encore celle que furent sa sœur Élisabeth, reine d'Espagne et ses belles-sœurs Élisabeth d'Autriche, femme de Charles IX et Louise de Vaudémont Lorraine, femme d'Henri III. Marguerite de Valois est « autre », et multiple. Chéreau l'imagine comme une jeune femme atterrée par la brutalité des exactions commises lors de la Saint Barthélemy. Elle n'a pas peur de s'opposer à sa famille après le massacre, mais tout en restant proche d'un de ses frères, Charles IX, dont elle sent les souffrances morales. *La reine Margot* de Chéreau est en proie aux questions qui hantent Chéreau lui-même : l'intolérance du monde et la cruauté due à la raison d'état. Les scènes du massacre dans son film font écho à une pérennité tragique qu'il révèle dans le script du scénario de son film. L'amoncellement de corps sans vie, les cadavres dénudés font penser à d'autres corps suppliciés : ceux qui ont été chargés et déchargés dans des charniers, tous victimes de leur appartenance à une religion. Cette angoisse est intemporelle, elle règne dans le film. C'est donc un film qui commence par la représentation de la peur.

Les couleurs, les allusions picturales et les chants polyphoniques sont présents dès le début du film.

Le générique est accompagné de chants aux tons doux et mélancoliques sur un fond monochrome ; en lettres blanches sur fond noir, apparaît une liste onomastique des interprètes avec le titre du film en caractères plus gras : *La Reine Margot*. L'année 1572 surgit, dans un encadrement serré, suivie d'une explication lacunaire du contexte historique. Ce texte, simple, est le suivant :

« La France est déchirée par les guerres de Religion. Catholiques et protestants s'affrontent et s'entretuent depuis des années. Devenu Roi à l'âge de dix ans, Charles IX a laissé à sa mère Catherine de Médicis les rênes du pouvoir. Mais aujourd'hui c'est le chef des protestants, l'amiral de Coligny, qui a la confiance du roi : le pays tout entier risque de basculer dans la nouvelle Religion. Pour calmer les haines, Catherine échafaude une alliance pour la paix : le mariage de sa fille Margot avec Henri de Bourbon, roi de Navarre,

⁶⁰⁰ Fanny Cosandey, *La reine de France, symbole et pouvoir XV- XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 2000, p. 254.

son cousin protestant. C'est une manœuvre politique dont personne n'est dupe. Mais déjà Coligny prépare une guerre contre l'Espagne catholique. Il faut l'arrêter à tout prix. Ce 18 août, une chaleur torride s'abat sur Paris. Des milliers de protestants venus de leurs provinces ont déferlé sur la ville pour les fêtes du mariage, ils envahissent les auberges et les rues. Leurs costumes noirs et leur allure sévère sont une provocation de plus pour les Parisiens au bord de la révolte. Les noces de Margot, symbole de paix et de réconciliation, vont servir de détonateur au plus grand massacre de l'histoire de France⁶⁰¹. »

Un bref silence se fait sur l'écran. De l'ombre, une torche luit ; elle surgit brutalement. Le spectateur comprend que l'on arrive dans un endroit habité parce qu'on perçoit des murs, puis un escalier. Le visage clair d'un homme dont le reste du corps est plongé dans la pénombre, gravit des marches, une à une pesamment, la montée est rendue possible grâce à la lueur donnée par la torche. Toutefois cette flamme n'éclaire pas toute la scène. L'homme surgit d'une zone de pénombre, comme nous venons de le dire, et le spectateur averti pense à la lueur *vive* d'une peinture de Georges de La Tour. La suite de portraits de saints⁶⁰² sur laquelle le peintre lorrain a travaillé rappelle le visage du porteur de la torche. Tracés avec finesse, les traits de l'homme qui monte l'escalier dans ce début de film, sont ceux d'un homme à la barbe courte. Son front, ridé, est dégagé par une légère calvitie. On aperçoit le haut de sa chemise qui s'ouvre au col sur un décolleté carré qui est le costume italien type de la Renaissance. Les couleurs de son vêtement sont sombres et comme passées au soleil.

Le visage de l'homme est buriné, ses rides sont accentuées par ses soucis dus au travail et par la fatigue due à l'affluence des clients, car nous l'apprenons de sa bouche même : son auberge est pleine de clients et il guide un voyageur vers la dernière chambre qui reste dans son auberge. De cet hôtelier ne se dégage pas l'amabilité que l'on pourrait attendre d'un commerçant habitué à recevoir et à accueillir le mieux possible sa clientèle. C'est le propriétaire d'une auberge d'allure sinistre où ne règne « aucun décor : [mais] des fonds neutres pareils à des parois vides, par un dégradé discret de la lumière à l'ombre⁶⁰³. » L'auberge est

⁶⁰¹ Générique du film « *La Reine Margot*, de Patrice Chéreau, version inédite, Pathé. Une deuxième version *Collector* est parue en 2008, elle est suivie d'une récente interview de Danièle Thomson et de Patrice Chéreau, et de vues sur les costumes du film.

⁶⁰² Cette suite intitulée *Les apôtres d'Albi* fait l'objet d'une étude dans l'ouvrage de Jacques Thuillier *Georges de La Tour*, Paris, Flammarion, 1992, p. 46-50.

⁶⁰³ Jacques Thuillier, *Opus cit.*, p. 49.

d'une crasse saisissante, les murs suintent, car l'humidité règne en maîtresse dans cette maison.

Une silhouette que l'on distingue imparfaitement suit l'aubergiste. C'est celle d'un homme de grande taille aux épaules solides autant qu'il est possible de le deviner. Peu de couleur flamboyante sur son costume si ce n'est celle de sa chemise d'un blanc terne, ouverte sur une poitrine dont on distingue la peau trempée de sueur. La torche portée par l'aubergiste suit ses gestes jusqu'à ce qu'elle soit jetée à terre, brutalement, par l'hôtelier qui sépare d'un bras vigoureux, l'homme de grande taille et un second déjà installé dans la même chambre. La scène est plongée dans l'ombre. On distingue néanmoins des armes blanches qui luisent, et se dressent menaçantes. Ce plan d'introduction se termine dans la même ambiance sombre qui rappelle la couleur de cendre et de bois calciné⁶⁰⁴ du tableau de Balthazar Castiglione, *Il Cortegiano*, peint en 1514-1515 par Raphaël. Seuls le gris bleuté d'un velours, et le rouge sombre d'un vêtement se détachent sur un fond peu lumineux dans le film.

Cette première scène est empreinte de lumière, d'ombre, de couleurs fades et/ou chaudes. Le spectateur a l'impression que l'air que l'on respire est chargé d'humidité, de salpêtre et de sueur. Les vêtements sont sales de même que ceux qui les portent ; sur l'unique lit, les draps sont froissés par la sueur, les deux voyageurs sont armés de coutelas et d'épée. Le premier réflexe violent provient du jeune homme déjà installé dans la chambre. Réveillé par des bruits dans l'escalier, il a attrapé une épée et menace les deux hommes qui en entrant dans sa chambre, viennent troubler son repos. Dans une réponse immédiate, l'homme à la carrure forte, fouillant précipitamment dans ses affaires, en sort une arme. Le troisième geste est celui de l'aubergiste qui le repousse et le fait rouler à terre dans un cri. Audace gestuelle, attaque soudaine font naître un climat de peur irraisonnée au moment où le spectateur s'approprie les premières minutes du film. La stupeur le lie sur son fauteuil, car la soudaine agressivité des acteurs est étonnante : qui pourrait soupçonner un tel enchaînement de brutalité dans une auberge ?

Les scènes s'enchaînent et sont orientées vers une recherche iconographique du Quattrocento ; de plus la violence gestuelle dans un espace

⁶⁰⁴ Sylvie Béguin, *Les peintures de Raphaël au Louvre*, Paris, RMN, 1984, p. 38.

étroit, une chambre aux murs chargés d'humidité, réactualisent l'angoisse de chaque habitant au moment d'un mariage lui-même chargé de multiples craintes. Chéreau dans ce début introduit une double intrigue : une politique et une sentimentale dont on va apprendre la teneur. Il en fait ressortir les écarts et les contrastes. Il met en scène deux hommes dont on ignore jusqu'aux noms et un contexte politique révélé par un homme de petite condition qui parle d'un événement historique se préparant à Notre-Dame de Paris : le mariage d'une catholique et d'un huguenot, mais pas n'importe quelle jeune fille et pas n'importe quel jeune homme.

Les écarts et les contrastes se présentent sous une autre forme encore : celle des costumes que la thèse de Violette Rouchy, qualifie d'un aspect *grunge* : costumes sales, cheveux longs. Elle précise par exemple que :

« [Au sujet] des costumes épurés et vraisemblables : l'une des dernières étapes de la préparation, la conception des costumes a mobilisé elle aussi des techniciens spécialisés : le travail de la créatrice de costumes Moidele Bickel, qui a déterminé la fabrication des vêtements, a consisté à définir un style particulier de représentation de l'Histoire, constituant peut-être l'une des originalités majeures du film de Patrice Chéreau⁶⁰⁵. »

Voir apparaître sur l'écran des acteurs qui ressemblent à des hommes peu soignés dont les vêtements ne ressemblent absolument pas à ceux que l'on voit d'ordinaire au cinéma est intéressant. Les couleurs sont choisies avec une grande précision : Chéreau cherche des réminiscences picturales de la Renaissance; il emploie des teintes sombres ou bien éclatantes selon les besoins. Les contrastes sont forts, embellis par cette persévérance vers une illusion picturale.

Le film *La Reine Margot* sorti en 1994 commence par le voyage de deux personnages, de la province vers la ville. Il se termine par le départ de la ville vers la province de deux autres personnages. Le film forme une boucle : province, ville, ville, province. Ceux qui viennent vers Paris sont des inconnus⁶⁰⁶. Ceux qui fuient Paris sont des personnages historiques : Marguerite de Valois, une catholique de sang royal et le page d'Henri de Navarre, Orthon, un jeune aristocrate huguenot. Les deux premiers rencontrent la mort, c'est la démesure⁶⁰⁷

⁶⁰⁵ Violette Rouchy, *La Reine Margot de Patrice Chéreau : genèse et réalisation d'un film historique*, thèse soutenue en 2006, Paris, École nationale des Chartes, p. 8 du synopsis.

⁶⁰⁶ Pour le spectateur.

⁶⁰⁷ Du grec ὕbris, εὐς : tout ce qui dépasse la mesure, l'excès ; ὑβρει εἶξαι : s'abandonner à la violence.

de la ville qui les a tués. Les deux derniers fuient la ville⁶⁰⁸ dans l'espoir de trouver, *hors d'elle*, la paix de l'esprit. Les premières scènes retiennent l'attention d'une façon bien particulière. En effet, l'attention du spectateur est captivée par plusieurs inventions qui sont d'abord auditives, puis visuelles. Musique, chants et lumière y ont une place importante.

Les chants, que l'on entend pendant le générique et à certains moments du film, les plus graves, rendent l'atmosphère envoûtante. La plénitude des voix polyphoniques accentue l'impression d'étrangeté : ces accords sont là pour annoncer l'irréparable, le « fatum » des Grecs dont de nombreux auteurs ont affublé les Valois Angoulême. Les voix masculines chaudes et graves donnent un sentiment de profondeur. Rien de brillant dans cette musique, plutôt une recherche d'un mode contemplatif, voire désespéré, qui ne présage pas d'une histoire heureuse. Le spectateur est mis en attente, la présentation du film ressemble à une histoire fictive populaire, c'est la lutte d'une « mère » pour rassembler tous ses « enfants » autour d'elle. Catherine de Médicis est présente dès le début du film, c'est à elle qu'appartient le rôle de médiateur dans ce récit filmique.

Chéreau montre des hommes fatigués, sales, hargneux. Leurs cheveux sont ébouriffés, leurs chemises ternies par la sueur, le vent et le soleil ; ces scènes se rapprochent des peintures du peintre français La Tour. La poussière et la saleté couvrent les corps, les meubles, les murs. La rue aperçue, furtivement, annonce un temps lourd d'été. La moiteur habite le décor. La tiédeur imprègne les vêtements et les corps. Les deux voyageurs sont jeunes, l'un a les cheveux épars et trempés de sueur. Il est à demi vêtu : un linge enserre ses reins⁶⁰⁹. L'autre homme a une coiffure courte et bouclée, sa tenue est moins négligée, puisqu'il porte encore ses vêtements de voyage. Pour les deux hommes, l'élégance ne semble pas être une priorité à ce moment du récit.

La lumière est travaillée avec un soin tout particulier qui s'accorde avec les connaissances picturales que tout spectateur cultivé peut connaître. Cette recherche du moindre détail montre la créativité du metteur en scène pour illustrer une scène d'introduction. On ne peut qu'être surpris par cette étude novatrice. Le film impose, par conséquent un style.

⁶⁰⁸ Dumas a fait mourir le jeune Orthon. Car Catherine de Médicis, courroucée devant le silence de celui qu'elle interroge, l'a poussé dans une oubliette du Louvre.

⁶⁰⁹ Première approche d'un corps à demi nu que l'on compare aux académies peintes par David.

Cette scène d'introduction propose au spectateur⁶¹⁰ une première approche : celle de la sensibilité à la lumière et/ou aux ombres, donc à l'image. Elle inaugure une forme particulière qui est de montrer des costumes qui ont été portés et défraîchis comme pourrait l'être des vêtements salis pendant une journée de voyage. Les personnages ne prennent pas le temps de se changer ou n'ont pas le désir de le faire par manque de linge de rechange. Les personnages ont des soucis plus importants que le « paraître ». Le voyage dans des conditions difficiles pour atteindre une ville inconnue les a plongés dans la torpeur. Ils ne souhaitent qu'une chose : pouvoir se reposer. La rencontre inopinée avec un autre personnage tout aussi exténué n'incite pas au repos. Fatigue, sueur, saleté, ombre, agressivité et haine sont marqués avec un soin particulier dans cette scène d'exposition. Avant même de connaître leur identité, nous savons que leur religion les oppose. Marguerite de Valois, la fiancée, reçoit le surnom de *Margot*. De plus, le déshonneur apparaît dans les premières phrases puisque le huguenot avoue « Cette Margot est une putain malfaisante et ce mariage est la honte des nôtres⁶¹¹ » Par conséquent cette scène d'introduction annonce le fanatisme et la grossièreté. Le mythe qui s'attache depuis des siècles au personnage de Marguerite de Valois est introduit⁶¹². Elle n'est pas une fiancée, mais bien une femme à la réputation déjà faite.

« *La Reine Margot* est un film important par rapport à l'ensemble des films "historiques", en ce qu'il bouleverse toutes les conventions du genre, à tous les niveaux de sa fabrication, sur le plan narratif comme esthétique, même si au départ il s'agit d'une histoire (le livre de Dumas) plus conventionnelle⁶¹³. »

Dans son roman, Alexandre Dumas oppose la Cour et le peuple de Paris, les amours des personnages et les vengeances. Chéreau choisit une autre vue.

Le film de Chéreau adopte une présentation fidèle à la représentation des deux gentilshommes dans le roman de Dumas. Leur arrivée dans une auberge et

⁶¹⁰ Car, si certains, sensibles au jeu des ombres et des lumières, ne désirent pas suivre le cheminement politique qu'introduit Patrice Chéreau dès la première scène du film, d'autres pourraient le faire...

⁶¹¹ *La Reine Margot*, un film de Patrice Chéreau, d'après le roman d'Alexandre Dumas, texte de Patrice Chéreau et Danièle Thomson..., Paris, Grasset, [1992], p. 15.

⁶¹² Mythe d'une reine aux mœurs dissolues : sujet de la thèse d'Éliane Viennot, citée à plusieurs reprises dans ce travail.

⁶¹³ Violette Rouchy, *La Reine Margot de Patrice Chéreau, genèse et réalisation d'un film historique*, Op. cit. , extrait d'un entretien avec Philippe Rousselot, directeur de la photographie du film *La Reine Margot*, p. 720.

leur dispute sont adaptées par le cinéaste. Alors que les dialogues de Dréville s'apparentent à ceux d'un film de cape et d'épée avec les rodomontades d'un Coconnas, frère jumeau du Porthos du roman *Les Trois mousquetaires*, Chéreau et Danièle Thomson, qui ont travaillé tous les deux sur les dialogues, confirment très vite leur désir mutuel de transcrire l'hostilité et l'exaspération qui règnent dans l'esprit des deux gentilshommes. L'intensification des dialogues et la complication de l'incipit vont vers une efficacité accrue de la dramatisation. Danièle Thomson et Chéreau présentent hardiment les contradictions d'une situation et enrichissent, ainsi, le jeu des acteurs. Loin de se satisfaire de la conduite aisée d'une situation, ils en compliquent la donne.

Le trait marquant de la rencontre entre les deux voyageurs dans l'auberge aux murs crasseux et la violence des gestes et des propos, leur lourdeur, leur côté blasphématoire donnent une grande originalité, mais un autre aspect se distingue. C'est celui du corps du huguenot : il a le torse nu. Il ne porte ni chemise, ni bas, ni culotte haute. Seul dans son lit, fatigué, il a ôté ses vêtements salis par la sueur due au voyage avant de goûter à un repos salvateur. Celui qui le rejoint et partage le lit n'ôte pas ses vêtements, il s'allonge tout habillé. Or, cette contradiction dans les habitudes des deux hommes permet au spectateur de contempler l'esthétique d'un corps musclé. Dans cet incipit, nous avons vu que souvent le début d'un film en dit long sur l'imaginaire du metteur en scène ; nous avons là un des aspects de celui de Chéreau, le corps est présent dans sa vision de l'acteur et il a ajouté dans un entretien :

« Un acteur pour moi est un visage, un regard et un corps, c'est un corps dans l'espace, c'est cette pièce compacte qui m'intéresse⁶¹⁴. »

Cette allusion aux corps nous permet d'aborder, l'étude des corps lors du dernier passage de notre recherche sur la Saint Barthélemy. Les corps vêtus, les corps nus, les corps blêmes des hommes sans vie sont partout dans les descriptions de la nuit du massacre. Ils sont nombreux et différents selon qui les a vus, les a décrits, les a imaginés et enfin les a filmés.

⁶¹⁴ Entretien avec Patrice Chéreau, « Ceux qui l'aiment », interview exclusive donnée de la sortie de *Son frère*, propos recueillis le 11 septembre 2003...par Olivier dans les locaux de Sud-Ouest, puis dans les salons de l'hôtel Cheverus, il est accompagné par Sophie Avon de Sud-Ouest. Il est question dans cette interview du film *La Reine Margot*.

Les emprunts que Patrice Chéreau fait aux *Mémoires* de Marguerite de Valois, et au roman de Dumas sont nombreux. En suivant le script du film *La Reine Margot*, édité chez Grasset, on trouve une note de Chéreau, écrite en mars 1992, bien avant le tournage. Il donne ses idées sur chaque personnage tout en écrivant :

« Qu'il faudra retrouver... [dans ce film] Shakespeare et Marlowe... [...], la violence de la narration, l'évidence de la structure, renouer avec le drame élisabéthain et avec l'Histoire, la grande, celle qui broie les êtres, celle qui n'a plus de sens, celle qui n'est plus, comme disait Shakespeare *qu'une histoire pleine de bruit et fureur et que raconterait un idiot*⁶¹⁵. »

Le spectateur sent que la distribution des acteurs relève d'un compromis entre le théâtre et le petit écran, Chéreau ayant mis en scène, comme nous l'avons déjà écrit, la pièce de Christopher Marlowe : *Le Massacre à Paris*. La démarche bien précise de Chéreau se démarquera des autres mises en scène, du moins il est possible de le subodorer.

Sur vingt trois séquences, Chéreau s'inspire six fois de Dumas et trois fois des *Mémoires* de Marguerite de Valois. Ce choix est orienté, peut-être, pour les mêmes raisons que celles de Jean Dréville, qui sont, nous le rappelons, la brièveté du récit de la princesse et le peu de renseignements qu'elle rapporte sur les actes meurtriers⁶¹⁶, la stricte observation des faits dont elle a connaissance et surtout, son parti pris qui est de n'accabler ni les uns ni les autres. La sagesse dont elle dote la reine sa mère et son frère Charles IX suffit à comprendre qu'elle ne souhaite pas charger la famille royale. C'est la réserve qu'elle s'impose, des années après le massacre, afin que la postérité ne juge pas les Valois de façon sévère.

⁶¹⁵ « *La Reine Margot*, un film de Patrice Chéreau »...Paris, Grasset, 1994, p. 1.

⁶¹⁶ Il est possible de consulter les archives du film de Patrice Chéreau à la Bibliothèque du film, BIFI. La médiathèque met à disposition les nombreuses boîtes qui les contiennent. La boîte 61 renferme, en particulier, le roman de Dumas *La Reine Margot*, préface de Gilbert Sigaux, illustré par 12 gravures de Gustave Doré et Edouard Vessiot, Paris, Le Cercle du bibliophile, 434 p. Cette édition est annotée par Patrice Chéreau, des phrases entières sont reprises dans le film. La boîte 78 regroupe des photocopies des « *Mémoires* et autres écrits de Marguerite de Valois, la Reine Margot », édition établie, présentée et annotée par Yves Cazaux, Paris, Mercure de France, 1971, 374 p.

Chéreau met en lumière⁶¹⁷ certains éléments. La séquence 21 est le début du traitement de la nuit de la Saint Barthélemy. Coligny vient d'être blessé, nous sommes le vingt deux août. C'est la mise en images de la suite de l'attentat qui n'a pas eu de propre séquence filmée. La première apparition de sang intervient alors dans le film sous la forme de « draps ensanglantés » dans lesquels Coligny est transporté ; trois phrases jetées au spectateur plutôt que dites calmement lui apprennent ce qui s'est passé : l'attentat, la gravité des blessures, le jour précis qui est un vendredi : « A l'imitation de Notre Seigneur ! » s'écrie un huguenot. Un deuxième renseignement sur des « linges pleins de sang » confirme que la prédilection de Chéreau pour le sang⁶¹⁸.

La vue de la famille royale venue rendre visite à Coligny provoque révolte, confusion, désespoir et tumulte dans l'escalier qui mène aux appartements de l'Amiral. Nous trouvons dans les imprécations des personnages les allusions bibliques aux crimes perpétrés et restés impunis, le châtement de Sodome et Gomorrhe, la promesse évanouie d'une justice, tandis que transparait le courage physique de Catherine de Médicis face à ces insultes. Elle crie que les blessures de Coligny sont légères et qu'il faudrait remercier Dieu ; la séquence 24 reprend les prémices du massacre de la nuit de la Saint Barthélemy, c'est-à-dire la discussion entre les membres de la famille royale et leurs proches, alors que Patrice Chéreau et Danièle Thomson introduisent le récit de Marguerite de Valois – milieu et fin de la page 64 de ses *Mémoires*, dans la séquence 23.

Les pages 59, 60, 61, 62 et 63 des *Mémoires* sont reprises dans la séquence 23. On y retrouve les hésitations de Charles IX, les pressions que lui inflige son entourage jusqu'à sa décision arrachée plutôt que consentie de la décision du massacre ; le rôle dévolu à Catherine de Médicis est celui d'une mère qui a pris

⁶¹⁷ Patrice Chéreau a pris connaissance des différents épisodes de la vie de plusieurs personnages historiques comme Armagnac, Crussol, Du Bartas, Du Plessis, Tavannes et Téligny, gendre de Coligny – ils font partie de l'entourage royal. L'évocation de la floraison de l'aubépine qui eut lieu quelques jours après le 24 août et l'épisode polonais du duc d'Anjou, futur Henri III, ont retenu l'attention de Chéreau, mais peu de relations se retrouvent dans le film. Nous n'avons pas trouvé dans la boîte 42 de renseignements significatifs pour comprendre pourquoi ces renseignements n'ont pas été suivis de scènes filmées. Les évolutions du synopsis comportent des corrections manuscrites illisibles, des ratures. Gillonne, camériste de Margot, est remplacée dans le film par Henriette de Nevers, amie de Margot. Le *storyboard* du film a donné lieu à une exposition du 29 mars au 30 juin 2004, à la BIFI, pour répondre à l'objectif de ce travail qui permet de suivre avec minutie chaque séquence filmée ; les esquisses étaient nombreuses, c'était la séquence de la chasse au sanglier qui était présentée dans son intégralité, séquences 75, 78A, 78B, 79 du film.

⁶¹⁸ Voir article « Entretien avec Patrice Chéreau, Ceux qui l'aiment... », interview exclusive donnée lors de la sortie de « Son Frère », propos recueillis le 11 septembre 2003 par Olivier, Equipe Sud-Ouest.

en charge le salut de ses enfants après la mort de son mari, Henri II, elle crie dans le film :

« Toute la sale besogne depuis que ton père est mort, c'est moi, oui c'est moi qui l'ai faite ! Et je continuerai ! Je sauverai mes enfants ! Je donnerai ma vie pour vous ! A plus forte raison celle de nos ennemis !⁶¹⁹ »

Patrice Chéreau et Danièle Thomson font de Catherine de Médicis une mère courageuse, forte, mais ils lui octroient la prise de décision du massacre face à un fils qui hésite trop longtemps à son goût.

Les séquences 24, 25, 31, 32 proposent le mouvement de balancier que nous offre Dumas dans son roman, nous sommes en dehors du Louvre, à l'auberge. Les préparatifs se font dans le bruit et les discussions. Pendant ce temps, séquence 25, La Mole seul dans sa chambre observe la rue déserte et silencieuse, à ce moment retentit le tocsin de Saint-Germain l'Auxerrois.

Nous sommes de retour au Louvre avec les séquences 27, 28, 29, 30 : c'est le massacre. La musique de Goran Bregovic⁶²⁰ accompagne les scènes de tuerie, notamment *Canto Negro* aux accents plaintifs. Patrice Chéreau imagine le désordre s'opposant à l'ordre qui devrait régner dans les galeries du Louvre ; il est question de horde retranchée, violente. Les huguenots sont entourés par des gardes armés de piques, en tentant de leur échapper, ils se trouvent dans un escalier où l'on voit Marguerite de Valois remontant les marches à contre-courant. Chéreau la montre refusant ce mouvement qui plonge les victimes vers leurs agresseurs, il la veut opposée à ce désordre. Là, elle se heurte à tous ceux, cuisiniers, servantes réveillés en sursaut que l'on poursuit. Des corps gisent, déjà, égorgés, perdant leur sang en abondance. Les scènes 33 à 38 ne sont là que pour montrer de près, les actes de violence commis à l'encontre des huguenots de tout rang. La séquence 39 reprend l'intrusion d'un blessé dans la chambre royale des Navarre, page 65 des *Mémoires* de Marguerite de Valois.

La terreur, le sang, les flots de victimes qui s'effondrent sous les coups complètent le tableau du massacre dans les séquences 40 et 41 qui mettent fin aux

⁶¹⁹ *La Reine Margot*, un film de Patrice Chéreau ...Paris, Grasset, 1994, p. 42.

⁶²⁰ Goran Bregovics (1950-...), compositeur, auteur de la musique du film « La Reine Margot » de Patrice Chéreau, s'inspire de musique traditionnelle serbo-croate, tzigane et yiddish, en particulier avec la participation de Haza Ofra, parolière et interprète de la chanson « Elo hi ». La signification donnée à Elo hi est celle d'un des noms de Dieu et/ou des anges, princes, grands, Juges d'Israël au temps de la Passion de Jésus-Christ. Dans l'Évangile de Marc, 15 : 34, Jésus en expirant s'écrie « Elohi, Elohi, lama sabachthani » que l'on traduit par « Seigneur, Seigneur, pourquoi M'as-Tu abandonné ? ». Cette note est plus complète que celle donnée dans l'introduction de notre travail.

scènes de la nuit du 24 août 1572 dans le film de Patrice Chéreau. Le spectateur est mis en relation avec toutes ces scènes en étant sur le même plan que ces dernières. Chéreau filme en plan serré. On ne voit pas les meurtres de loin, transmis par une caméra éloignée du centre de l'action comme dans le film de Dréville. On contemple le visage meurtri de Coligny, on court dans les rues, on chevauche comme les cavaliers dans les ruelles, on voit les corps aux vêtements arrachés, on est comme le témoin silencieux, horrifié, perturbé de l'homme du tableau de François Dubois⁶²¹. Celui-ci erre au milieu d'hommes armés de coutelas, lui est sans armes. Il ouvre les bras, mains tendues comme pour une prière. Il est vêtu d'une cape courte de couleur verte, ses chausses sont couleur brique, il est coiffé d'un chapeau à bords larges. Les évocations ressemblent à celles que l'on retrouve dans les vers d'Agrippa d'Aubigné, celles que l'on retrouve, également, dans le texte que Goulart fait paraître en 1576 : *Mémoires de l'Etat de France sous Charles Neufiesme* :

« Je diray seulement ce mot [et] n'y a aujour d'huy homme vivant de ceux qui estoient dans Paris le jour S. Barthelemy qui ne m'en avouë, qu'on n'a veu, ny imaginé jamais une desloyauté si malheureuse, une cruauté si brutale, des violemens si estranges, [et] des blasphemes tant execrables que ces jours-là, ausquels il estoit permis d'estre tout ce qu'on vouloit fors homme de bien. Ainsi donc pour particulariser quelque petit nombre de gens emportez par ces furieux massacres⁶²². »

Ainsi, par sa mise en scène des différents actes meurtriers qui se sont multipliés dans ces moments, Patrice Chéreau reproduit plus sûrement l'image de la brutalité que ne pouvait le faire un metteur en scène comme Dréville.

Un cinéma plus libre, plus enclin à montrer la nudité des corps dans une recherche de beauté esthétique ouvre une fenêtre vers une mise en images dénuée de scrupules prudes. Le film de Patrice Chéreau nous fait entrevoir une cour de France dont nous n'avions pas idée, persuadés que nous étions qu'elle était habitée par des personnages idéalisés, c'est-à-dire, plus éloignés des tentations et des faiblesses. Chéreau nous montre des hommes sacrifiés par le pouvoir, hébétés, enclins à des traîtrises.

⁶²¹ Tableau attribué à François Dubois : *La Massacre de la Saint Barthélemy*, c. 1572-1584, Musée de Lausanne.

⁶²² Dominique Radrizzani, *Op. cit.*, p. 24.

Les séquences 84 et 85 illustrent le bonheur fugace de Charles IX face à Marie Touchet et au petit enfant qu'il a eu d'elle :

« Le roi est transformé, il arrive même à sourire : c'est jeune homme amoureux dont l'enfant dort à côté dans un berceau⁶²³. »

Ces deux séquences sont les seules dans le film à montrer un roi de France délivré de toutes pressions qu'elles soient familiales ou politiques.

La Saint Barthélemy chez Dumas, Dréville et Chéreau

Saint Barthélemy faisait partie de l'entourage de Jésus. Il périt plusieurs années après la mort du Christ. Jacques de Voragine dans *La Légende dorée* rapporte qu'il aurait été, selon certaines sources, mis en croix, puis écorché vif et décapité. Sur une des fresques de la Chapelle Sixtine, Saint Barthélemy est peint tenant le couteau de son martyre et sa peau écorchée. Michel-Ange est l'auteur de cette fresque.

C'est un curieux et triste hasard qui a fait que le massacre du 24 août 1572 eut lieu le jour de la fête de ce saint puisque de nombreux huguenots ont perdu la vie pour être fidèles à leur religion, tout comme Barthélemy.

Il est question à plusieurs reprises du massacre de cette nuit et des jours qui ont suivi dans le roman de Dumas et dans les deux films de Dréville et de Chéreau. Mais il n'en demeure pas moins que les évocations sont différentes, c'est sans aucun doute en raison de la personnalité des auteurs et de leurs imaginaires. L'attention bien précise qu'ils accordent chacun à leur tour aux corps humains donne un sens particulier à leurs recherches. C'est ce que nous nous proposons d'examiner.

Le corps des morts violentes.

Cette attirance pour l'étude des corps a pu être un enjeu, un invariant pour Chéreau ou une création ; il a peut-être suivi Alexandre Dumas qui a donné un sens aux corps de ses personnages, morts de manière violente, tout au long de son roman. Le premier serait la mort du prince de Condé à Jarnac, c'est Montesquiou

⁶²³ Synopsis du film de Patrice Chéreau, p. 100.

qui l'abat par derrière, alors que ce dernier est prisonnier. On continue avec François de Guise, assassiné par Poltrot de Méré à Orléans. Jeanne d'Albret, reine de Navarre et mère du jeune prince qu'est Henri, est morte empoisonnée « avec des gants de senteur ». Dumas précise dans son roman :

« Après la mort de cette grande reine, sur la demande de son fils, deux médecins, desquels était le fameux Ambroise Paré, avaient été autorisés à ouvrir et à étudier le corps, mais non le cerveau. Or, comme c'était par l'odorat qu'avait été empoisonnée Jeanne de Navarre, c'était le cerveau, seule partie du corps exclue de l'autopsie, qui devait offrir les traces du crime⁶²⁴. »

C'est une manière d'affirmer pour Dumas que la mère d'Henri de Navarre a sûrement été empoisonnée. Le doute règne dans l'esprit du lecteur et l'autopsie réalisée sur le corps de la reine est interprétée avec un sentiment de malaise. Le Prince de Condé et Jeanne d'Albret étaient huguenots et François de Guise catholique. La méfiance est présente des deux côtés après ces meurtres.

La référence à une justice immanente n'est pas évoquée dans le roman. Et le lecteur apprend, page après page, l'existence de ces assassinats et il imagine les corps, étendus sans vie, meurtris. Les scènes d'anatomie sont fréquentes dans le roman de Dumas. Il est aussi souvent question d'observations cliniques.

« *La Reine Margot* illustre comme roman historique, cette volonté de ressusciter les morts, mais aussi, littéralement, cette obsession de la dissection où le paradigme médical est mis au service d'un discours sur l'Histoire. L'autopsie est mentionnée dès le premier chapitre du roman... [...] On peut y voir une mise en abyme du roman historique qui fouille médicalement le corps des cadavres, particulièrement en ce que l'intérieur du corps porte les traces d'un geste qui s'est fait dans le passé, mais pour en faire quelque chose d'analogue au document ou à la ruine archéologique pour l'historien. Il permet de reconstituer, fragmentairement le passé⁶²⁵. »

Le travail du romancier rejoint ainsi celui de l'historien qui cherche les faits, qui reconstitue une archéologie du savoir comme le soulignait Paul Veyne. C'est construire avant de démolir, c'est *constater*, c'est *réfléchir*, mais c'est aussi *imaginer*.

Les rapports au corps sont à nouveau présents chez Dumas, quand il évoque le poison imprégné dans les pages d'un ouvrage de vénerie. René,

⁶²⁴ Alexandre Dumas, *La Reine Margot*, Paris, Gallimard, 1994, p. 18 et voir l'article de Jean-Marie Roulin, « Les Incarnations de l'Histoire », in *Lire 2005, Corps, littérature, société (1789-1900)*, études réunies par Jean-Marie Roulin, Op. cit., p. 23.

⁶²⁵ Jean-Marie Roulin, *Op. cit.*, p. 23.

parfumeur de la reine mère, assure que la lecture attentive d'un tel ouvrage obligerait tout lecteur à humecter ses doigts de salive afin de décoller les pages engluées par une formule mortifère. Charles IX en rentrant dans ses appartements à l'habitude d'y voir Actéon, son chien, venir l'accueillir. Un jour, surpris de son absence, il le découvre allongé sans vie par terre, et ce qu'il voit entre les mâchoires raidies du bel animal le terrorise :

« Il voulut crier... [...] Il s'agenouilla devant son chien et examina le cadavre d'un œil expert. L'œil était vitreux, la langue rouge et criblée de pustules... [...] Le roi remit ses gants, qu'il avait ôtés et passés à sa ceinture, souleva la lèvre livide du chien pour examiner les dents, et aperçut dans les interstices quelques fragments blanchâtres accrochés aux pointes des crocs aigus...[...] et reconnut que c'était du papier...⁶²⁶. »

Le roi a un regard presque médical quand il constate que *l'œil était vitreux, la langue [était] rouge et criblée de pustules*. Il scrute les traces visibles sur le corps du chien, et saisi soudainement d'un soupçon, il remet ses gants pour éviter toute contamination. Charles IX demande confirmation à René, mais il a déjà compris que le livre de vénerie qu'il a lu était empoisonné. Il veut seulement obtenir de René un avis sur une conséquence létale. Le corps d'Actéon a parlé mieux qu'aurait pu le faire un frère ou une personne de son entourage. C'est la fidélité du chien qui en mâchant les feuilles de l'ouvrage prévient son maître. Il paie son attachement à Charles IX : c'est peut-être une métaphore à l'égard de toute personne dévouée à son seigneur et qui donne sa vie pour ce dernier.

Ces allusions aux corps meurtris ont une source qui peut être celle des propres *Mémoires* que Marguerite de Valois a composés dès 1594 alors qu'elle résidait au château d'Usson en Auvergne et que Dumas a eu la possibilité de lire.

Dans le contexte historique, le soir du massacre, elle est présente au palais du Louvre où elle demeure avec Henri de Navarre à qui elle a été unie le 18. Elle s'est trouvée être le témoin de plusieurs actes de violence.

Mais avant la nuit tragique, elle rappelle les prémices de son propre mariage qui se passa après celui du duc de Guise « qui ferma la bouche à tous mes ennemis, et me donna repos⁶²⁷ » :

« Quelques jours aprez il se parla du mariage prince de Navarre... [...] La Roine, allant à son cabinet, m'appela, et me dist que Messieurs de Montmorency luy avoient proposé ce mariage, et

⁶²⁶ Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 574.

⁶²⁷ *M.V.*, éd. Cazaux, Paris, p. 57.

qu'elle en voulait bien sçavoir ma volonté. Je luy respondis n'avoir ny volonté ny eslection que la sienne, et que je la suppliais se souvenir que j'estois fort catholique. Au bout de quelques temps, les propos s'en continuants tousjours, la reine de Navarre sa mère vint à la cour, où le mariage fust du tout accordé avant sa mort⁶²⁸. »

Il est question ensuite dans le texte de l'arrivée du prince de Navarre avec « huit cens gentils-hommes tous en dueil » en août suivant pour le mariage.

Rien n'aurait été écrit sur les derniers préparatifs du mariage, sur les protocoles à observer⁶²⁹, sur les atours, sur les travaux des couturiers, sur la recherche des bijoux les plus appropriés, sur les répétitions de la cérémonie, rien que Marguerite de Valois aurait jugé digne de consigner par écrit, alors qu'elle parle d'elle, ensuite, de façon rapide pour montrer l'éclat habituel que revêt le mariage d'une fille de France : « habillée à la royalle avec la couronne et couet d'hermine mouchetée... ».

Marguerite de Valois continue dans ses *Mémoires*⁶³⁰ à parler brièvement de la cérémonie nuptiale en appuyant, certes, sur le bonheur du 18 août, jour du mariage, mais enchaîne aussitôt sur ce qui se passa :

« Nous estans ainsi, la fortune, qui ne laisse jamais une félicité entière aux humains, changea bien tost cet heureux estat de triomphe et de nopces en un tout contraire, par cette blessure de l'admiral, qui offença tellement tous ceux de la religion que cela les meit comme en un desespoir. De sorte que l'aisné Pardaillan, et quelques autres des chefs des huguenots en parlèrent si haut à la Roine ma mère, qu'ils lui firent penser qu'ils avoient quelques mauvaise intention⁶³¹. »

Sept pages suivent pour exprimer ce qu'elle a ressenti, vu, entendu et sur ce qu'elle a fait ou n'a pas fait. Ce sont à la fois de nombreuses pages consacrées

⁶²⁸ M.V., éd. Cazaux, Paris, p. 57. Marguerite de Valois évoque avec de nombreux détails comment elle alla se recueillir devant la dépouille de sa future belle-mère et de quelle façon une dame de haut rang, Madame de Nevers, eut une attitude pleine de déférence face à Jeanne d'Albret.

⁶²⁹ En particulier, Marguerite de Valois ne dit rien de la cérémonie religieuse à laquelle avaient certainement travaillé de hautes personnalités.

⁶³⁰ L'édition scientifique d'Yves Cazaux des *Mémoires* souligne par l'annonce suivante le passage où Marguerite de Valois narre la nuit du 24 août : *Marguerite fait le récit de la Saint Barthélemy telle que put la vivre, au Louvre même, une princesse de France qui n'était pas dans la confidence. Nuit du 23 au 24 août 1572*, voir p. 61.

⁶³¹ M.V., éd. Cazaux, livre premier, p. 59-66. L'édition des *Mémoires et discours* dont l'éditeur scientifique est Éliane Viennot signale qu'entre la description succincte de la cérémonie nuptiale et la blessure de Coligny se situe une « seconde lacune du texte, de quelques lignes vraisemblablement », p. 67.

à ce massacre dans les *Mémoires* et bien peu de détails sur cette nuit vue du côté des appartements de la cour de France au château du Louvre.

Dès la première phrase, il y a une constatation sur le parler haut des huguenots qui hantent la mémoire de la mémorialiste. Ils sont désespérés par l'attentat perpétré contre Gaspard de Coligny. Contrairement aux crimes déjà commis par les deux partis religieux, crimes restés impunis, là, ils exigent réparation. Marguerite de Valois entreprend pendant deux pages une longue narration de ce qui a précédé la nuit du 24. Et dans un premier temps, elle explique les hésitations des protagonistes et notamment, celles du roi Charles, son frère. À ce moment il est question de personnages en vue à la cour, le nom de l'amiral Charry ainsi que le regret qu'avait eu la reine mère de la mort de ce dernier plonge le lecteur dans la perplexité ; l'amiral Charry doit avoir une grande importance pour être nommé ici. Ce n'est pas une brève note de la part de la princesse qui permet de comprendre l'imbroglio qui se présente. Le lecteur juge, alors, de bon droit que les passions dues aux crimes impunis forment un réseau étroit d'échanges. Le fait d'être nommé dans les *Mémoires* à ce moment précis révèle encore des secrets et des vengeances dont ne parle pas l'Histoire ; le nom de Charry est également un révélateur pour expliquer la douleur de la reine mère et peut-être pour disculper un membre de la famille de la préméditation de la nuit du 24 août, car la douleur égare la raison lorsqu'il y a une décision à prendre.

Laurent de Charry, prénommé parfois également Jacques dans certains recueils, était un gentilhomme du Quercy. Sa témérité était légendaire. Il se battait si courageusement que sa renommée est parvenue jusqu'à la reine mère. Catholique, il faisait partie de l'entourage des Guise.

« En 1563, la reine Catherine de Médicis forma pour la garde du roi Charles IX un régiment de dix enseignes de gens de pied français, et en donna le commandement à Charri [sic], qui fut le premier maître de camp des gardes françaises, dont l'institution remonte à cette époque⁶³². »

Mais son verbe haut le mit en position délicate vis-à-vis de François de Coligny, dit Dandelot, colonel général de l'infanterie et frère de l'amiral de

⁶³² *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours avec les renseignements bibliographiques* ... sous la direction du docteur Hoeffler, Paris, Firmin Didot frères, tome X, 1854, p. 11, article Charri [sic].

Coligny. Le 1^{er} janvier 1563, un lieutenant de Dandelot, Honorat Prevost de Chatelier dont le frère avait été tué en duel par Charry au siège de Mirandole quatorze ans auparavant, assassina Charry : « l'affaire fut exécutée avec une rare sauvagerie. Catherine de Médicis fit pendre en effigie les assassins depuis longtemps à l'abri⁶³³. »

Ainsi, le lecteur apprend qu'en août 1572, soit neuf ans après, le souvenir de ce crime est encore bien présent dans les esprits. La mort en duel ou par trahison n'était pas rare, les grands personnages de la cour mêlant leur vengeance personnelle aux remous de la politique sans aucune gêne. Et il est question de passions encore si vives dans les cœurs que Marguerite de Valois éprouve le besoin de citer le nom de ce gentilhomme à plusieurs reprises en confirmant le regret qu'avait ressenti la reine mère. L'évocation de ce crime renforce dans son récit le désir d'exprimer les vengeances entre les gentilshommes de la cour. Le rappel de cet assassinat peine le roi Charles, son frère. Tout s'enchaîne de façon méthodique, mais accablante.

« Bien que de telles paroles peussent bien faire juger au roy Charles que la vengeance de la mort dudit Charry n'estoit pas sortie du cœur de la Roine ma mere, son ame passionnée de douleur de la perte des personnes qu'il pensoit, comme j'ai dict, luy estre un jour utiles, offusqua tellement son jugement, qu'il ne pust moderer ny changer ce passionné desir d'en faire justice, commandant toujours qu'on cherchat monsieur de Guise, qu'on le prist, et qu'il ne vouloit point qu'un tel acte demeurast impuny⁶³⁴. »

Mais la reine mère est mise au courant des intentions huguenotes... Marguerite de Valois donne connaissance des conversations multiples, des avis des uns et des autres, bien qu'elle ait affirmé une page plus loin⁶³⁵ :

« Pour moy, l'on ne me disoit rien de tout cecy. Je voyois tout le monde en action : les huguenots desesperz de cette blessure ; Messieurs de Guise craignans qu'on en voulust faire justice, se shuchetant tous à l'oreille. Les huguenots me tenoient suspecte parce que j'estois catholique, et les catholiques parce que j'avois espousé

⁶³³ Dictionnaire de biographie française sous la direction de M. Prévost et Roman d'Amat, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1959 tome 8, p. 667-668, article Charry [sic]. Voir également Jean Du Castre d'Auvigny, et Gabriel Louis Calabre Perau, *La vie des hommes illustres depuis le commencement de la monarchie jusqu'à présent*, p. 637-641. On y trouve relaté en détail l'épisode de l'assassinat de Charri, les regrets de la reine mère, ses reproches envers Dandelot, les funérailles grandioses de Charri et le lieu de sépulture de Charri qui est, selon, cet ouvrage, Notre-Dame de Paris où se trouve le cœur du duc de Guise.

⁶³⁴ M.V., éd. Cazaux, p. 61 et M.V., éd. Viennot, p. 70.

⁶³⁵ Elle donne ces informations pour revenir ensuite et avouer qu'elle ignorait tout avant ce fameux soir où sa sœur la met en garde.

le roy de Navarre, qui estoit huguenot. De sorte que personne ne m'en disoit rien, jusques au soir⁶³⁶. »

Ce soir où elle entend sa sœur, Claude de Lorraine, lui conseiller de ne pas aller se coucher comme le lui demande la Reine sa mère. Marguerite aurait été exclue de ces conversations à cause de son mariage avec un huguenot. On voit poindre une première scission entre sa famille et son nouvel époux avec lequel elle habite encore au Louvre. Mais, la narratrice reprend son texte, elle revient sur la nuit elle-même en parlant des craintes de sa sœur : « Mon Dieu, ma sœur, n'y allez pas » lui avait dit Claude de Lorraine.

La reine mère entendait dissimuler ce qui allait se passer, c'est-à-dire le massacre, alors que le mariage entre Marguerite et Henri devait réconcilier les deux partis religieux. L'attentat contre Gaspard de Coligny avait angoissé les huguenots, la princesse le souligne.

Durant ces deux longues pages, elle a expliqué le différent qui précède l'attentat contre Coligny. Elle se confie ensuite en parlant de la crainte qu'elle éprouve en présence de sa mère et de sa sœur.

L'affection entre les deux filles de Catherine de Médicis se sent, les larmes de Claude prouvent l'attachement qu'elle portait à sa sœur cadette ; par contre la reine mère souhaitait que rien n'arrive à Marguerite, *s'il plait à Dieu*, mais que tout changement des habitudes des uns et des autres pourrait éveiller les soupçons, donc, il fallait que Marguerite rejoigne sa chambre comme si rien ne se préparait.

Marguerite passa une nuit blanche dans sa chambre où son mari et de nombreux gentilshommes huguenots s'inquiétaient des événements :

« Moi, j'avais toujours dans le cœur les larmes de ma sœur et ne pouvait dormir pour l'appéhension en laquelle elle m'avait mise sans savoir de quoi. La nuit se passa de cette façon sans fermer l'œil. »

Elle était éloignée des discussions et en ressentait angoisse et peine. Immobile, isolée dans la chambre, elle ne pensait qu'aux conversations dont elle ne rapporte que peu de choses si ce n'est que :

« Toute la nuit, ils ne firent que parler de l'accident qui estoit advenu à monsieur l'admiral, se resolvant, des qu'il seroit jour, de

⁶³⁶ M.V., éd. Cazaux, p. 63 et M.V., éd. Viennot, p. 72.

demandr justice au Roy de monsieur de Guise, et que si on ne la leur faisoit, ils se la feroient eux-mêmes⁶³⁷. »

Elle s'endormit au point du jour en pensant, avec une certaine ingénuité, que tout danger était passé. Elle confirme ainsi, dans ses *Mémoires*, à qui veut l'entendre, son ignorance sur ce qui se prépare. Mais l'épisode de la mort de Charry excuse peut-être sa mère et son frère de la préméditation de la nuit du 24 août, ce sont les sentiments éprouvés par la perte de l'amiral Charry qui ont rendu les réactions plus vives au sein de sa famille.

Survient, soudain, l'épisode du gentilhomme, blessé au coude et au bras, qui en entrant chez la princesse espérait être sauvé et se jetait sur le lit de Marguerite de Valois. Et alors arrive la phrase stupéfiante dont le lecteur prend connaissance : dans un moment où l'on se tue, comment peut-il se faire que le rire surgisse alors ?

« En fin Dieu voulust que monsieur de Nancay, capitaine des gardes, y vinst, qui me trouvant en cet estat-là, encor qu'il y eust de la compassion, ne pust se tenir de rire ; et se courrouça fort aux archers de cette indiscretion, les fit sortir, et me donna la vie de ce pauvre homme⁶³⁸. »

Dans un moment où la mort règne dans les couloirs du palais, où résonnent les cris de ceux que l'on égorge, un rire surgit alors : celui de Monsieur de Nancay. La sensibilité des meurtriers se trouve prise en défaut puisque devant la sœur du roi tenant dans ses bras un homme mourant, la situation paraît digne d'un rire de compassion devant une éventuelle indiscretion commise à l'encontre de Marguerite de Valois...

Elle donnait, au lecteur, un aperçu de l'angoisse de la nuit, et dans le même texte, elle avait, par une prolepse, révélé que :

⁶³⁷ *Marguerite de Valois.*, éd. Cazaux, p. 64 et M.V., éd. Viennot, p. 74.

⁶³⁸ *Mémoires et autres écrits de Marguerite de Valois, la reine Margot, Op ; cit.*, par Yves Cazaux, livre premier, Paris, Mercure de France, 1971 et 1986, p. 65 et édition Éliane Viennot, p. 75. Souligné par nous. Il est vrai que le rire peut surgir à la vue d'un spectacle inhabituel, étonnant. Pour Monsieur de Nancay, c'était peut-être le cas ; car, au milieu des cris des huguenots que l'on tuait, apercevoir deux corps enlacés rouler dans la ruelle d'un lit a pu le faire rire, les termes de compassion et d'indiscretion seraient là pour comprendre la confusion extrême des esprits ; mais nous pouvons penser également que la surprise de voir ce spectacle a mené au rire. *L'ennui de tuer* a été interrompu par cet étonnement.

« Et mettants soudain la main à l'œuvre, toutes les chesnes tendues et le tocsin sonnans, chacun courut sus en son quartier, selon l'ordre donné, tant à l'admiral qu'à tous les huguenots⁶³⁹. »

Ses souvenirs enfouis depuis si longtemps révèlent des actions qu'elle était censée ignorer au moment où elle était au Louvre dans sa chambre.

On apprend en lisant les *Mémoires* de Marguerite de Valois ce qui risquait de se dérouler pendant la nuit : le massacre dans les maisons, dans les rues, dans les lits mêmes où reposent les huguenots. Dans le récit de la princesse, l'action se passait au Louvre et non pas dans les rues et les faubourgs de la capitale. Or, là nous avons une lecture de ce qui se passait dans les appartements royaux. La preuve en est que Marguerite de Valois, ayant changé sa chemise tâchée du sang de l'homme qui s'était réfugié chez elle, est conduite sous la protection de Monsieur de Nancay vers les chambres des appartements du roi. C'est en chemin, presque arrivée, qu'un second gentilhomme tombe percé de coup de hallebarde ; elle croit à tort être blessée par ce dernier en voyant le sang dont elle est couverte : c'est bien la preuve qu'il y a « chasse à l'homme » jusque dans les couloirs qui mènent aux appartements particuliers du roi. C'est également une autre preuve de l'acharnement aveugle qui règne au Louvre. Lorsque la princesse arrive enfin dans la chambre de sa sœur, deux gentilshommes de l'entourage de son mari la rejoignent et lui demandent de leur sauver la vie. Elle ajoute qu'en se jetant aux pieds du roi et de la reine mère, elle obtint ce qu'elle demandait. Ainsi finit le récit de la nuit.

Cette relation est écrite, avec un calme soutenu, tant d'années après. Elle ne revoie dans son esprit que l'angoisse des huguenots et leurs discussions sans fin, que l'inquiétude de sa sœur Claude, que la quiétude souveraine de sa mère, et particulièrement, l'entrée de ce gentilhomme venu chercher secours chez elle. Le corps percé de coup de hallebarde d'un autre huguenot lui fait peur parce qu'elle se croit elle-même transpercée. Rien d'autre n'est écrit sur le bruit qu'elle a sûrement perçu, toute cette chasse aux huguenots ne devait pas être silencieuse. Les cris d'effroi et de douleur devaient résonner dans les couloirs. Les corps qui tombaient lourdement sur les parquets devaient s'entendre. Il n'y a que le rire de Monsieur de Nancay qui parvient jusqu'aux oreilles de la narratrice.

⁶³⁹ M.V., éd. Cazaux, p. 63 et M.V., éd. Viennot, p. 72.

La froideur de ce texte est sans doute due à la réserve que tient à observer la narratrice. Elle souhaite, simplement, souligner qu'elle a sauvé la vie de deux huguenots et que sa propre vie a été mise en danger au petit matin du 24 août. Et pourtant elle n'a rien entendu :

« Des tintements d'épées, des appels, des cris, des tirs d'arquebuse, des aboiements, des frottements de corps et de coffres que l'on traîne sur un sol dur, des supplications, des gémissements, des pas de chevaux, des coups sourds de gourdin, des clapotis d'eau, des sifflements de hallebarde, des plaintes, des portes fracassées, des claquements de fouet⁶⁴⁰. »

Économie de mots due au maintien digne d'une princesse, éloignement des années également, poids des souffrances dont elle ignorait jusqu'à l'existence, et aux longues années passées à Usson loin de la cour.

Le texte de la nuit de la Saint Barthélemy écrit par Marguerite de Valois reste par sa brièveté, par sa concision toute travaillée, par son manque de débordement, un récit qui demande une interprétation renouvelée. Il est « d'époque », mais il n'est pas « vrai ». C'est un point de vue. Chaque lecture apporte une explication, un regain possible ; Marguerite de Valois reste un sujet inépuisable de recherches historiques et littéraires ; le fait même des lacunes de ce texte prouve que des éléments majeurs de sa pensée échappent encore à la compréhension ; le récit de la nuit de la Saint Barthélemy au Louvre est le seul qui existait, provenant d'une personne présente au Louvre au moment où Dumas écrivait *La Reine Margot*. Il était par conséquent une richesse incontestable, même si ce texte restait dramatiquement court.

Le corps des hommes jeunes.

A contrario, il y a une autre recherche dans la mise en scène de Chéreau. La scène première ne montre pas un corps meurtri, mais un corps d'homme jeune : ses muscles sont apparents, sa peau est souple ; le corps de l'homme n'a pas eu à souffrir de malnutrition. C'est un point important à souligner : Chéreau

⁶⁴⁰ Ralf Beil, « Le monde selon Dubois », in *Le monde selon Dubois, peintre de la Saint Barthélemy*, sous la direction de Ralf Beil, Lausanne, Musée Cantonal de Lausanne, 2003, p. 6.

montre un corps juvénile en bonne santé, il en est de même dans le roman de Dumas lorsque La Mole est soigné par Marguerite et par sa suivante Gillone :

« Plaie douloureuse et non mortelle... [...] murmura [Marguerite]... [...] Cependant Gillone... [...] avait déjà essuyé et parfumé la poitrine du jeune homme et en avait fait autant de ses bras modelés sur un dessin antique, de ses épaules gracieusement rejetées en arrière, de son cou ombragés de boucles épaisses et qui appartenaient bien plutôt à une statue de marbre de Paros qu'au corps mutilé d'un homme expirant⁶⁴¹. »

Dans le roman, la beauté de la Mole est comparée à celle d'une statue, Marguerite parle « d'un pauvre jeune homme beau comme le *Nisus* de Benvenuto Cellini⁶⁴², et qui s'est venu réfugier dans mon appartement ».

Autre recherche d'un même ordre, Chéreau filme, pendant la fête qui suit le mariage religieux, une lutte gréco-romaine opposant le duc d'Anjou, futur Henri III et le duc de Guise. Les deux acteurs, respectivement Pascal Grégory et Miguel Bose, sont des hommes au corps entraînés et à l'allure athlétique. La sueur rend leur peau brillante comme s'il était enduit d'une huile spécifique. Les deux hommes luttent souplement et la caméra suit leurs mouvements de manière gourmande pour ne rien perdre de la beauté de ces corps. On pense, avec ce souci du « regard gourmand », dont parle Chéreau dans un de ses interviews, au film de Claire Denis *Beau travail* ? À ce sujet, Michel Rolland a écrit que :

« Sont montrés, dans des chorégraphies dépouillées, les mouvements, volontairement lents de l'entraînement, tandis que les gestes des luttes corps à corps renvoient à quelque *capuiera*. Le film se veut, pour une large part, parade de corps athlétiques, fragments d'une vision de physique viril à l'*antique* [...] Le film joue donc la carte de l'esthétique contre la fiction⁶⁴³. »

La contemplation de la beauté d'un corps bien fait, c'est-à-dire dont l'apparence est conforme aux canons de la statuaire hellénique, est dans le film de Chéreau une mise en relation avec les corps dépouillés de la Saint Barthélemy. Pour montrer la souffrance ultime, il faut montrer les cadavres souillés. Par

⁶⁴¹ Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 138-139. « Paros, île de Grèce, dans les Cyclades. Ses carrières ont fourni aux artistes de la Grèce antique le plus beau marbre statuaire », in *Le petit Larousse illustré*, Paris, Larousse/Vuef, 2003, p. 1597.

⁶⁴² Benvenuto Cellini, sculpteur, né à Florence, né en 1500, mort en 1571. La phrase de Margot se lit page 166 du roman de Dumas.

⁶⁴³ Michel Rolland, « Le légionnaire fin de siècle : à propos de *Beau travail* de Claire Denis », in *Féminin/Masculin, portraits de femmes*, textes réunis par Christiane Chaulet-Achour et Michel Rolland, Centre de recherche Texte/Histoire, Université de Cergy-Pontoise, 2002, p. 258.

opposition à la chaleur corporelle des combattants que sont La Mole et Coconnas, Chéreau filme les dépouilles froides et raidies des laissés pour morts dans les rues. Le pouls qui bat dans les veines des vivants n'est plus là chez les victimes. Elles sont figées, immobiles. Chéreau joue sur les contrastes violents et donc la carte de l'esthétique en filmant l'interminable duel qui oppose La Mole et Coconnas. Les coups sont portés avec énergie. La Mole, la chemise déchirée par les mouvements rapides qu'il porte à Coconnas, est nu jusqu'à la ceinture. Le spectateur contemple la plasticité de son buste sali par la boue dans laquelle il a trébuché, corps dont les muscles saillants sont teintés de gouttes de sang qui sourd de ses blessures. Il est pieds nus. La chemise de Coconnas est maculée de sang. « Debout, titubant, ils se défient l'un l'autre, chaque coup est donné pour tuer⁶⁴⁴. » Chéreau accentue la brutalité de cette lutte en montrant au spectateur que le duel se déroule au milieu des corps des victimes de la nuit de la Saint Barthélemy. Les vêtements arrachés, les corps allongés, parfois sur le dos, leurs regards vides vers le ciel, le corps parfois à plat ventre, les ongles enfoncés dans la boue. Mise en abyme du combat des deux gentilshommes dans l'apparence morbide des corps bleuis, Chéreau renforce les excès dans cette scène qui montre en même temps la plasticité des corps transfigurés par la chaleur de leur effort s'opposant dans leur beauté à la morbidité des corps froids des suppliciés.

Dans ces deux adaptations du roman de Dumas, il y a la béance d'une interrogation : comment montrer l'indicible ? Dréville suit un monde conventionnel, il imagine une cour de France aux vêtements propres, Chéreau surprend par son envie d'innover. Il montre des personnages royaux aux cheveux peu soignés, des robes tachées. Il montre à l'envi des corps nus, souillés. L'« indicible » est filmé dans ce qui est peut-être conforme à la réalité. Les vêtements et les parures que l'on admire dans les tableaux n'étaient peints dans cet aspect admirable que pour représenter l'ordre, la beauté, le maintien hiératique des personnages ; or en dehors de tout désir de représentation, la sueur était présente sur les vêtements. On rapporte souvent que des cours royales itinérantes émanaient des odeurs dues aux nécessités de la vie ?

⁶⁴⁴ Synopsis du film de Chéreau, p. 61.

« Sous les Valois, Fontainebleau était frappé d'une affreuse peste après quelques semaines et il fallait [se] déplacer⁶⁴⁵. »

Chéreau ne cherche sans doute pas à transcrire ces notions d'hygiène, par contre il donne une toute autre idée des cours royales. Nous les pensons semblables à l'imaginaire cinématographique des années cinquante, elles étaient peut-être plus proches de l'imaginaire de Patrice Chéreau. Un univers aseptisé nous refusait de les voir ainsi, une autre façon de regarder enrichit donc notre vision. Et cette façon n'induit pas une vision manichéenne, il n'y a pas de « vérité » ni du côté Dréville, ni du côté Chéreau, mais bien plutôt, une variante créatrice intéressante à comprendre.

⁶⁴⁵ J.P. Babelon, André Chastel, « La notion de patrimoine », [Paris], Liana Levi, 1994, p. 28. Dans ce chapitre II, les auteurs s'intéressent surtout aux « mobilia démontables entassés sur le dos des mulets », ce qui est préjudiciable à leur bon état patrimonial. Il n'en demeure pas moins que les odeurs sont évoquées ici, quelles soient naturelles ou dues à la façon de préserver une certaine hygiène.

CONCLUSION

L'intitulé de notre travail a pris en compte plusieurs préoccupations majeures qui sont des constantes dans les textes narratifs, dans les peintures, au théâtre et dans la poésie. Il s'agissait dans notre travail de constater que suivant la relation que l'on avait avec ces événements, si l'on était acteur ou simple témoin, les opinions se faisaient selon un imaginaire propre à chacun. La réputation d'une reine, ou encore d'une simple femme était sujette à des interprétations négatives dont elles pouvaient être les victimes. Mais que ce soit au XVI^e siècle, au XIX^e ou au XX^e siècle, la représentation du corps féminin, en particulier, a été une préoccupation singulière. D'une part parce qu'elle avait un sens à donner pour ce qu'elle représentait. Nous pensons à Élisabeth I^{ère} qui fit de son corps un rempart de féminité sacrée. D'autre part parce que ce corps dont héritait la petite fille à sa naissance était celui qui lui rendrait une légitimité à la cour et/ou dans sa famille. Le pouvoir de la femme procréatrice dans la société dépendait des enfants qu'elle mettait au monde. Ils décidaient de sa réputation ou de sa déchéance. Marguerite de Valois eut à souffrir de cette absence de maternité.

Par ailleurs, nous avons parlé de violence parce que le XVI^e siècle, époque humaniste, a été la victime des pensées extrêmes. Intolérance, vengeance, cruauté ont submergé cet humanisme source d'équilibre pour l'homme en général. La politique internationale a été le sujet principal de toute action : fiançailles, mariage, guerre, assassinat. La puissance de Charles Quint était une inquiétude tantôt pour la France, tantôt pour l'Angleterre. Et il fallait que la diplomatie offre toutes les facettes de son pouvoir. C'est pourquoi à sa naissance, la première fille de Catherine de Médicis et d'Henri II, a reçu comme prénom de baptême celui d'Élisabeth et a eu comme parrain Henri VIII d'Angleterre. L'ironie du sort a voulu qu'elle soit l'épouse de Philippe II d'Espagne parce que c'était l'appui que la France recherchait treize ans plus tard (Paix du Cateau Cambrésis).

L'imaginaire, les créations picturales, romanesques et filmiques du XVI^e siècle au XX^e siècle s'insèrent dans la représentation des personnages historiques, et notamment de Marguerite de Valois et d'un événement très connu : la Saint Barthélemy que nous avons choisis parce qu'ils ont été vus de différentes façons selon la politique du moment. Le fil conducteur est bien de comprendre comment

les arts ont pris part du XVI^e au XX^e siècle à cette création pour représenter le personnage et l'événement.

La difficulté était de mettre en relation cette problématique avec les chercheurs qui se penchent éventuellement sur ce personnage et sur cette date du 24 août 1572. Il fallait les amener à un état d'esprit qui les conduise doucement vers la créativité des artisans, des peintres, des romanciers et des metteurs en scène qui ont fait vivre ce monde par leurs créations. La Renaissance est vue, à juste titre, comme une période où la connaissance était une finalité heureuse. Elle l'était, mais de sombres horizons ont terni cette soif de savoir et de sagesse. La bibliographie que nous avons établie peut permettre, de façon modeste, d'ajouter une pierre à l'édifice constitué par les textes narratifs sur ces sujets.

Le XVI^e siècle était une période fastueuse parce qu'elle avait de nombreux mécènes⁶⁴⁶. Mais, en même temps, cette richesse fut endeuillée par huit guerres de religion de 1560 à l'ultime en 1598. Les massacres, les assassinats entre catholiques et huguenots ont entretenu une sorte d'indifférence à la violence due à la fréquente ostentation des corps meurtris, bousculés, piétinés⁶⁴⁷. Ces faits étaient devenus si courants que les tableaux représentant des massacres ont orné les murs de grandes demeures. C'était comme si la vue des blessures et du sang répandu était ce qu'il fallait voir quotidiennement sans avoir, semble-t-il, une compassion pour les corps inanimés. C'est pourquoi, nous avons souhaité rechercher si l'on pouvait expliquer cet étonnant désir formulé par les commanditaires des partis en lutte et si les représentations picturales, narratives et filmiques pouvaient ouvrir une fenêtre sur ces recherches.

Au XVI^e siècle, les fêtes et les décès étaient de façon ambiguë bien imbriqués dans les esprits, car le mariage d'Élisabeth de Valois et de Philippe II d'Espagne fut suivi du décès du roi Henri II après une joute malheureuse. Plusieurs années après, en 1572, l'union de Marguerite de Valois et d'Henri de

⁶⁴⁶ Voir Claude de Montclos, *La mémoire des ruines, anthologie des monuments disparus en France*, Paris, Mengès, 1992, p. 191 ; *Parures d'or et de pourpre, le mobilier à la cour des Valois*, Paris, Somogy éditions d'art, 2002, 141 p. ; *Trésors des Médicis*, Paris, Somogy éditions d'art, 2002, 224 p. ; Alexandra Zvereva, *Portraits dessinés de la cour des Valois, les Clouet de Catherine de Médicis*, Paris, Arthéna, 456 p.

⁶⁴⁷ Voir le roman de Jean Teulé, *Charly 9*, Paris, Julliard, 2011, 232p.. Il donne une vue sanglante de la Saint Barthélemy. C'est un ouvrage récent et il rend compte des corps et du sang jusque sur la page de couverture avec le portrait du roi Charles IX colorié par des gouttes de sang.

Navarre fut troublée par un attentat contre Gaspard de Coligny puis par sa mort dans la nuit du 23 au 24 août 1572. Les mémoires ont été bouleversées par ces répétitions dramatiques puisque seulement treize ans séparaient les événements. Le principal personnage royal présent en était Catherine de Médicis. Les fêtes auxquelles participait la famille royale étaient elles-mêmes des représentations de leur pouvoir. Il y avait par conséquent un mélange savamment orchestré entre les événements que nous venons de citer et les décisions royales. Ce paravent, camouflage des pensées, était une prévention face aux enjeux que se disputaient les différentes factions religieuses.

Parmi les hypothèses relatives aux meurtrissures infligées aux corps dans les années qui ont précédé la Saint Barthélemy, celle de Denis Crouzet est liée à l'imaginaire du corps et à la violence. En plus de ses ouvrages consacrés aux heurts de la Saint Barthélemy, il a écrit un article⁶⁴⁸ avançant qu'une grande partie des massacres était, sans doute, due à la réception des sermons des prédicateurs. Denis Crouzet dit qu'existaient en France « un climat d'angoisse eschatologique... [...] ainsi qu'« une véritable culture de l'obsession de l'ire divine qui transparait des imprimés et des paroles des hommes⁶⁴⁹. » Selon le même auteur, plusieurs prédicateurs comme par exemple, François Le Picard, Dyvolé ou encore Melchior de Falvyn et le prêtre Artus Désiré, avaient annoncé que le royaume de France était menacé par la colère de Dieu, que les Temps derniers étaient venus et en particulier que les hérétiques, les huguenots, étaient le présage de grands malheurs. Les corps de ces derniers étaient stigmatisés comme des corps où le diable s'était introduit. Massacrer ces huguenots était, selon les prédicateurs, une violence qui affranchirait chaque meurtrier de ses actes. En effet, les corps des hérétiques, étant immondes, étaient « devenus, selon Claude de Saintes, “les plus sauvages, les plus sanglants” ennemis de la vie et de la religion des Français⁶⁵⁰. » D'où l'idée que leurs âmes devaient être châtiées par un avilissement de leur corps « puisqu'ils n'ont plus rien de commun avec la créature

⁶⁴⁸ Denis Crouzet, « Imaginaire du corps et violence aux temps des troubles de religion », *Le corps à la Renaissance, actes du XXXe colloque de Tours*, 1987, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, p. 115-127. Voir aussi *Les guerriers de Dieu*, et *La violence au temps des guerres de religion*, 1990 ; *La nuit de la Saint Barthélemy*, 1994.

⁶⁴⁹ Denis Crouzet, *Op. cit.*, p. 116.

⁶⁵⁰ Denis Crouzet, *Op., cit.*, p. 119.

faite par Dieu à son image. » Ainsi le cadavre d'un huguenot était traîné dans les rues, une corde attachée à ses pieds.

Le choix des peintres que nous avons fait est voulu en raison de leur célébrité forgée par bien d'autres peintures que celles des massacres. Hans Vredeman de Vries est admiré pour ses connaissances en architecture. Antoine Caron était le peintre officiel de la cour de France. Il a été attiré au début de sa carrière de peintre par une production religieuse que l'on pouvait admirer à Beauvais ; il a ensuite été l'auteur de l'*Histoire de la reine Artémise* en l'honneur de Catherine de Médicis⁶⁵¹. Quant au peintre de l'entourage de Nicolo Dell'Abate, l'atelier dans lequel il travaillait était connu pour avoir décoré de fresques le château de Fontainebleau. Ce ne sont donc pas les tableaux de massacre qui ont rendu célèbres ces artistes.

À la question que pose Denis Crouzet : « Les guerres de religion ne furent-elles pas authentiquement des guerres saintes ? », nous avons répondu affirmativement dans la mesure où, semble-t-il, elles ont impliqué que les meurtriers estimaient avoir la vraie foi, ce qui est une des marques de l'intolérance.

D'ailleurs Marguerite de Valois écrit avec amertume que lors des heures qui ont précédé la nuit du massacre, « Les huguenots me tenaient pour suspecte parce que j'étais catholique, et les catholiques parce que j'avais épousé le roi de Navarre, qui était huguenot⁶⁵². » Preuve sensible que chacun tenant à sa foi ne faisait pas confiance à une personne d'une autre foi. L'épisode du mariage et du massacre, court moment de la longue vie de Marguerite de Valois lui aura valu d'être rejetée à cause de la méfiance des partis religieux. Son infortune a été grande également, parce qu'elle n'a pas donné d'héritier à son mari. La biographie qu'a écrite Éliane Viennot retrace chaque instant de la vie Marguerite où elle aurait pu jouer un rôle important et où à chaque fois, le sort ne lui a pas été favorable. Ainsi lire sa biographie laisse un sentiment d'impuissance devant tout ce dont elle avait été pourvue à sa naissance. Sa place d'héritière ne lui a pas apporté la chance à laquelle elle aurait pu prétendre. On pourrait néanmoins

⁶⁵¹ Voir Jean Erhmann, *Op. cit.*, 230 p.

⁶⁵² Marguerite de Valois, *Op. cit.*, p. 73.

ajouter qu'elle a vécu plus longtemps que ses deux sœurs aînées mortes d'avoir observé le rôle assigné à chaque princesse : procréer pour assurer une descendance à leur époux. Cette absence de maternité lui a conféré une fragilité politique face à un mari qui recherchait à assurer son pouvoir. Et les différentes péripéties rencontrées par la reine de Navarre lors de ses voyages et de ses séjours au Louvre, à Carlat et à Usson ont formé une trame sur laquelle un écrivain pouvait se pencher. Or, c'est au sujet d'un épisode court, mais dense que l'imaginaire d'Alexandre Dumas a été sensibilisé, celui de la Saint Barthélemy qui a suivi le mariage de la jeune femme.

C'est pourquoi, l'événement dont elle avait été le témoin a été l'occasion pour un romancier d'écrire un roman au XIX^e siècle qui a repris la légende noire des Valois⁶⁵³. Et nous avons vu que le personnage qu'Alexandre Dumas a inventé n'a pas grand-chose à voir avec le personnage historique de Marguerite de Valois. Dans une récente réédition des *Mémoires* de la fille de Catherine de Médicis, Martine Reid a écrit que :

« Tout le monde se souvient de Margot, jeune princesse mariée sans entrain à son cousin Henri de Navarre, futur Henri IV, follement amoureuse de La Mole, un beau gentilhomme qui perd la vie pour avoir comploté contre le roi...[...] La reine imaginée par Alexandre Dumas a assurée à la dernière des Valois, née en 1553, une renommée considérable jusqu'à aujourd'hui...[...] La « Reine Margot » de Dumas, tête folle et cœur passionné, n'a pas grand-chose à voir avec la véritable Marguerite...[...] La reine Margot de Dumas n'est décidément qu'une ombre de fantaisie⁶⁵⁴. »

Serait-ce une réhabilitation du personnage de la *Reine Marguerite* nom qu'Henri IV lui accorda officiellement après leur démariage ou simplement le souci d'étudier des documents en adoptant une vue différente des événements depuis quelques années⁶⁵⁵? Vouloir que Marguerite de Valois apparaisse autrement, qu'elle soit comme elle dût être aux moments les plus difficiles de sa vie et non comme elle est encore décrite dans un ouvrage récent :

« Dès son plus jeune âge, Marguerite de Valois connaît le luxe propre à cour de ses parents Henri II et Catherine de Médicis. Elle est surnommée Margot... [...] Très préoccupée par sa beauté, elle a tendance à se laisser guidée par ses sens et manque de jugement dans ses actes. On murmure qu'elle est initiée très jeune aux jeux de

⁶⁵³ Légende noire nourrie en grande par le parti huguenot.

⁶⁵⁴ Marguerite de Valois, *Mémoires 1569-1577 (extraits)*, éd. établie et présentée par Martine Reid, Paris, Gallimard, 2010, p. 7-14.

⁶⁵⁵ Une vue différente : c'est-à-dire se référer à plusieurs documents en croisant ce qu'ils nous apprennent.

l'amour... [...] On prétend que ses débordements l'ont rendue stérile⁶⁵⁶.»

Le jugement est sévère, établi avec des expressions comme « on murmure » et « on prétend ». Ces deux verbes appartiennent au registre des rumeurs. Selon le dictionnaire, la rumeur est « une nouvelle qui se répand dans le public⁶⁵⁷. » Or, le miroir dans lequel se reflète la fille de Catherine de Médicis est un miroir au sens voulu par Louis Marin qui « utilise les textes comme des miroirs dans lesquels les images d'une époque, d'un auteur ou d'un thème sont réfléchies en permettant ainsi l'analyse rigoureuse de l'interprète. » L'idéologie d'une époque, d'un artiste se révèle donc par les créations. La légende noire des Valois, instaurée en partie par les huguenots pendant les guerres de religion et reprise au XIX^e siècle, s'évanouit lentement au profit de la découverte d'une mécène dont les talents n'avaient jamais été mis en lumière ou du moins de façon satisfaisante. On redécouvre une femme écrivain, Marguerite de Valois, et d'autres femmes encore comme sa mère par exemple. On se rend compte qu'elles ont œuvré pour qu'un équilibre politique chancelant se stabilise enfin. Jeanine Garrison a écrit que Catherine de Médicis avait enfin retrouvé dans ses derniers moments ce qu'elle avait désiré le plus au monde : « atteindre enfin, auprès de Dieu, cette harmonie que toute sa vie elle chercha en vain⁶⁵⁸. »

Marguerite de Valois est le dernier enfant de Catherine et lorsqu'elle a commencé ses *Mémoires*, elle vivait en exil depuis près de vingt ans à Usson, forteresse auvergnate. Les *Mémoires* de la reine, éditées peu de temps après sa mort survenue en 1615 sont devenus, selon Éliane Viennot, un *best-seller* :

« La première édition, réalisée à Paris en novembre 1628 est suivie de trois autres dans la même année, puis de cinq nouvelles éditions l'année suivante, dont trois pirates. Dix-neuf autres suivront jusqu'à la fin du siècle. Le texte est également traduit dès 1630 en anglais et dès 1642 en italien (plus d'une dizaine d'éditions pour la même période). L'engouement suscité par les *Mémoires* se mesure également par leur inscription en 1638 dans le *Catalogue des [trente] livres les plus célèbres en notre langue* de la toute jeune

⁶⁵⁶ Patrick Weber, *Les reines de France*, Paris, Flammarion/Librio, 2006, p.80-81. En quatrième de couverture, on peut lire que « La série Mémo propose des ouvrages de référence inédits, complets et accessible, pour apprendre, comprendre ou se perfectionner dans les grands domaines du savoir. »

⁶⁵⁷ *Nouveau petit Larousse*, Paris, Librairie Larousse, 1968, p. 913, article rumeur.

⁶⁵⁸ Jeanine Garrison, *Catherine de Médicis, l'impossible harmonie*, Paris, Payot et Rivages, 2002, p. 11.

académie française, et quarante ans plus tard, dans les cent livres de la *Bibliothèque choisie* de l'érudit Colmiès⁶⁵⁹. »

La redécouverte de Marguerite de Valois comme mécène et comme écrivain est importante, elle permet de penser que la *Reine Marguerite* a tenu jusqu'à ses derniers jours le rôle d'une princesse de la Renaissance. Elle a su raconter une grande partie des événements et des relations difficiles qui ont été les siennes pendant des années avec ses proches sans laisser paraître ce que la décence lui demandait de taire, c'est-à-dire sa vie privée. Elle l'a gardée au plus profond de ses pensées. Elle n'a évoqué que certains instants où elle aurait pu jouer un rôle, mais la destinée en avait décidé autrement. Elle revoyait sa vie après avoir voulu répondre à Brantôme qui avait commencé à écrire sur elle. Puis, elle avait « oublié » Brantôme et se trouvait face à elle-même, toute seule dans un dénuement profond, avec les souvenirs de ce qu'elle avait vécu à la cour de France, une des plus fastueuses et des plus raffinées.

Par conséquent, dans les trois parties de notre travail, nous avons étudié un mode de représentation pour chaque « émanation » d'une époque historique. Nous y avons ajouté également un moment où les apparences étaient en construction. Dans un premier temps, c'est la constatation que les sujets des commandes glissaient, en peinture, vers une obsédante idée. La vue de corps souffrants remplaçait l'évocation des saints et de la Vierge en majesté, comme la *Maesta* de Simone Martini. Cette dernière était le symbole d'un catéchisme où la vue bienveillante de la mère de Jésus-Christ guidait les fidèles vers une obéissance parfaite aux commandements divins. L'attitude affligée et le corps nu d'Adam et d'Ève, chassés du paradis dans la toile de Tommaso Masaccio, peint en 1427, donne un sens différent à cette transmission, il fallait montrer la souffrance et l'anatomie physique des personnages bibliques.

L'ascension des marchands est restée irrésistible, mais lente car il a fallu deux sinon trois générations pour atteindre la possibilité de posséder des œuvres d'art, non pour les revendre et vivre de leur spéculation, mais bien pour les avoir chez soi. Les demeures décorées avec goût rivalisaient avec les maisons

⁶⁵⁹ Marguerite de Valois, *Mémoires et discours*, éd. Éliane Viennot, *Op. cit.*, p. 25-26.

patriciennes que les marchands avaient admirées. L'hôtel construit par Pierre le Gendre n'occupe pas moins de neuf pages de description dans l'ouvrage de Claude de Montclos que nous avons déjà cité, tant il est jugé comme un « exceptionnel décor flamboyant à l'aube de la Renaissance ». Dominique Hervier a décrit de façon précise l'inventaire de ce riche marchand de drap et de vin. Il est le parent, un peu occulté, de la famille de Neufville Villeroy qui donna un duc et pair en la personne de Nicolas de Neufville, maréchal de France, en 1651. Et leurs descendants obtinrent un brevet de duc et de duchesse⁶⁶⁰. L'apparence, le paraître avaient déjà une grande importance à cette époque.

Ce sont ces marchands dont Pierre Le Gendre pourrait être un exemple qui prêtèrent aux rois de France leur argent pour financer des guerres. Ce sont eux qui formaient un groupe important dans un Paris gagné au catholicisme, qui avaient à leur tête Claude Marcel, marchand orfèvre sur le Pont-au-Change. Prévot des marchands depuis 1564, il est encore en charge en 1570. Une chanson d'inspiration populaire illustre :

« Avec une verve satirique remarquable, la puissance d'action de la riche bourgeoisie de Paris et la conscience qu'elle avait de son rôle dans la résistance catholique, face à une royauté appauvrie et jugée tiède sur le plan religieux... Claude Marcel réclame contre les huguenots un bel édit qui les force à se rendre à la Messe⁶⁶¹. »

Henri de Navarre fut obligé d'abjurer pour sauver sa vie et il alla à la messe.

L'évocation des peintures de massacres occupe la deuxième partie de notre recherche puisqu'elle donne un aperçu d'un mode de représentation différent : c'est celui de la peinture. Il est possible que cet engouement pour peindre des corps dénudés et souffrants ait été voulu à des fins précises. L'apprentissage d'un catéchisme peut se faire à travers le prisme d'images que le regard suit avec attention. La mise à mort de personnages jugés comme immondes par des prédicateurs instruisait puisque cette observation était régulière et quotidienne. Les tableaux qui se trouvaient dans les grandes demeures auraient été des exemples à méditer et peut-être à suivre. Les voir, en parler conduisait

⁶⁶⁰ Dominique Hervier, *Op. cit.*, p. 86.

⁶⁶¹ Madeleine Csecsy, *La poésie militante en France dans les premières guerres civiles du XVI^e siècle (1560-1574)*, Montpellier, Université de Montpellier, 1976, p. 42-43. Voir en Annexes *La chanson de Marcel*.

immanquablement, pour certains esprits crédules, à reproduire ces actes. À force de les voir, l'incitation à tuer ceux qui sont impurs faisait naître l'intolérance.

Pierre de L'Estoile a rapporté que

« Le jeudi 9 juillet [1587], fut ôté du cimetière Saint Séverin, un tableau que les politiques appelaient le tableau de madame de Montpensier[...] En ce tableau étaient peintes au vif et représentées plusieurs cruelles et étranges inhumanités exercées par la reine d'Angleterre contre les bons et zélés catholiques, apostoliques et romains ; et avait été mis là exprès, pour animer toujours de plus en plus le peuple à la guerre contre les huguenots et hérétiques...[...] De fait, allait ce sot peuple de Paris, voir tous les jours ce beau tableau, lequel voyant, il s'émouvait, criant qu'il fallait exterminer tous ces méchants politiques et huguenots⁶⁶². »

Le spectacle de cette peinture présenterait l'endoctrinement du peuple de Paris. La vue quotidienne de ce tableau dans un lieu prédestiné, un cimetière, apportait une justification à une violence soutenue par un parti politique comme la *Ligue*. En exerçant une influence spéculaire sur « ce sot peuple de Paris », les catholiques espéraient enflammer les esprits afin de combattre les huguenots.

Le roi, lui-même, était soupçonné d'être favorable à ceux de la religion réformée. Un sonnet s'était répandu dans Paris lorsque le tableau fut enlevé sur ordre du roi :

« Laissez cette peinture, ô renards politiques,
Laissez cette peinture, en laquelle on voit peints
Les spectacles piteux et les corps de sang teints,
Sang, dis-je, bienheureux des dévots catholiques ;

Enfin peu serviront vos renardes⁶⁶³ pratiques,
Car le Dieu, qui d'en haut meut le cœur des humains,
Animera du peuple et le cœur et les mains,
Pour se venger, par lui, des sectes hérétiques.

Et toi, Jérôme⁶⁶⁴, et toi, à qui l'on a donné

⁶⁶² Pierre de L'Estoile (1546-1611), *Op. cit.*, p. 497. Le roi Henri III fit secrètement enlever ce tableau, ce qui provoqua de la part de la *Ligue*, qui avait consenti à la présence de ce tableau, un sonnet injurieux affiché au cimetière et à différents endroits de la ville. La *Ligue* rassemblait des catholiques formellement opposés aux huguenots. Madame de Montpensier était une ardente animatrice de la *Ligue*.

⁶⁶³ Dans ses *Mémoires*, Marguerite de Valois emploie le même terme : « Et bien qu'ils eussent été très pernicieux à son Etat, les renards avaient su si bien feindre qu'ils avaient gagné le cœur de ce brave prince... », in M.V., éd. Cazaux, p. 60 et M.V., éd. Viennot, p. 69.

⁶⁶⁴ Le roi chargea maître Jérôme Auroux, conseiller à la cour et marguillier de l'église Saint-Séverin d'enlever le tableau. Le sonnet menace les hommes politiques, il va, même, jusqu'à inquiéter la famille Auroux en invoquant l'ingratitude d'un fils vis-à-vis du travail de son père, in Pierre de L'Estoile, *Op. cit.*, p. 497.

Charge de faire ôter ce tableau maçonné,
 Garde bien d'attenter à cette œuvre tant chère !
 Dédaignant
 Ton père, en son vivant, de son art fut maçon ;
 Si tu démaçonnerais, tu lairrais la raison,
 Dédaignant, fils ingrat, le métier de ton père⁶⁶⁵. »

Le tableau était exposé avec la volonté de nuire au parti huguenot. Cette anecdote renseigne sur le climat social régnant à Paris ; la présence, puis la disparition du tableau n'avait satisfait ni les uns, ni les autres. Le laisser incitait à la violence, le faire disparaître provoquait un sonnet non moins violent.

Enfin, c'est un des romans d'Alexandre Dumas qui occupe la troisième partie de notre argumentation. *La Reine Margot* reprend une petite part de la vie de la reine de Navarre⁶⁶⁶. Nous avons vu que l'essor du roman historique a donné lieu à une évocation romanesque populaire dans les années 1840. La Saint Barthélemy est décrite longuement, dans le roman de Dumas, à la fois dans les préparatifs, et dans les discussions au sein de la famille royale au Louvre, mais également dans les rues de Paris. L'intrigue amoureuse joue un grand rôle. L'amitié entre La Mole et Coconnas est présente également. Ces deux éléments sont des *topoi* que l'on retrouve dans d'autres romans de Dumas comme par exemple, *Les Trois mousquetaires*.

Le personnage créé par le romancier est loin de ressembler à la reine de Navarre, mais il est resté tel quel dans les mémoires de tous ceux qui ont lu ce roman. La personne de Marguerite de Valois est encore à découvrir grâce à une étude toujours à approfondir de ses *Mémoires*⁶⁶⁷. Elle reste, encore un peu, une inconnue dont nous aimerions connaître davantage les talents. Sa stature de femme avisée se révèle à la lecture de ses *Mémoires*. Lors de son voyage en Flandres, sur la route du retour, à Dinant, on lit l'épisode où elle fait face courageusement à une foule qui, ayant fêté joyeusement l'élection des

⁶⁶⁵ Pierre de L'Estoile, *Op. cit.*, p. 497. Tu lairrais : tu laisserais.

⁶⁶⁶ Il est intéressant de noter que Pierre de L'Estoile nomme ainsi Marguerite de Valois à plusieurs reprises, et cela paraît évident qu'au XVI^e siècle, elle ait été appelée reine de Navarre. L'Estoile lui donne un titre de reine ce qui revient de droit à l'épouse d'Henri de Navarre, voir Pierre de L'Estoile, *Op. cit.*, p. 301.

⁶⁶⁷ Lire Éliane Viennot, « A propos de la Saint Barthélemy et des *Mémoires* de Marguerite de Valois : authenticité du texte et réception au XVII^e siècle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, p. 894-917 et « De la reine Marguerite à La Reine Margot : les lectures de l'Histoire d'Alexandre Dumas », *L'École des Lettres*, 13-14 juillet 1994, 81-105.

bourgmestres, est rendue méfiante à la vue d'une troupe de cavaliers qui appartient à l'escorte de Marguerite ; celle-ci ayant envoyé un émissaire pour expliquer ce qu'il en était, son geste d'apaisement et d'information n'est pas pris en compte ; personne n'y prend garde, rien n'y fait. Alors, a-t-elle rapporté :

« Enfin, je me lève debout dans la litière, ôtant mon masque, je fais signe au plus apparent que je veux parler à lui, et étant venu à moi, je le priai de faire silence, afin que je pusse être entendue. Ce qu'étant fait avec toute peine, je leur représente qui j'étais et l'occasion de mon voyage⁶⁶⁸. »

Ayant obtenu d'entrer pour passer la nuit dans la ville, la reine de Navarre n'était pas au bout de ses peines, les difficultés reprirent et encore une fois, en montrant beaucoup de diplomatie, Marguerite a apaisé le conflit par des mots bien choisis. L'exemple de cette femme, seule, se défendant avec une grande simplicité face à une foule criant et gesticulant montre les qualités dont Marguerite fait preuve dans ce genre de situation. La volonté de se faire entendre et de parler est le signe d'un esprit conciliant. Sa recherche des mots qui touchent celui qui s'oppose à elle montre sa détermination. La ressemblance avec sa mère, Catherine de Médicis, est éclatante : vouloir s'expliquer, vouloir convaincre, ne pas irriter, c'est l'harmonie néo platonicienne. C'est celle que sa vie durant sa mère a recherchée, selon les mots de Jeannine Garrison. Marguerite exprime, dans ce contexte, les hautes idées qu'elle a reçues pendant son enfance. Celles d'une femme courageuse qui ne craint pas de se mettre en avant quand il faut convaincre. Et dans ce siècle de violence, elle a marqué sa place.

Une étude attentive des textes de Marguerite de Valois participant à ce regard féminin du pouvoir royal existe depuis une vingtaine d'années grâce aux recherches effectuées par des historiens comme Éliane Viennot dont nous avons souligné l'intérêt en citant le site⁶⁶⁹ qu'elle a créé et des littéraires comme, par exemple, Laurent Angard. Il travaille depuis plusieurs années sur l'expression du moi dans les *Mémoires de Marguerite de Valois* et se consacre à une lecture approfondie des textes et écrits de cette dernière. Il participe avec Éliane Viennot

⁶⁶⁸ Marguerite de Valois, *Op. cit.*, p. 148-149.

⁶⁶⁹ Ce site est consacré à Marguerite de Valois, voir www.elianeviennot.fr/Marguerite. La mise à jour la plus récente est du 4 août 2011. Lire par ailleurs sur le même site l'article accepté, puis refusé par *Le Monde* qu'elle a écrit en mai 1994 au moment de la sortie du film de Patrice Chéreau *La Reine Margot*.

à la traduction en russe des *Mémoires* de Marguerite de Valois. La publication devrait se faire prochainement.

D'autres publications⁶⁷⁰ prouvent la curiosité des chercheurs à propos du XVI^e siècle et des femmes de cette époque. Citons l'ouvrage de Jacqueline Boucher sur Louise de Lorraine et Marguerite de France⁶⁷¹. Dans l'introduction à cet ouvrage, Jacqueline Boucher précise ceci :

« Pourquoi cet intérêt pour Louise de Lorraine et Marguerite de France, l'une ignorée de l'historiographie, l'autre surabondamment évoquée dans des publications tantôt historiques, tantôt répondant au goût du scandale ? »

Elle y fait allusion, en particulier, au fait que ni l'une, ni l'autre n'eurent d'enfant et que si elles en avaient eu, leur sort en aurait été changé. Jacqueline Boucher s'est intéressée, également à la vie du frère de Marguerite de Valois, le duc d'Anjou devenu roi après la mort de Charles IX. Elle y parle de la vie brillante de « la cour de Henri III qui a eu longtemps la réputation d'avoir été scandaleuse et extravagante⁶⁷². » Elle prend tout au long de son ouvrage la défense de ce roi, méconnu.

Une grande étude sur les femmes de la Renaissance est menée à bien par plusieurs historiennes de l'université de Saint-Étienne comme Kathleen Wilson-Chevalier, Eugénie Pascal ou encore Éliane Viennot, déjà citée à plusieurs reprises⁶⁷³.

Deux historiens ont donné une nouvelle lecture d'un personnage décrié par la légende noire des Valois Médicis. Catherine de Médicis était née d'une mère française et d'un père florentin. Elle est devenue depuis des siècles une reine maléfique. Denis Crouzet et Thierry Wanegffelen lui ont rendu hommage en

⁶⁷⁰ Vladimir Chichkine a soutenu une thèse en 2004 sur *La cour royale de France et la lutte politique en France au XVI^e –XVII^e siècle*, Saint-Petersbourg, Evrasia. Voir le texte édité en ligne sur Cour de France.fr le 1^{er} juin 2008 ([http : //cour-de-France](http://cour-de-France), article 376.html). Le texte est traduit du russe par l'auteur.

⁶⁷¹ Jacqueline Boucher, *Deux épouses et reines à la fin du XVI^e siècle : Louise de Lorraine et Marguerite de France*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 1995, p. 9.

⁶⁷² Jacquelin Boucher, *La cour de Henri III*, [s.l.], Ouest-France, 1986, p. 7.

⁶⁷³ Voir *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 681 p. ; et Éliane Viennot, *La France, les femmes et le pouvoir, l'invention de la loi salique (V^e-XVI^e siècle)* Paris, Perrin, 2006, 765 p. ; voir aussi Michelle Perrot, *Mon histoire des femmes*, Paris, Seuil/France Culture, 2006, 231 p. ; et Maria-Anne Privat-Savigny, *Quand les princesses d'Europe brodaient*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003, 132 p. ; Janine Garrisson, *Catherine de Médicis, l'impossible harmonie*, Paris, Payot, 2002, 165 p. ; Anne de France, *Enseignements à ma fille, Histoire du siège de Brest*, édition Tatiana Clavier et Éliane Viennot, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2006, 141 p.

montrant qu'elle avait été une mécène. Elle avait contribué à l'édification de nombreuses demeures – les Tuileries, en particulier – qui n'existent plus. Elle avait été une mère dont Marguerite de Valois parlait avec respect tout au long de ses *Mémoires*⁶⁷⁴. Cette reine mère devient, d'année en année, une reine que l'on découvre ; en cela elle rejoint sa fille Marguerite dont la réputation avait été mal perçue pendant des siècles.

Plutôt qu'une réhabilitation, nous choisissons de parler d'une autre connaissance de ce siècle de violence. Grâce à une orientation nouvelle et à une découverte de textes oubliés, cachés et /ou mal compris, la connaissance des femmes de l'Ancien Régime⁶⁷⁵ se renouvelle enfin.

⁶⁷⁴ Denis Crouzet, *Le haut cœur de Catherine de Médicis, une raison politique aux temps de la Saint Barthélemy*, *Op. cit.* , 636 p. ; Thierry Wanegffelen, *Catherine de Médicis, le pouvoir au féminin*, *Op. cit.* , 445 p.

⁶⁷⁵ Voir le site de la Siefar, société internationale pour l'étude des femmes de l'Ancien Régime www.siefar.org

BIBLIOGRAPHIE

Éléments du Corpus

Œuvres de Marguerite de Valois – Romans – Films

*

Éléments bibliographiques servant à la recherche

Ouvrages divers – Articles – Théâtre – Thèses – Données de la Toile

Corpus :

Œuvres de Marguerite de Valois :

- MARGUERITE DE VALOIS, *Correspondance 1569-1614*, édition critique établie par Éliane Viennot, Paris, Honoré Champion, 1998, 674 p.

- MARGUERITE DE VALOIS, *Mémoires et autres écrits 1574-1614*, édition critique par Éliane Viennot, Paris, Honoré Champion, 1999, 364 p.

Romans

- DUMAS, Alexandre, *La reine Margot*, Paris, Gallimard, 1973, 691 p.

Films

- *La reine Margot*, d'après le roman d'Alexandre Dumas, un film de Jean Dréville, cassette vidéo, 1954.

- *La reine Margot*, d'après le roman d'Alexandre Dumas, un film de Patrice Chéreau, 1994, DVD vidéo, 1994.

Éléments bibliographiques servant à la recherche :

Ouvrages divers

- *Actes du colloque international sur l'art de Fontainebleau*, [Fontainebleau et Paris, 18, 19, 20 octobre 1972], études réunies par André Chastel, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1975, p. 170-171.

- ARASSE, Daniel,

Histoires de peintures, Paris, France-Culture, Denoël, 2004, 223 p.

On n'y voit rien, descriptions, Paris, Denoël, 2005, 165 p.

- *L'Art et le crime*, exposition du 10 octobre au 13 décembre 1998 au château de Blois, 4 feuillets.

- BEGUIN, Sylvie, *Les peintures de Raphaël au Louvre*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1984, 85 p.
- BERRIOT, François, « La femme dans les clés des songes de la fin du Moyen-Age et de la Renaissance », in *Regards sur la Renaissance*, Paris, Éditions du Cygne, 1995, 127 p.
- BERRIOT-SALVADORE, Evelyne,
 - *Les femmes dans la société française de la Renaissance*, Genève, Droz, 1990, 592 p.
 - *Un corps, un destin, la femme dans la médecine de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1993, 281 p.
- BERRIOT-SALVADORE, Evelyne, PEBAY-CLOTTES, Isabelle, *Autour de l'enfance*, Biarritz, Atlantica, 1999, 398 p.
- BERTIERE, Simone, *Les reines de France au temps des Valois, I. Le beau XVI^e siècle*, Paris, Éditions de Fallois, 1994, 351 p.
- BOMBAL, Eusèbe, *La châtelainie de Merle*, Paris, Le livre d'Histoire, 2004, 233 p.
- CHAMPION, Pierre, *Paris sous les derniers Valois, Paris au temps des guerres de religion, fin du règne de Henri II, régence de Catherine de Médicis, Charles IX*, Paris, Calmann-Lévy, 1958, 254 p.
- CHARBONNIER, Pierre, *Guillaume de Murol, un petit seigneur auvergnat au début du XV^e siècle*, Clermont-Ferrand, Institut d'études du Massif central, [1971], 523 p.
- CHASTEL, André,
 - *Renaissance italienne 1460-1500, I. Renaissance méridionale II. Le grand atelier d'Italie*, Paris, Quarto Gallimard, 1999, 940 p.
 - *L'art italien*, Paris, Flammarion, 1995, 695 p.
 - *Culture et demeures en France au XVI^e siècle*, Paris, Julliard, 1989, 186 p.
- CHATENET, Monique, *L'édition des textes anciens XVI-XVII^e siècles*, Paris, Inventaire général – ELP, 1990, 128 p.
- *Chronique de l'humanité*, avant-propos de Robert Maillard, Paris, Ed. Jacques Legrand, 1279 p.
- COENEN, Marie-Thérèse, dir., *Corps de femmes, sexualité et contrôle social*, préf. d'Yvonne Knibiehler, Bruxelles, De Boeck, 2002, 216 p.
- CONSTANT, Jean-Marie, *Les Guise*, Paris, Hachette, 1984, 266 p.

- *Le corps à la Renaissance*, actes du XXX^e colloque de Tours 1987 sous la dir. de Jean Céard, Marie-Madeleine Fontaine, Jean-Margolin, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990, 502 p.
- CROUZET, Denis,
- *Les Guerriers de Dieu, la violence au temps des troubles de religion, vers 1525-vers 1610*, Seyssel, Champvallon, 1990, 792 p.
- *Le haut cœur de Catherine de Médicis, une raison politique aux temps de la Saint Barthélemy*, Paris, Albin Michel, 2005, 636 p.
- DARMON, Pierre, *Mythologie de la femme*, Paris, Seuil, 1983, 221 p.
- Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, *Paris et Catherine de Médicis*, sous la dir. de Baudouin-Matuszek..., Paris, [s.d.], 190 p.
- DELUMEAU, Jean, *La civilisation de la Renaissance*, Paris, Arthaud, 1984, 539 p.
- DERROY, Christine, LAPORTE, Corinne, *Au Louvre, un voyage au cœur de la peinture*, Paris, Fleurus-Idees, 1989, 94 p.
- DOMPS, Guy, Testament de Guy Domps, du 27 septembre 1586, 3 E 95/4, fol. 183-186, Archives départementales du Cantal à Aurillac. (Manuscrit)
- DURAND-LE GUERN, Isabelle, *Le roman historique*, Paris, A. Colin, 2008, 127 p.
- EDOUARD, Sylvène, *Le corps d'une reine, histoire singulière d'Élisabeth de Valois, 1546-1568*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, 277 p.
- ELBEE, Jean d', *Le miracle d'Henri IV*, Lyon, H. Lardanchet, 1942, 228 p.
- *Europe*, revue mensuelle, « Dumas père », février-mars 1970, n°490-491, 281 p.
- ESTEBE, Janine, *Tocsin pour un massacre, la saison des Saint Barthélemy*, Paris, Éditions du Centurion, 1968, 216 p.
- *Etats et effets de la violence*, coordination de Christiane Chaulet-Achour, Centre de Recherche Texte et Histoire, Université de Cergy-Pontoise, 2004, 311 p.
- FAYOLLE, Gérard, *Histoire du Périgord*, tome I, Périgueux, Ed. Pierre Fanlac, 1988, 351 p.
- *Fêtes et crimes à la cour d'Henri III*, exposition au château royal de Blois, 8 mai – 24 août 2010, Dijon, Éditions Somogy, *L'estampille/L'objet d'art*, hors série, n° 52, 2010, 71 p.
- FONTAINE, Marie-Madeleine, *Libertés et savoirs du corps à la Renaissance*, Caen, Paradigme, 1993, 403 p.

- FRAGONARD, Marie-Madeleine, *Précis d'histoire de la littérature française*, 6^e édition, Paris, Didier, 1981, 111 p.
- GARRISON, Janine, *La Saint Barthélemy*, Paris, Éditions Complexe, 1987, 219 p.
- GENGEMBRE, Gérard, *Le roman historique*, Paris, Klincksieck, 2006, 159 p.
- GRAY, Marianne, *Mademoiselle Jeanne Moreau*, trad. de l'anglais par Odile Demange, Paris, Nouveau Monde, 2003, 307 p.
- HALE, John, *La civilisation de l'Europe à la Renaissance*, Paris, Perrin, 1998, 677 p.
- HERVIER, Dominique, *Pierre Le Gendre et son inventaire après décès, étude historique et méthodologique*, Paris, Honoré Champion, 1977, 263 p.
- HERITIER, Jean, *Catherine de Médicis*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1939, 729 p.
- HUGO, Victor,
- *Quatrevingt-Treize*, éd. présentée, établie et annotée par Yves Gohin..., Paris, Gallimard, 1979, 533 p.
- *Quatrevingt-Treize*, préf. et commentaires de Gérard Gengembre, Paris, Presses Pocket, 1992, 606 p.
- HUPPERT, George, *Bourgeois et gentilshommes : la réussite sociale en France au XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, 1983, 293 p.
- *Images de la femme au XVI^e siècle*, éd. établie et préparée par Françoise Joukosvsky, Paris, La Table ronde, 1995, 227 p.
- JEANNIN, Pierre, *Les marchands au XVI^e siècle*, Paris, Seuil, 1957, 191 p.
- JESTAZ, Bertrand, *L'art de la Renaissance*, Paris, Citadelles, 1984, 603 p.
- KAEMPFER, Jean, *Poétique du récit de guerre*, Paris, Joseph Corti, 1998, 292 p.
- KEMPERS, Bram, *Peintres et mécènes de la renaissance italienne*, Paris, Gérard Monfort, 1987, 350 p.
- KNIBIEHLER, Yvonne, *La sexualité et l'Histoire*, Paris, Odile Jacob, 268 p.
- LASPHRISE, Marc Papillon de, *Les amours de Théophile et l'Amour passionnée de Noémie*, éd. critique de Margo Manuella Callaghan, Paris-Genève, Droz, 1979, 554 p.

- LAZARD, Madeleine, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, 239 p.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *L'invention du corps*, Paris, Flammarion, 255 p.
- LE GOFF, Jacques, *Marchands et banquiers au Moyen Age*, Paris, PUF, 1972, 128 p.
- LEPROUX, Guy-Michel, « Inventaire des outils et marchandises trouvés dans l'atelier de Nicolas Pinaigrier après son décès, Paris, 20 décembre 1606, Archives Nationales., Minutier central, XXIV, 143, minute », in *L'édition des textes anciens XVI^e-XVIII^e siècles*, sous la dir. de Bertrand BARBICHE et Monique CHATENET, Paris, Inventaire Général-E.L.P., 1990, 128 p.
- LE ROY, Eric, *Camille de Morlhon, homme de cinéma (1869-1952)*, Paris, L'Harmattan, 1997, 337 p.
- *Les Lettres au temps de Henri IV*, actes du colloque Agen-Nérac 18-20 mai 1990, Pau, Association Henri IV, 1989, 417 p.
- LHOMOND, *De viris : les grands hommes de Rome*, latin-français, traduit et présenté par Jacques Gaillard, Paris, Actes Sud, 1995, 403 p.
- LYON-CAEN, Judith, RIBARD, Dinah *L'historien et la littérature*, Paris, La Découverte, 2010, 128 p.
- *Marguerite de France, reine de Navarre et son temps*, actes du colloque d'Agen (12-13 octobre 1991) organisé par la Société française des Seiziémistes et le Centre Matteo Bandello d'Agen réunis par Madeleine Lazard et J. Cubelier de Beynac, Agen, Centre Matteo Bandello d'Agen, 1994, 356 p.
- MARLOWE, Christopher,
- *Massacre à Paris*, trad. de Pascal Collin, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2008, 109 p.
- *Le Massacre à Paris*, adaptation et transposition scénique de Jean Vauthier, [pièce créée par le Théâtre National Populaire à Villeurbanne, le 19 mai 1972, mise en scène de Patrice Chéreau], Paris, Gallimard, [s.d.], 100 p.
- *The Massacre at Paris*, [texte en anglais], Publisher : The World Wide School, may 1999, 55 p., Internet.
- *Massacre, objet d'histoire (Le)*, sous la dir. de David El Kenz, Paris, Gallimard, 557 p.
- MICHAUD, Yves, *La violence*, Paris, PUF, 1998, 127 p.
- MIGOZZI, Jacques, dir., *Le roman populaire en question, actes du colloque international de mai 1995 à Limoges*, Paris, PULIM, 1997, 613 p.
- MOISAN, Michel, *L'exil auvergnat de Marguerite de Valois, la reine Margot*, Nonette, Éditions Créer, 2001, 216 p.

- *Le Monde selon François Dubois, peintre de la Saint Barthélemy*, sous la direction de Ralf Beil, 19 septembre 2003-4 janvier 2004, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 2004, 111 p.

- MONTAIGNE, Michel de,

- *Essais*, II, texte de Michel Guilbaud...Paris, Bibliothèque française de la nouvelle librairie de France, 1962, 362 p.

- *Essais*, IV, texte de Michel Guilbaud...Paris, Bibliothèque française de la nouvelle librairie de France, 1962, 366 p.

- MONTEIL, Amans-Alexis, *L'Histoire des Français des divers états aux cinq siècles derniers*, Paris, W. Coquelet, 1842-1844, 10 volumes.

- MONTCLOS, Claude de, *La mémoire des ruines : anthologie des monuments disparus en France*, Paris, Mengès, 1992, 320 p.

- *Paraître et se vêtir au XVI^e siècle*, actes du colloque du Puy-en-Velay, études réunies et présentées par Marie Viallon, Saint - Etienne, Publications de l'Université de Saint - Etienne, 2006, 294 p.

- PARDAILHE-GALABRUN, Annick « L'inventaire après décès : une source incontournable de l'intime à l'époque moderne », in *Histoire sociale et actes notariés : problèmes de méthodologie, Actes de la table ronde du 20 mars 1988*, Toulouse, Presse universitaire de Toulouse, 1989, 176 p.

- *Paris 1400, les arts sous Charles VI*, Paris, Librairie Arthème Fayard, RMN, 2004, 413 p.

- *Parures d'or et de pourpre, le mobilier à la cour des Valois*, exposition 15-30 septembre 2002, château de Blois, Paris, Somogy éditions d'art, Château de Blois, 2002, 141 p.

PASTOUREAU, Michel, *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 215 p.

- *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, études réunies et présentées par Kathleen Wilson-Chevalier avec la collaboration d'Eugénie Pascal, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2007, 681 p.

- PERNOT, François, *Qui a vraiment tué Henri IV ?*, Paris, Larousse, 2010, 256 p.

Petit Larousse illustré (Le), Paris, Larousse/Vuef, 2003, 1818 p.

- PHALIP, Bruno, *Seigneurs et bâtisseurs en Haute-Auvergne et en Brivadois entre le XI^e siècle et le XV^e siècle*, Clermont-Ferrand, Publications de l'institut d'études du Massif central, 2000, 284 p.

- PIEROTTI-CEI, Lia, *La vie à l'époque de la Renaissance*, Cuneo, Éditions Minerva, 1987, 143 p.

- QUIGNARD, Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, 355 p.

- RHEIMS, Maurice, *La vie d'artiste*, Paris, Grasset, 1970, 449 p.
 - RIBARD, Dinah, *L'historien et la littérature*, Paris, La Découverte, 2010, 128 p.
 - RIGOULEAU, Céline, « Se vêtir à Marseille au XVI^e siècle (1556-1578) », in *Paraître et se vêtir au XVI^e siècle*, actes du colloque du Puy-en-Velay, études réunies et présentées par Marie Viallon, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2006, p. 108.
 - RIVAL, Paul, *La folle vie de la Reine Margot*, Paris, Firmin-Didot, 1929, 189 p.
 - *Sainte Bible, (La)*, trad. des textes originaux hébreux et grec par Louis Ségond, nouvelle éd. 1979, Paris, Société biblique de Genève, 1986, 1295 p.
 - SCHOPP, Claude, *Alexandre Dumas, le génie de la vie*, Paris, Fayard, 622 p.
 - SERRA, Marc, *Le corps féminin : son histoire et sa beauté de l'Antiquité à nos jours*, thèse pour le diplôme d'état de docteur en médecine, Paris, Université René Descartes, 1995, 199 p.
 - SIMONIN, *Charles IX*, Paris, Fayard, 1995, 510 p.
- TEULÉ, Jean, *Charly 9*, Paris, Julliard, 2011, 232 p.
- *Les Trésors des Médicis, la Florence des Médicis, une ville et une cour d'Europe*, sous la direction de Cristina Acidini Luchinat et Mario Scalini...Paris, Éditions d'art Somogy, 224 p.,
 - VAST, Henri, *Histoire de l'Europe et particulièrement de la France de 1270 à 1610*, sixième édition revue et corrigée, Paris, Garnier Frères Libraires-éditeurs, 1893, 825 p.
 - VIENNOT, Éliane,
 - *Marguerite de Valois, histoire d'une femme, histoire d'un mythe*, Paris, Payot, 1993.
 - *Vie des salons et activités littéraires, de Marguerite de Valois à Mme de Staël, actes du colloque international de Nancy (6-8 octobre 1999) recueillis et publiés par Roger Marchal*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2001, 343 p.
 - WEBER, Patrick, *Les reines de France*, [Mémo], Paris, Flammarion, Librio inédit, 2006, 92 p., n° 782.
 - WENZEL, Eric, « Le massacre dans les méandres de l'histoire du droit », in *Le massacre, objet d'histoire*, sous la dir. de David El Kenz, Paris, Gallimard, 2005, p. 25- 45.

- WILSON-CHEVALIER, Kathleen et VIENNOT, Éliane, dir., *Royaume de féminie : pouvoirs, contraintes, espaces de liberté des femmes, de la Renaissance à la Fronde*, Paris, Honoré Champion, 1999, 299 p.

- ZINGUER, Ilana, *Misères et grandeur de la femme au XVI^e siècle*, Genève, Paris, Slatkine, 1982, 94 p.

Articles :

- BARBIER DE MONTAULT, Mgr, « Inventaire et comptes de la Confrérie du Saint-Sacrement de Saint Pierre en Queroix », *Bulletin de la Société archéologique et Historique du Limousin*, t. XXXV, et in Gallica.bnf.fr

- BARTHOLEYNS, Gil, « Marché textile et culture vestimentaire internationale autour de 1300 », *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen-Age à nos jours*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008, p. 215-227.

- BEAUFRERE, Abel, « Une peinture murale de joute royale à la cathédrale de Saint-Flour », *Revue de la Haute-Auvergne*, t. 42, 1971, p. 296.

- BEGUIN, Sylvie,

- « Le Massacre des Triumvirs », entourage de Nicolò Dell'Abate, *La Renaissance et le Nouveau Monde*, [exposition], Musée du Québec [6 juin au 12 août 1984 ; organisée par l'Association française d'action artistique], Québec, Bibliothèque nationale, 1984, p. 209.

- « Le Massacre des Triumvirs », *L'Ecole de Fontainebleau* [Grand palais, 17 octobre 1972-15 janvier 1973], Paris, Éditions des Musées nationaux, 1972, p. 21.

- « Massacro dei triumviri », *Nicolò Dell'Abate, storie di pinte nella pittura del cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, a cura Sylvie Béguin e Francesca Piccinini, milano, Sylvana, 2005, p. 453.

- BRUIT ZAIDMAN, Louise, « Le temps des jeunes filles dans la cité grecque Nausicaa, Phrasikleia, Timareta et les autres... », *Clio*, n° 4, 1996, p. 33-50.

- BRULE, Pierre, « Des osselets et des tambourins pour Artémis », *Clio*, n° 4, 1996, p. 11-32.

- CHASTEL, André, « Les vestiges de l'hôtel Le Gendre et le véritable hôtel de Trémoille », *Bulletin monumental*, CXXIV, juin 1966, p. 129-165.

- CROUZET, Denis, « La Saint Barthélemy : religion et barbarie », *L'Histoire*, novembre 1997, n° 215, p. 32-36.

- DEMARTIAL, André, « Inventaire après décès de Sire Jehan Veyrier, maître-orfèvre à Limoges en 1566 », fonds des notaires, n° provenance E. 16172 Mouret, Société archéologique et historique du Limousin, t. LXIII, 1913, p. 166-195.

- DREVILLE, Jean, « La Reine Margot », *L'Avant-scène cinéma*, février 1997, n° 459, 92 p.

- DUBOST, Jean-François, « La légende noire de la reine Margot », *L'Histoire*, mai 1994, n°17, p. 8-16.

- DUFAY, François, « Un miracle français », *Le Point*, n° 1788-1789, p.145.

EHRMANN, Jean,

- « Hans Vredeman de Vries », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1979, p. 18-21 et 25.

- « Massacre and Persecution Pictures in Sixteenth century France », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 8, 1945, p. 1-4, iconographies p. 46- 49.

- « Tableaux de Massacres au XVI^e siècle », *Bulletin de la Société du protestantisme français*, juillet-août 1972, p. 445-455.

- *Antoine Caron, peintre à la Cour des Valois 1521-1599*, Genève – Lille, Droz – Giard, 1955, 58 p.

- *Antoine Caron*, Paris, Flammarion, 1986, 229 p.

- ENGEL, Claire-Éliane, « La figure de Coligny dans la littérature », in *Actes du colloque L'amiral de Coligny et son temps*, Paris, 24-28 octobre 1972, Paris, au siège de la société, 54, rue des Saints-Pères, 1974, p. 377-388.

- FRAMONT, Martin de, « Aspects du commerce du vêtement au Puy-en-Velay au XVI^e siècle », in *Paraître et se vêtir au XVI^e siècle*, actes du colloque du Puy-en-Velay, études réunies et présentées par Marie Viallon, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2006, p. 117-143.

- GRAS, Marthe, « 14-15 octobre 1586 : la reine rebelle », in *Etudes sur Murat et son arrondissement*, Revue de la Haute-Auvergne, t. 59, avril-sept. 1997, p. 131-154.

- HERMELINE, Laurent, « L'histoire et la politique passionnément », revue éditée par *Le Français dans le Monde*, sept.-oct. 2002, n° 323.

- IUNG, Jean-Eric,

- « Commerce et marchands en Haute-Auvergne (XVI-XVIII^e siècle), *Enluminures, bulletin de photothèque et archives cantaliennes*, 6, printemps, p. 35-50.

- « Fêtes Renaissance à Salers », *Revue de la Haute-Auvergne*, octobre-décembre 2001, t. 63, p. 281-296.

- JALENQUES, Félix, « Le plus habile marchand de l'Auvergne au XVI^e siècle », *Revue de la Haute-Auvergne*, 1933, p. 118-121.

- KUSMAN, David, « Mariage et réseaux financiers internationaux à la fin du XIII^e siècle », *Francia*, Band 32/1, 2005, p. 121-153.

- *Le Massacre des Triumvirs*, fiche pédagogique du Service Educatif du musée départemental de l'Oise, n° 2, [8 p.].
- MISSIONIER, Jeanne, « Le dictionnaire statistique du Cantal, complément inédit d'Emile Delalo », *Revue de la Haute-Auvergne*, t. 61, 1999, p. 275.
- *LE MONDE*, dossiers et documents littéraires, n° 28, juillet 2000, « L'Histoire, style roman. »
- PARDAILHE–GALABRUN, Annick, « L'inventaire- après décès : une source incontournable de l'intime à l'époque moderne », *Histoire sociale et actes notariés : problèmes de méthodologie, actes de la table ronde du 20 mars 1988*, Toulouse, presses universitaires de Toulouse, 1989, p. 108.
- PERNOT, François, « Jacques Callot et la représentation de la guerre de Trente Ans : une vision toujours d'actualité ? », communication présentée au colloque *Le conflit : enjeux et représentations*, 14-15 Janvier 2005, Groupe de recherches interdisciplinaires de l'Université de Cergy-Pontoise, CICC (Centre de recherches sur les identités culturelles comparées des sociétés occidentales), Université de Cergy-Pontoise.
- POTTER, David, "Marlowe's Massacre at Paris and the reputation of Henri III of France", in *Christopher Marlowe and English Renaissance Culture*, ed. by Darryl Grantley and Peter Roberts, Aldershot, Brookfield, Ashgate, 1996, p. 70-95.
- TOBIN, Yan, « Entretien avec Patrice Chéreau », *Positif*, septembre 2003, n°511, p. 31-35.
- SOISSONS, Pierre, OLIVIER, Luc, TORDJEMAN, Gilles, photographes, « Sur les traces de la reine Margot », *Massif Central magazine*, mai-juin 1994, n° 3, p. 16-23.
- « Une part d'héritage », in *Le Magazine d'information sur l'Auvergne en mouvement*, n° 14, Juillet - Août 2007, p. 9.
- VIENNOT, Éliane,
 - « A propos de la Saint-Barthelémy et des Mémoires de Marguerite de Valois » authenticité du texte et réception au XVII^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, septembre-octobre 1996, p. 894-917.
 - « Les femmes d'Etat de l'Ancien Régime : un enjeu de mémoire capital pour le partage du pouvoir en démocratie », in *La démocratie à la française ou les femmes indésirables*, sous la dir. d'Éliane Viennot, préf. de Françoise Gaspard, colloque 9,10,11 décembre 1993, Paris sous l'égide du CEDREF, p. 51-61.
 - « Parler de soi : parler à l'autre. Marguerite de Valois face à ses interlocuteurs », *Tangence*, hiver 2005, et rééd. 2006, n° anniversaire.
 - « Une intellectuelle, auteure et mécène parmi d'autres : Marguerite de Valois (1553-1615) », *Clio*, histoire, femmes et société, n° 13, 2001, Intellectuelles,

Presses universitaires du Mirail, Université de Toulouse-le Mirail, Toulouse, 2001, p. 125-134.

- « Le corps signifiant des souverains dans *La reine Margot* d'Alexandre Dumas », in *Corps, littérature, société (1789-1900)* », études réunies par Jean-Marie Roulin, 2005, p. 109-125.

Théâtre

- COCTEAU, Jean, *Le testament d'Orphée*, Paris, Éditions du Rocher, 1983, 141 p.

Thèses

- GOLDSMITH, James Lowth, *Les Salers et les Scorailles, seigneurs de Haute-Auvergne 1500-1789*, thèse soutenue en 1971, trad. de l'anglais par Jacques Buttin, Clermont-Ferrand, Institut d'études du Massif Central, 1984, 239 p.

- VIENNOT, Éliane, *La vie et l'œuvre de Marguerite de Valois : discours contemporains, historiques, littéraires, légendaires*, Paris 3, 1991, 838 f.

Internet

- GUEROULT, Guillaume *Le premier livre des emblèmes*, 1550, sur le site French Emblems at Glasgow. www.emblems.arts.gla.uk/french

- « Princes et princesses à la fin du Moyen Age », Didier LETT et Olivier MATTEONI, *Médiévales*, n° 48, Paris, PUV, printemps 2005, p. 5-14, <http://medievales.revues.org/document832.html>.

- « Sur Patrice Chéreau : article de Patrick Hutchinson », République des Lettres, 1994.

- « Le roi Chéreau, Ecran noir », Rubrique Célébrités, 2003.

Base Joconde, Direction des Musées de France

- Attribution de l'huile sur toile *Le Massacre des Triumvirs* par Jean Ehrmann en 1945, puis à un peintre de l'École de Nicolo Dell'Abatte, d'après les travaux de Sylvie Béguin, réf. 000PE026529.

INDEX

AUTEURS

- Abatte, Nicolo Dell', peintre, 40, 121, 142, 193, 284
 Alberti, Leon Battista, architecte, 134
 Alembert, Jean Le Rond d', 14
 Angard, Laurent, 291
 Anquetil, Louis-Pierre, 213
 Arasse, Daniel, 37, 38, 147
 Arbeau, Thoinot, 21
 Aubigné, Agrippa d', 33, 35, 196
 Aziza, Claude, 210, 249
 Bale, John, 163
 Balthazar Castiglione, 22
 Béguin, Sylvie, 129
 Bellano, Bartolomeo, graveur, 48
 Benedict, Philip, 30
 Bèze, Théodore de, 127
 Boaistuau, Pierre, 149
 Bondonne, Giotto di, 103
 Bonnaure, Pierre, 30
 Bose, Miguel, 277
 Boucher, Jacqueline, 292
 Brantôme, Pierre de Bourdeille, seigneur de, 8, 287
 Bregovic, Goran, musicien, 20, 265
 Bruegel, Pieter l'Ancien, peintre, 105
 Brunelleschi, Filippo, architecte, 134
 Caron, Antoine, peintre, 39, 114, 116, 121, 137, 142, 193
 Castellin, Jean, 30
 Cellini, Benvenuto, sculpteur, 277
 Cenival, Pierre de, 25
 Charensol, Georges, 253
 Charrier, Marianne, 206
 Chastel, André, 39, 45, 83, 88, 190
 Chauou, Amaury, 185
 Chéreau, Patrice, 19, 180, 188, 196, 245, 255, 256, 260, 263, 265, 266, 276, 278, 279
 Cicéron, Marcus Tullius, orateur et écrivain, 118, 140
 Cimabue, Giovanni, peintre, 103
 Clair, Jean, 102
 Cocheval, Guy, 133
 Cocteau, Jean, 245
 Collin, Pascal, 157
 Constans, Ellen, 212
 Cosandey, Fanny, 255
 Coste, Hilarion de, Père, 208
 Coulas, Yvan, 26
 Crouzet, Denis, 176, 186, 189, 283, 284
 Daneau, Lambert, 21
 Delamare, Rosine, 249
 Dréville, Jean, 180, 196, 245, 251, 263
 Dubois, François, peintre, 40, 266
 Dufay, François, 45
 Dumas, Alexandre, 24, 40, 193, 195, 196, 200, 204, 212, 217, 220, 224, 229, 240, 261, 269
 Dupplessis-Mornay, Philippe, 150
 Dürer, Albrecht, peintre, 49
 Eco, Humberto, 172
 Edouard, Sylvaine, 21
 Ehrmann, Jean, 109, 114, 137, 140, 142
 Ehrmann, Jean, peintre, 120
 El Kenz, David, 112, 124, 126, 143
 Elbée, Jean d', 11
 Elias, Norbert, 47
 Epinay, Madame d', 185
 Estoile, Pierre de l', 215, 289
 Ferguson, Wallace K., 199
 Fluchère, Henri, 158
 Fragonard, Marie-Madeleine, 205
 Francioli, Armando, 254
 Francesca, Piero Della, peintre, 131
 Francesco del Cossa, 38
 Gaillardet, Frédéric, 24
 Gance, Abel, 249
 Garrison, Jeanne, 286, 291
 Gentileschi, Artemisia, peintre, 123
 Gheeraerts, peintre, 155
 Gondola, Andrea Pietro de la, dit Palladio, peintre, 134
 Greene, Robert, 157
 Grégory, Pascal, acteur, 277
 Grévin, Jacques, huguenot, 149
 Grien, Baldung, peintre, 49
 Gruzinski, Serge, 125
 Gueroult, Guillaume, 94
 Hamon, Philippe, 225
 Hervier, Dominique, 39, 58, 59, 61, 70, 288
 Hunebelle, André, 250
 Imberdis, André, 14
 Jacques de Voragine, 267
 Jalenques, Félix, 79
 Jeannin, Pierre, 49, 83
 Kaempfer, Jean, 45
 Kempers, Bram, 37, 85
 King, Robert M., 26
 Klarsfeld, Serge et Beate, 46
 Krulic, Brigitte, 216, 248, 254
 La Tour, Georges de, peintre, 105, 257, 260
 Lafréry, Antoine, 140
 Le Corrège, peintre, 105
 Le Titien, peintre, 46
 Le Vignon, Pierre, 30
 Leutrat, Estelle, 114
 Lukacs, Georges, 197
 Machiavel, Niccolo, 145, 146, 167
 Magny, Olivier de, 6
 Malle, Louis, 253
 Mariéjol, Jean Hippolyte, 5, 7, 186

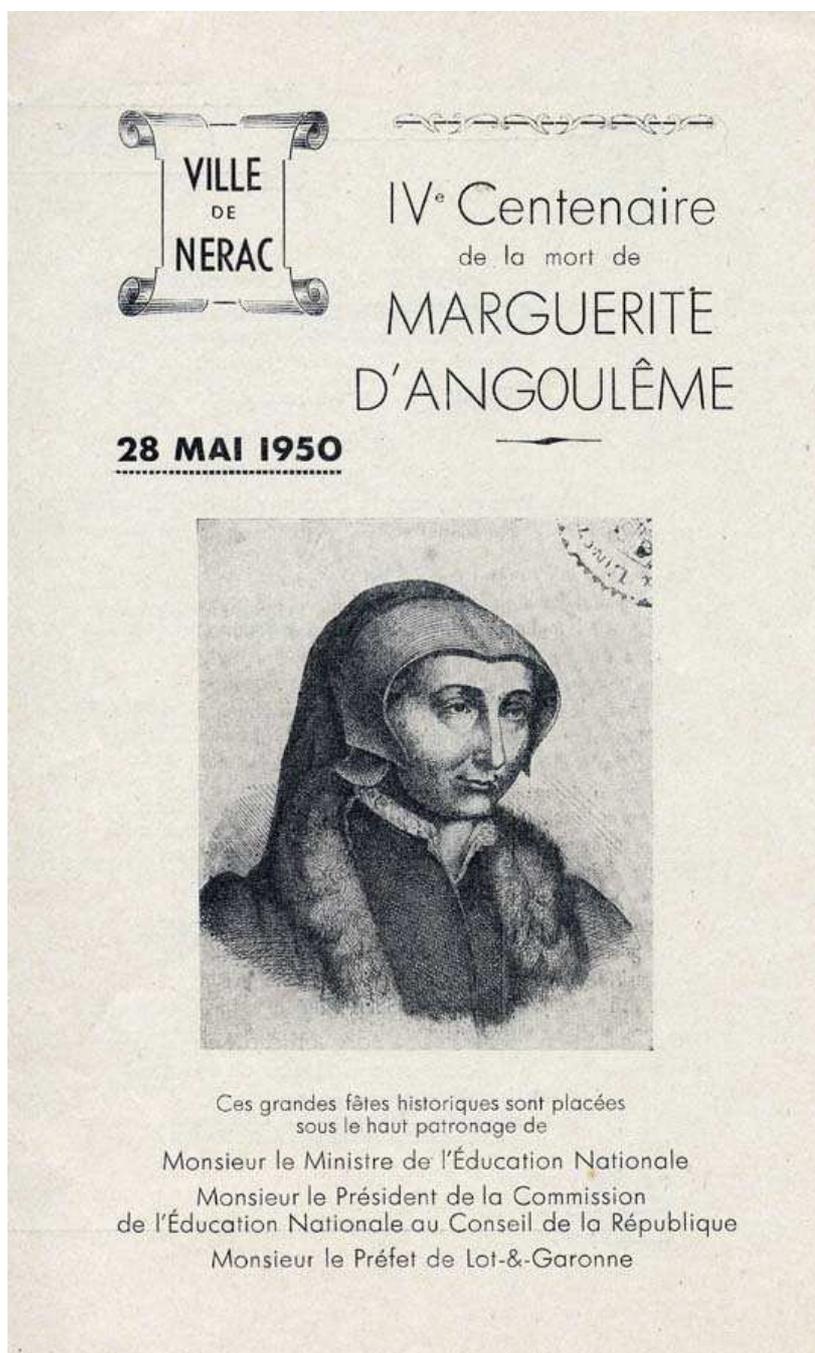
- Marin, Louis, 29, 32, 286
 Marion, Denis, 160, 168
 Marlowe, Christopher, 31, 40, 147, 150, 154, 156, 164
 Marmontel, 185
 Marseille, Jacques, 15, 50, 150
 Martini, Simone, peintre, 100, 102
 Masaccio, Tommaso, peintre, 48, 287
 Matteo di Giovanni, peintre, 28
 Mauléon, Auger de, 208
 Midant, Jea-Paul, 133
 Misraki, Paul, 249
 Mombert, Sarah, 199
 Montaigne, Michel de, 113, 192
 Montclos, Claude de, 288
 Mouralis, Bernard, 206
 Nashe, Thomas, 157
 Natta, Marie-Christine, 209
 Parmensis, Frederigo, graveur, 25
 Perrin, Jean, 171
 Perrissin, Jean, graveur, 29
 Piero della Francesca, 38
 Pieter Bruegel, l'Ancien, peintre, 100
 Plantin, Christophe, 149
 Pommier, Edouard, 103
 Pons, Christian, 158
 Potter, David, 177
 Reid, Martine, 285
 Ronsard, Pierre de, 49, 227
 Rouart, Jean-Marie, 207
 Rouchy, Violette, 255, 259
 Saintes, Claude, 283
 Saluces, Thomas de, 55
 Sauvy, Anne, 198
 Schopp, Claude, 203
 Scott, Walter, 197, 205, 206, 220
 Shakespeare, William, 171, 176
 Signorelli, Lucas, peintre, 48
 Taine, Hippolyte, 148, 152, 153
 Thomson, Danièle, 262
 Tortorel, Jacques, graveur, 29
 Truchet, Sybil, 155
 Tulard, Jean, 195, 199, 207
 Vasari, Giorgio, peintre, 103, 104
 Vast, Henri, 54
 Verrochio, Andreo del, peintre, 48
 Veyne, Paul, 216, 268
 Vidal-Naquet, Pierre, 108
 Viennot, Éliane, 41, 187, 284, 286, 291
 Vitruve, 135
 Vredeman de Vries, Hans, peintre, 39, 116, 121, 128, 129, 131, 132, 135, 193
 Wanegfelen, Thierry, 292
 Wilson Chevalier, Kathleen, 292
 Zvereva, Alexandra, 32
- DEMEURES**
 Anjony, château d', 38
 Branzac, château de, 38
 Carlat, château d', 285
 Conros, château de, 38
 Lanquais, château de, 190
 Maulnes, château de, 189
 Usson, château d', 254, 269
 Usson, château d', 285
- EVENEMENTS**
 Paix du Cateau Cambrésis, 281
Saint Barthélemy, massacre, 19, 177, 188, 225, 236, 245, 246, 247, 249, 262, 264, 276, 277, 278, 281, 285, 290
- ŒUVRES**
Adoration des Mages, 38
Beau travail, film de Claire Denis, 277
Capitan, Le, Michel Zevaco, 250
Catherine de Médicis aux états de Blois, Lucien Arnault, 202
Cité idéale, La, Piero Della Francesca, 131
Contre Littératures, Les, Bernard Mouralis, 206
Cortegiano, Il, Raphaël, peintre, 258
De re aedificatoria, Leon Battista Alberti, 135
Déclaration du roi de Navarre, La, attribuée à Marguerite de Valois, 208
Della Pittura, Leon Battista Alberti, 135
Dictionnaire étymologique de la langue française, 112
Discours docte et subtil dicté promptement par la Reyne Marguerite et envoyé à l'auteur des Secrets Moraux, attribué à Marguerite de Valois, 208
Eloges et vies des reynes, princesses, dames et damoiselles illustres en piété, courage et doctrine, qui ont fleury de nostre temps et du temps de nos peres, Hilarion de Coste, 209
Essai sur le caractère, les mœurs, et l'esprit des femmes dans les différents siècles, L', Antoine Léonard, 185
Grand Larousse du XXe siècle, 191
Graphic History, the Wars, Massacres and Troubles of Tortorel and Perrissin, Philip Benedict, 30
Henri III et sa cour, pièce de théâtre, Alexandre Dumas, 199
Histoire de France depuis les Gaulois jusqu'à la fin de la monarchie, Louis-Pierre Anquetil, 213
Histoire de la littérature anglaise, Hippolyte Taine, 147
Histoire de la reine Artémise, L', Antoine Caron, 284
Histoire Ecclésiastique, Théodore de Bèze, 127
Jeux des enfants, Les, Pieter Bruegel l'Ancien, peintre, 100, 105
Journal de l'Estoile, Pierre de l'Estoile, 193
Judith et Holopherne, Artemisia Gentileschi, 123
La Reine Margot, film de Patrice Chéreau, 19
La Tour de Nesles, pièce de théâtre, 24
Libro del Cortegiano, Il, 22
Litté, Le, dictionnaire, 112
Maesta, La, Simone Martini, 287
Maesta, La, Simone Martini, peintre, 101
Massacre à Paris, Le, Christopher Marlowe, 32, 109, 147, 151, 156, 163, 172, 193, 263
Massacre des Innocents, Pieter Bruegel l'Ancien, 113
Massacre des Saints Innocents, Le, Pieter Bruegel l'Ancien, peintre, 100
Massacre des Triumvirs, Le, 120
Massacre des triumvirs, Le, peinture, 128
Massacre du triumvirat, Le, 120
Massacre du Triumvirat, Le, 116

- Massacre du triumvirat, Le*, Antoine Caron, 139
- Massacre, objet d'histoire*, dir. David El Kenz, 112
- Mémoires de l'Etat de France sous Charles Neufiesme*, Goulart, 266
- Mémoires*, Castelnau de La Mauvissière, 208
- Mémoires, Les*, Alexandre Dumas, 201
- Mémoires, Les*, Marguerite de Valois, 208, 263, 264, 265, 269, 274, 290, 293
- Mémoires*, Marguerite de Valois, 6, 25, 36
- Mémoires*, Marmontel, 185
- Nouvelle Histoire de France*, 15
- Orchésographie, L'*, 21
- Organon, L'*, 162
- Philippiques, Les*, Cicéron, 118
- Poétique du récit de guerre*, Jean Kaempfer, 45
- Reine Margot, La*, Alexandre Dumas, 187, 193, 204, 235, 237, 241
- Reine Margot, La*, film, 196
- Revue des deux mondes, La*, journal, 198
- Richard III*, Shakespeare, William, 176
- Roman historique, Le*, Georges Lukacs, 197
- Ruelle mal assortie, La*, attribuée par erreur à Marguerite de Valois, 208
- Théâtre du monde où il est fait un ample discours des misères humaines, Le*, 149
- Tragiques, Les*, Agrippa d'Aubigné, 34
- Trois mousquetaires, Les*, Alexandre Dumas, 235, 250, 290
- Une année à Florence*, Alexandre Dumas, 216
- Vindiciae contra tyrannos, Le*, Philippe Duplessis-Mornay, 150
- Waverley*, Walter Scott, 206
- PERSONNAGES
- Actéon, chien du roi Charles IX, 241
- Alençon, François, duc d', 9
- Aliénor d'Aquitaine, 184
- Anne Boleyn, 40, 151
- Anne de Bretagne, 59, 151
- Anne du Bourg, 30
- Antoine de Bourbon, roi de Navarre, 12
- Antoine, triumvir, 40
- Aramis, 235
- Artagnan, d', 250
- Athos, 235
- Boniol, Pierre, 53, 77, 78
- Briçonnet, Charlotte, 59
- Briçonnet, Pierre, père de Charlotte, 59
- Bussi d'Amboise, 214
- Caboche, bourreau, 236
- Castiglione, Balthazar, 258
- Catherine de Médicis, 7, 9, 13, 17, 22, 36, 41, 116, 136, 159, 160, 164, 171, 173, 174, 176, 178, 186, 223, 225, 232, 233, 234, 241, 264, 283, 286
- Charles III de Lorraine, 23
- Charles IX, roi de France, 17, 25, 41, 115, 146, 174, 175, 178, 218, 231, 233, 237, 267, 269
- Charles Quint, 5, 151
- Charles VIII, roi de France, 15, 58, 94
- Charles X, roi des Français, 201
- Charry, Laurent, 271
- Claude de Lorraine, 273
- Claude de Valois, 23
- Clermont, Louise de, 116
- Clèves, Marie de, 194
- Coconnas, Annibal de, 223, 224, 248, 252, 278
- Coligny, François de, dit Dandelot, 271
- Coligny, Gaspard de, 32, 115, 159, 165, 168, 174, 179, 218, 252, 266, 271, 273, 283
- Condé, prince de, 267
- Dampont, Françoise de, 58
- Davy de la Pailleterie, Alexandre Antoine, 200
- Delalo, Emile, 93, 94, 97, 98
- Désiré, Artus, prédicateur, 283
- Diane de Poitiers, 24
- Domps, Guy, marchand, 53, 77
- Du Bartas, fidèle d'Henri de Navarre, 170
- Dubois, Pierre, 72, 75
- Edouard II, roi d'Angleterre, 158
- Élisabeth d'Autriche, 256
- Élisabeth de Valois, reine d'Espagne, 13, 21, 156
- Élisabeth I^{ère}, reine d'Angleterre, 13, 33, 40, 147, 151, 156, 171, 191, 281
- Epernon, duc d', 159
- Estienne, Charles, médecin, 28
- Estienne, Henri, 85
- Falvyn, Melchior de, prédicateur, 283
- Féresse, 213
- François I^{er}, roi de France, 12, 15, 151
- François II, roi de France, 115
- Fugger, 85
- Gasparo Contarini, 14
- Gérault, Guillaume, 96
- Gillone, suivante de Marguerite de Valois, 277
- Grégoire XIII, pape de 1572 à 1585, 25, 26
- Guillaume de Normandie, 92
- Guise, François de, 240, 268
- Guise, Henri de, 7, 8, 190, 218, 227, 238
- Guise, Marie de, 194
- Henri de Guise, 159, 160, 164, 168, 173, 174, 175, 176, 178
- Henri II, roi de France, 6, 9, 12, 15, 24, 29, 30, 151, 193
- Henri III, roi de France, 7, 25, 32, 41, 161, 170, 172, 173, 175, 176, 178
- Henri VIII, roi d'Angleterre, 40, 151, 281
- Hercule d'Este, 13
- Homère, 207
- Jeanne d'Albret, reine de Navarre, 10, 11, 16, 146, 159, 161, 165, 173, 174, 194, 268
- Joyeuse, duc de, 159
- Jules César, 166, 167, 179
- La Hurrière, aubergiste, 238
- La Mole, 40, 223, 224, 228, 230, 236, 247, 252, 265, 278
- La Ramée, Pierre de, 160, 162, 172
- Labouret, Marie-Louise, 200
- Lafarge, Eugène, 93, 100
- Laurent de Médicis, 216
- Le Gendre, Jean, 57
- Le Gendre, Pierre, 39, 53, 54, 56, 58, 60, 63, 71, 288
- Le Picard, François, prédicateur, 283
- Lépide, triumvir, 40
- Louis IX, roi de France, 12
- Louis X, roi de France, 24

- Louis XII, roi de France, 15, 151
 Louis XV, roi de France, 202
 Louis XVI, roi de France, puis roi des Français, 201
 Louis XVIII, roi de France, 201
 Marcel, Claude, prévot des marchands, 288
 Marguerite d'Angoulême, 12
 Marguerite de Bourgogne, 24
 Marguerite de Navarre, 14
 Marguerite de Valois, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 24, 36, 42, 146, 158, 159, 165, 173, 178, 180, 186, 189, 190, 191, 193, 194, 196, 199, 204, 207, 219, 223, 240, 242, 243, 247, 253, 254, 256, 259, 261, 270, 272, 275, 281, 284, 285, 287
 Marie d'Angleterre, 151
 Marie de Guise, mère de Marie Stuart, 156
 Marie Stuart, reine de France, 115, 156, 191
 Marie Tudor, reine d'Angleterre, 13, 151
 Marie-Caroline de Bourbon -Sicile, 201
 Marie-Louise d'Autriche, 201
 Masenx, Guillaume, 50
 Maugiron, 159, 161, 168, 173
 Michel de L'Hospital, 16
 Moïse, 46
 Montesquiou, 267
 Montgomery, Gabriel, comte de, 9
 Montmorency Fosseux, Françoise de, 23
 Montsoreau, duc de, 159
 More, Thomas, 40, 153
 Moreau, Jeanne, 253
 Nancay, Monsieur de, 274, 275
 Napoléon I^{er}, 201
 Navarre, Henri de, 8, 14, 23, 24, 34, 146, 158, 161, 163, 165, 170, 173, 179, 190, 214, 218, 219, 223, 225, 227, 230, 231, 232, 238, 241
 Neufville, Nicolas de, 288
 Nevers, Henriette de, 223, 254
 Octave, triumvir, 40
 Oreste, 237
 Orthon, 259
 Philippe Auguste, roi de France, 54
 Philippe de Luns, 27
 Philippe II, roi d'Espagne, 13, 23, 106, 152, 156, 281
 Pierre de L'Hostal, 12
 Poltron de Meré, 240
 Porthos, 235
 Prevost de Chatelier, Honorat, 272
 Pylade, 237
 René, le florentin, 234
 Renée de France, 13, 191
 Saint Barthélemy, saint, 267
 Salomé, fille d'Hérodiade, 48
 Sauve, Charlotte de, 191, 231, 234
 Séroune, 160
 Talon, Omer, 160, 172
 Touchet, Marie, 191
 Vésale, André, médecin, 28
 Veyrier, Jehan, orfèvre, 53, 75
 Villeroi, maréchal de, 39
 Walsingham, 177

ANNEXES

Annexe I : Le message de l'aïeule Marguerite : Lou messadye de Menino Margarido



Lors du IV^e centenaire de la mort de Marguerite d'Angoulême, eurent lieu le 28 mai 1950, de grandes fêtes historiques placées sous le haut patronage de Monsieur le Ministre de l'Éducation Nationale, de Monsieur le Président de la

commission de l'Éducation Nationale au conseil de la République et de Monsieur le Préfet de Lot-et Garonne.

Madame Pétrilli-Laclau, 1^{er} prix de diction au Conservatoire de Toulouse a lu un poème en français traduit en occitan de Luc Labadie où il est question du prince de Navarre, futur Henri IV. Ce poème s'intitule :

Le message de l'aïeule Marguerite : Lou messadye de Menino Margarido

« Notre Henri », du temps où il était « Notre Prince »
Était un fier enfant, élégant, souple, mince
Et cependant si fort que nul garçon de Pau
N'osait se « froter » (à lui), ni de Nérac non plus.

Quand son père mourut, sa mère était encore jeune.
Avec<elle, à « deuil passé »
Il arriva à Nérac
Là, le futur roi, qui avait douze ans à peine,
S'échappa aussitôt à travers la Garenne.

Il ne ferrailait pas mal,
A pied comme à cheval
Et toute la journée
D'un bout à l'autre de l'année
Ce n'était que bourrades,
Estocades, meurtrissures et coups de toutes sortes.
Mais le soir, cela se comprend, il revenait enfant.
Les rois n'échappent pas à la règle de l'âge.
Il s'asseyait sur les genoux de sa mère, calin,
Et la terrible mère se fondait en baisers.

Un soir qu'ils étaient tous les trois avec sa sœur la Princesse
Mendiant aussi d'une maternelle caresse,
Dame Jeanne d'Albret
Sur un ton guilleret,
Lança : « Quand j'étais enfant
Votre aïeule,
Une nuit de Noël,
Me parla ainsi :
« Moi, je sais un conte.
Dis-le moi.
Le petit monde
Lui fera honneur ».

« Jeanne la Lorraine
Le visage serein
Écoute les Voix.

« Elle fait un signe de croix ;
Plus rien ne redoute
Et elle se met en route.

« Elle va voir le Roi ;
Elle le devine au milieu
D'une jeunesse folle ;
« Alors la jeune fille

Va tout droit
Sur lui.

« Elle parle de la France.
Rien qu'un mot.
Qu'elle dit pour la première fois
Mais qui prend le galop
Et qui s'en va sonnante dans toutes les oreilles,
Un mot qui fait baisser les têtes les plus fières ;
La France ! Ce n'est qu'un mot mais qui nous prend le cœur
Rien que cela.

[...] Le conte est terminé et le Prince est pensif,
De ce conte n'a pas perdu le moindre fil.
Aussi, dans sa tête, un grand « quelque chose » chemine ;
Quelque chose qu'y a mis sa savante aïeule.
Que pense tout bas le royal enfant ?
« La France ! ce n'est qu'un mot
Mais qui prend le galop ;
Et qui s'en va sonnante dans toutes les oreilles,
Un mot qui fait baisser les têtes les plus fières... »

[...] Depuis ce soir-là, deux lustres ont passé ;
Mais pas un de ces mots, pas un ne s'est effacé.
[...] Devant Coutras, alors, il se couvrit de gloire
Et définitivement, alors, il remporta la victoire.

D'un galop de cheval, il alla jusqu'à Lescar
« Grand'mère, dit-il, ce que je viens chercher,
C'est un peu de sagesse ;
Je vous fais la promesse
D'accomplir
Sans faiblir,
Point par point l'ordonnance
Que pour moi vous prendrez.
« Petit-fils, dit-elle, rien qu'un mot : « La France. »
Le peuple attend de toi que tu lui donnes la Paix. » [...]

Ce poème exalte la légende du « bon roi Henri ». Le poète fait appel à la grand-mère du roi, Marguerite d'Angoulême afin de donner une légitimité supplémentaire à celui qui succède aux Valois.

Ces vers lus en 1950 illustrent de façon pérenne l'hommage qu'on rend à ce premier roi Bourbon.

Le passage que nous avons supprimé parce que très long rend compte de toute l'importance de la geste de Jeanne de Lorraine.

.

Annexe II : Généalogie succincte de Marguerite de Valois et d'Henri de Navarre

Charles d'Angoulême a épousé Louise de Savoie, mère de François I^{er} et de Marguerite. Cette dernière a épousé Henri d'Albret dont elle a eu Jeanne d'Albret qui a eu *Henri de Navarre* de son mari Antoine de Bourbon.

François I^{er} a épousé Claude de France dont il a eu François, mort en 1536, puis Henri II qui a épousé en 1533 Catherine de Médicis. Ils ont eu dix enfants dont *Marguerite de Valois*, née en 1553, la même année qu'Henri de Navarre.

Annexe III : Article d'Éliane Viennot

(mai 1994, page 1/2)

À propos du film de Patrice Chéreau *La Reine Margot, ou la modernité inculte*

(article accepté, puis refusé par *Le Monde*, mai 1994)

Beaucoup de temps, d'argent, de beaux costumes et de beaux décors, beaucoup de figurants et de grands acteurs, un metteur en scène prestigieux et une scénariste célèbre. Pour dire quoi ? Que la Renaissance était une époque pleine de bruit et de fureur, les Valois une famille de dégénérés, Catherine de Médicis un monstre, sa fille une putain, Charles IX un fou, Anjou (futur Henri III) un homosexuel, Alençon un zéro absolu, et Navarre (futur Henri IV) un gentil petit roi qui sentait mauvais et aimait l'ail... On aurait pu s'attendre, en cette fin de XX^e siècle, à ce qu'un intellectuel ne nous réserve pas une fois de plus cette mythologie de bazar, ces images d'Épinal éculées, alors que les historiens et les historiennes ne cessent, depuis vingt ans, de nous montrer que la réalité de cette époque est infiniment plus complexe — et plus intéressante aussi ! Évidemment, il faudrait les avoir lus.

Patrice Chéreau s'en défend et plaide la cause de la liberté du créateur. Il a «interdit» à ses acteurs et actrices de lire quoi que ce soit sur le sujet, et il faut croire qu'au-delà du roman d'Alexandre Dumas, il s'est imposé le même devoir de réserve : on parle tellement mieux de ce qu'on ne connaît pas ! Qui irait, d'ailleurs, lui chercher des poux dans la tête ? Ne clame-t-il pas partout qu'il n'a pas voulu faire un film historique ? Tout est donc permis. Mais s'il lui avait pris l'idée de faire un film sur Auschwitz et de montrer qu'on y vivait bien ? Ou d'évoquer le général de Gaulle traînant avec des prostituées dans les bas-fonds de Londres ? La critique accepterait-elle cette candeur charmante sans sourciller, sans brandir aussitôt l'argument de l'éthique ?

En réalité ce n'est pas la liberté du créateur qui est ici en cause, c'est la nature du sujet traité. Si Chéreau, comme tant d'autres avant lui, peut élucubrer en toute quiétude, c'est que trois siècles et demi de propagande (d'État ou non) l'y autorisent. C'est en effet, depuis Richelieu et Mazarin, un sport national que de diaboliser les Valois-Médicis. La légitimité des premiers Bourbons étant bien fragile (Henri IV était arrivé sur le trône l'épée à la main), les historiographes de la monarchie absolue ont été chargés de noircir la famille royale précédente afin de faire reluire la nouvelle. Le XVIII^e siècle n'a pas déconstruit ce mythe : il l'a même renforcé, faisant d'Henri IV un héros absolu, toujours au détriment de Catherine et de ses enfants. Et après la Révolution, la même démonstration a été reprise. Cette fois-ci il fallait prouver, la royauté ayant été renversée, que la monarchie était un système de gouvernement totalement perverti ; il fallait aussi convaincre, le deuxième sexe ayant été exclu de la citoyenneté, que les femmes au pouvoir étaient une abomination. Quel meilleur exemple trouver, alors, pour cette «démonstration», que ces derniers Valois déjà abîmés par deux siècles de propagande officielle et cent ans de propos «éclairés» ? C'est à quoi se sont attachés Michelet, Dumas, Lavisse, et tant d'autres. La France du XIX^e siècle, comme celle du XX^e siècle, a bu ces breuvages troubles distillés dès l'école — Danièle Thompson et Patrice Chéreau comme tout le monde. Savent-ils seulement qu'ils s'inscrivent *dans* cette histoire, eux qui prétendent ne pas en faire ?

(Article d'Éliane Viennot, mai 1994, page 2/2)

Il faudra bien pourtant, un jour, sortir de la mythologie. Comprendre que les derniers Valois ne furent ni une famille tuyau de poêle ni une mafia sanguinaire, mais une maison chargée de gouverner un pays où les grandes puissances finançaient la guerre civile. Que Jeanne d'Albret et Charles IX sont morts de tuberculose et non d'empoisonnement. Que Catherine de Médicis, Charles et Coligny étaient d'accord pour intervenir en Flandres, et que ce n'est évidemment aucun des deux premiers qui est responsable de l'assassinat du troisième!¹ Que La Mole, catholique de quarante-cinq ans, fut exécuté parce qu'il était le conseiller politique du duc d'Alençon — qui venait d'organiser une tentative de coup d'État. Que les complots de l'hiver 1574 ne furent pas une agitation de frénétiques ou d'incapables, mais une tentative désespérée des modérés de l'époque² pour mettre fin aux guerres civiles en installant Alençon sur le trône. Que Marguerite n'a pas choisi « le côté des opprimés » (*sic* !) mais l'engagement auprès de son époux et de son jeune frère, seule voie possible pour elle après la Saint-Barthélemy ; et qu'elle n'était pas une nymphomane mais une femme qui eut une dizaine d'hommes dans sa vie ! Qu'Henri III ne s'est pas entouré d'une bande d'homosexuels échevelés mais d'un groupe d'hommes sûrs, de noblesse moyenne, qu'il a hissés aux premiers rangs de l'État parce que la vieille noblesse faisait sécession... Oui, décidément, l'histoire est plus intéressante que la répétition sempiternelle des vieilles sornettes !

Notons toutefois que Chéreau introduit dans cette répétition quelques nouveautés — comme tous ses prédécesseurs. C'est la première fois, notamment, qu'est mis en scène le viol de Marguerite — par ses frères évidemment ! Qu'Henriette de Nevers, la plus grande héritière du royaume, est ravalée au rang d'une dame de compagnie (elle introduit les visiteurs chez Marguerite !), et campée sous les traits d'une harengère délaissée. Que des princesses de France sont montrées traînant sans escorte dans la capitale (rue Saint-Denis, peut-être ?) pour « chercher des hommes » afin de se faire trousser sauvagement contre les blocs de pierre...

La fin du XX^e siècle sera-t-elle fière d'avoir ajouté ces petites pierres-là à l'édifice de haine et de désinformation patiemment construit par les siècles passés ? Ou sera-t-elle au contraire désireuse, abandonnant ces oripeaux d'un autre âge, de renouer avec une histoire dont elle est séparée depuis si longtemps ? C'est au public, à présent, d'en décider.

Eliane Viennot, auteure de *Marguerite de Valois :
histoire d'une femme, histoire d'un mythe*
Paris, Payot, 1993

¹ Faut-il signaler que l'étude de Nicola-Mary Sutherland, qui établit définitivement ces faits et met en pièce « la thèse imbécile de la jalousie maternelle » (*The Massacre of St. Bartholomew and the European Conflict, 1569-1572*, Londres, MacMillan, 1973) n'est toujours pas traduite en français ?

² Voir Arlette Jouanna, *Le Devoir de Révolte : la noblesse française et la gestation de l'État moderne, 1559-1660*, Paris, Fayard, 1989.

Annexe IV : Lettre de Nicole Zapata



Annexe V : Le martyre de Thomas More.⁶⁷⁶

Tableau attribué à Antoine Caron.

Ce tableau sur bois a été acquis en 1929 par le musée de Blois de Monsieur Ragu qui le tenait lui-même de son père... [...] Anne-Marie Souberbielle, bibliothécaire du château de Blois, a percé, en 1947, le mystère de cette mystérieuse iconographie en lisant la *Vie de Henri VIII* de Francis Hackett où il est écrit, en effet que :

« Tandis que Thomas More se rendait à la Tour [de Londres], sa fille Marguerite l'aperçut ; elle traversa en courant la garde armée de hallebardes qui entourait son père et le prenant par le cou elle l'embrassa, puis elle le suivit et de nouveau se précipita pour l'embrasser une seconde fois. A quoi Thomas More répondit à sa fille, selon les mémoires par son gendre Roper : « Vous ne m'avez jamais autant plu que lorsque vous m'avez embrassé pour la dernière fois, car j'aime lorsque l'amour filial et la tendre charité ne se soucient pas de la frivolité des convenances d'ici-bas. »

Ces paroles expliquent bien la dignité du condamné et la douleur de Marguerite, au milieu de l'agitation des gardiens en armes. À ce rapprochement de A.M. Souberbielle, on peut ajouter que l'horloge visible dans le tableau indique dix heures, soit l'heure exacte à laquelle la tête tranchée de Thomas More roula sur le pavé de Tyburn....

Reprenons le texte de Francis Hackett à la page 353 :

« Tandis qu'on le menait à l'échafaud si mal en point qu'il pouvait à peine se tenir debout, il dit au lieutenant : « Je vous en prie, escortez-moi jusque là-haut ; quant à la descente, je me tirerai d'affaire tout seul. » Ensuite il s'agenouilla et fut exécuté.

Sa tête fut empalée sur le Pont de Londres, mais cette indignité ne put être supportée. Marguerite vint pendant la nuit et, montant jusqu'aux pointes de fer, emporta dans ses bras le pitoyable gage qu'il avait fallu à Henri [VIII] pour affirmer sa suprématie.... »

Francis Hackett reprend à la page 353 :

« Tandis qu'on le menait à l'échafaud si mal en point qu'il pouvait à peine se tenir debout, il dit au lieutenant : Je vous en prie, escortez-moi jusque là-haut ; quant à la descente, je me tirerai d'affaire tout seul. » Ensuite il s'agenouilla et fut exécuté.

Sa tête fut empalée sur le Pont de Londres, mais cette indignité ne put être supportée. Marguerite vint pendant la nuit et, montant jusqu'aux pointes de

⁶⁷⁶ Jean Ehrmann, *Op. cit.*, p. 142-143. Ce commentaire, extrait de l'ouvrage, situe un tableau dans un contexte historique dont nous cherchons à démontrer la finalité. Événements historiques et œuvres d'art se trouvent complémentaires.

fer, emporta dans ses bras le pitoyable gage qu'il avait fallu à Henri pour affirmer sa suprématie.... »

Pourquoi Caron évoque-t-il cet événement de l'histoire britannique, qui remonte à l'année 1535 ? Dans les années 1580, non seulement la France est divisé par les luttes intérieures, mais ses alliances avec l'Espagne de Philippe II, les Pays-Bas depuis la mort de Guillaume le Taciturne (1584), et l'Angleterre où Élisabeth I^{ère} persécute les catholiques anglais, se sont relâchées. Une campagne anti-anglaise est menée en France par le pamphlétaire René Benoît en 1581, par l'écrivain Bourchier en 1582. On stigmatise violemment la *Jézabel anglaise* à laquelle on reproche d'avoir favorisé la montée du protestantisme, depuis le schisme d'Henri VIII, responsable de l'exécution de Thomas More, grand chancelier d'Angleterre, ami d'Érasme, mais très populaire en France pour sa loyauté envers l'« Église catholique, apostolique et romaine ». Les artistes sont évidemment mêlés à ces controverses et on expose même, aux charniers de Saint Séverin à Paris, des peintures représentant les persécutions endurées en Angleterre par les moines catholiques français. C'est alors qu'éclate la nouvelle de l'exécution de Marie Stuart en 1587. Cette princesse de la maison de Lorraine avait, un moment, régné sur la France avec son époux François II (1559-1560). Il n'en faut pas davantage pour que les Guise Lorraine alimentent ouvertement la campagne contre l'Angleterre. Dès 1588 paraît à Douai l'ouvrage de Stapleton sur la vie de Thomas More, dans lequel les Anglais ne sont pas épargnés. Thomas More est donc représenté comme une victime de ses convictions religieuses, à l'instar des plus grands martyrs de la chrétienté.

Annexe VI : Alexandre Dumas.

Éléments majeurs de sa vie.

- 1762 Son père : naissance de Alexandre, Thomas Dumas de La Pailleterie, né à Jérémie, Saint-Domingue, fils de Alexandre Antoine, et de Louise Cessette Dumas.
- 1802 Naissance le 23 juillet, à Villers-Cotterets, de Alexandre, fils d'Alexandre Thomas Dumas de La Pailleterie, général de division, né à Jérémie, isle et côte de Saint-Domingue, et de Marie-Louise-Elisabeth Labouret, née à Villers-Cotterets, son épouse. La famille a déjà deux filles : Marie, Alexandrine, Aimée, née en 1793 et Louise, Alexandrine, née en 1796 (morte à un an).
- 1806 Décès de Alexandre, Thomas Dumas de la Pailleterie le 26 février, l'enfant a deux ans et demi. La famille vit dans un appartement loué, les demandes réitérées que le général avait envoyées pour recevoir les arriérés de sa captivité sont restées lettres mortes. Il ne percevait plus de subsides pour les services rendus sur les champs de bataille de l'Empereur. La pauvreté s'installe dans la famille.
- 1809 Décès de son grand-père maternel, Claude Labouret. Le dénuement s'installe doucement. Néanmoins, une petite rente permet à Madame Dumas de donner un maître d'armes à son fils. A dix ans, il entre au collège.
- 1813 le 27 avril, un jugement rendu par le tribunal de première instance de Soissons donne au petit garçon le nom de Alexandre Dumas Davy de la Pailleterie, fils de Thomas, Alexandre Dumas Davy de la Pailleterie ; le 7 mai, le registre de l'état civil de Villers-Cotteret prend acte de ce jugement.
Le 2 juin, sa sœur Aimée se marie avec Victor Letellier, fils du contrôleur principal des Droits réunis de Soissons.
- Le 16/19 octobre, bataille de Leipzig : Napoléon est vaincu lors de ces journées.
- 1814 Les alliés franchissent les frontières, Soissons se rend le 13 février. La famille Dumas fuit les lieux et se retrouve à Crépy-en-Valois où un corps de l'armée française livre combat à des Prussiens : Alexandre observe, à l'abri, cet assaut.
Napoléon abdique. Le duc d'Artois, futur Louis XVIII, entre à Paris.
La famille Dumas retrouve leur maison à Villers-Cotterêts. Alexandre a douze ans, il garde en mémoire l'image de ces combats.

- 1815 Alexandre deviendrait séminariste... mais il refuse.
Il assiste aux derniers passages des troupes de l'Empereur. Il écoute les airs militaires, il regarde les soldats aux fières allures... Waterloo, la défaite, les troupes de blessés qui transitent par Villers-Cotterêt. Napoléon quitte les Tuileries et Louis XVIII y retourne.
- Le maréchal Brune qui devait être le parrain d'Alexandre est assassiné, Ney est fusillé, Murat également, c'est la fin de l'Empire et de ses braves. Alexandre apprend à chasser, il est adolescent. Madame Dumas, soucieuse de son avenir, le fait engager comme saute-ruisseau chez Armand, Julien, Mennesson, notaire à Villers-Cotterêt. Dumas lit *La vie du chevalier de Faublas* de Jean-Baptiste Louvet.
- Il fait la connaissance d'Amédée de la Ponce, marié à Louise, une amie d'Aimée Dumas. Cet officier de hussard qui a servi sous l'empereur, est cultivé, s'exprime aussi bien en allemand qu'en italien. Il se lie d'amitié avec Alexandre. Les années passent...
- 1819 Chez des amis communs, Alexandre rencontre Adolphe Ribbing de Leuven, ce dernier le fait entrer dans le monde des sommités littéraires du moment : Antojne-Vincent-Arnault est un célèbre dramaturge qui rend visite au comte de Leuven, un ami. Au cours d'une soirée, Alexandre assiste à une représentation de Hamlet. Ebloui, il lit et relit Shakespeare. Il monte une petite troupe de théâtre, fait partie d'une distribution et débute sur les planches. Il lit avec application les textes d'auteurs connus comme Pigault-Lebrun, Bertin, Parny, Legouvé et Demoustier... Il ne connaît pas encore Byron, Fenimore Cooper et Walter Scot Alexandre et un ami écrivent *Le major de Strasbourg*, *Le Dîner d'amis* et *Les Abencérages*.
- 1820 Assassinat de Charles Ferdinand de Bourbon, duc de Berry, héritier du trône.
- 1821 Nicolas Harlet à qui Madame Dumas versait une rente depuis des années en échange d'une maison achetée par son père pour agrandir son hôtel, meurt le 19 juillet, elle hérite d'un maigre héritage compte tenu des frais et des dettes engagés pour subvenir aux besoins de sa famille.
- 1822 Alexandre devient clerc de notaire à Crépy-en-Valois chez Maître Pierre-Nicolas Lefèvre.
- 1823 Invité par un ami à passer trois jours à Paris, il voit Talma jouer *Sylla*, tragédie en cinq actes, en vers, de M. de Jouy.
- Il s'essaie à la poésie et parvient à faire publier ses vers dans *l'Almanach dédié aux demoiselles*, il s'agit de *Blanche et Rose et Romance*.

Ayant été recommandé par un fidèle ami du général Dumas auprès du général Foy, Alexandre est reçu par ce dernier. Grâce à lui, Alexandre est admis auprès du duc d'Orléans comme surnuméraire, il devient ainsi secrétaire avec un salaire qui lui permet de voir venir. Lors d'un dîner chez les Leuven, il revoit la famille Arnault, rencontrée en 1819. Dumas lit avec avidité et prend connaissance des mémorialistes et des écrivains comme Joinville, Froissart, Monstrelet, Chatelain, Juvénal des Ursins, Montluc, Saulx-Tavannes, l'Estoile, le cardinal de Retz, Saint-Simon, Villars, Madame de La Fayette, Richelieu. Goethe, Walter Scott, Fenimore Cooper ne sont pas oubliés.

En avril, il assiste aux représentations du *Comte Julien* d'Alexandre Guiraud, au mélodrame de *Carmouche* Vampire.

Les indemnités d'Alexandre sont augmentées de façon suffisante pour qu'il puisse inviter sa mère à le rejoindre à Paris. Il lit les *Nouvelles Odes* de Victor Hugo.

- 1824 Byron meurt le 19 avril en Grèce.
Alexandre devient père : le 27 juillet, son amie Laure Labay met au monde un garçon prénommé comme son père, Alexandre.
Les charges de famille qui incombent à Alexandre père deviennent si importantes qu'il décide d'écrire avec Adolphe Ribbing de Leuven. C'est un vaudeville qui naît de leur collaboration *La Chasse et l'amour*. Après de nombreuses péripéties, Dumas obtient cinquante francs pour ce travail.
- 1825 Le duc d'Orléans est sacré roi sous le nom de Charles X.
Dumas va voir la comédie de La Ville de Mirmont *Roman*. Durant l'été, Alexandre travaille sur un vaudeville intitulé *Le Nouveau Simbad ou La Noce et l'enterrement*.
Le 28 novembre, le général Foy qui avait été le protecteur d'Alexandre, meurt. Dumas écrit *Élégie sur la mort du général Foy*.
- 1826 Un article plein de louange paraît, au début de l'année, dans le tout récent journal *Le Figaro*. L'*Élégie sur la mort du général Foy* a été remarquée : Dumas en est ému. Il écrit trois nouvelles réunies dans les *Nouvelles contemporaines* qui ne se vendent pas, mais le font connaître. Il signe du nom de Davy ses œuvres, les représentations de ses deux pièces *La Chasse et l'Amour* et *La Noce et l'enterrement* lui ont rapporté suffisamment d'argent pour qu'il vive de sa plume. Alexandre Dumas et Frédéric Soulié, ami fortuné, adaptent *Les Puritains d'Ecosse* de Walter Scott, publiés en 1816.
- 1827 Alexandre rencontre Mélanie Waldor qui l'introduit dans les salons littéraires de l'époque. En octobre, Dumas admire au Salon de l'année plusieurs œuvres dont *La naissance d'Henri IV* de Devéria, *Edith cherchant le corps d'Harold* d'Horace Vernet et *La mort de*

lady Grey de Delaroché. Il s'attarde sur un bas-relief de Félicité de Fauveau représentant la mort de Monaldeschi sur l'ordre de la reine Christine. Il s'empare de ce sujet et compose *Christine à Fontainebleau*.

1828 La pièce reçue est censurée, remise, abandonnée après de multiples difficultés et c'est un échec. Alexandre découvre par hasard les *Mémoires* de l'Estoile. Il lit *Les Confessions de Sancy* d'Aubigné et *L'Île des Hermaphrodites*, pamphlet contre Henri III. Il compose *Henri III et sa cour*.

1829 Le duc d'Orléans assiste à la représentation qui est un grand succès. Une nouvelle l'accable au même moment : sa mère est gravement malade, mais elle entre bientôt en convalescence. Rassuré, Alexandre voyage : Chartres, Angers, Nantes, Paimboeuf, Saint-Nazaire, il réfléchit à une nouvelle œuvre : *Edith*... De retour à Paris, il sollicite et obtient de la part du duc d'Orléans une place de bibliothécaire adjoint. Voyage à Chartres chez sa sœur. *Edith* n'obtient pas le succès espéré. Il part au Havre. Retour à Paris. Piètre succès pour la pièce *Catherine de Médicis aux États de Blois* de Lucien Arnault, ami de Dumas.

1830 On joue *Hernani* de Victor Hugo : on s'extasie, mais le tumulte est grand. 30 mai : Alexandre Dumas est invité à un grand bal donné par le duc d'Orléans. Dumas compose *Antony*. Le 25 juillet, Charles X signe quatre ordonnances qui vont déclencher trois journées de protestation : les Trois glorieuses. Alexandre Dumas penche-t-il pour la duchesse de Berry, pour la famille d'Orléans, pour le duc de Chartres, pour la famille Bonaparte ou pour la République comme son père ? Les barricades s'élèvent dans les rues de Paris, Dumas fait le coup de feu. La désillusion est grande pour lui : « Il ne trahira jamais cette révolution qui trahira ses amis, les républicains...⁶⁷⁷ »

Il obtient de la part de La Fayette, une mission pour former une garde nationale en Vendée : échec ou mesure temporaire ruineuse ? Voyage vers Blois, Tours, il chasse, puis c'est le retour à Paris. Sa pièce *Antony* est distribuée, on répète... Mais c'est *Napoléon Bonaparte* qui est représenté au début de 1831.

1831 Dumas démissionne de son poste de bibliothécaire adjoint. Le 17 mars, Dumas reconnaît son fils Alexandre. Dumas reprend *Antony* et les répétitions, le succès est là pour Dumas, une nouvelle fois... Voyage vers la Normandie, il compose *Charles VII chez les grands vassaux*, le 10 août, la pièce est terminée, on répète... La pièce n'apporte pas à Dumas de quoi vivre comme il l'entend. Une nouvelle œuvre *Richard Darlington* est représentée avec succès.

⁶⁷⁷ Claude Schopp, Dictionnaire Dumas, p. 177.

En décembre paraissent dans *La Revue des Deux-Mondes* deux livraisons de Dumas, *Scènes historiques : Le Chevalier de Bourdon* et *Laissez passer la justice du roi, 1417*.

Épidémie de choléra à Paris. Dumas est atteint, mais continue à composer malgré la fièvre. *La Tour de Nesle* obtient un franc succès.

- 1832 Insurrection à Paris...Dumas après y avoir participé, part en voyage, fatigué, en Suisse.
Mort du fils de Napoléon et de Marie-Louise, le duc de Reichstadt.
Retour de voyage par l'Italie. Dumas écrit trois nouvelles publiées dans *La Revue des Deux-Mondes*, *le Pont de Montereau*, *Le Traité*, *La Course*. Il commence *Gaule et France* et se documente en lisant les *Lettres sur l'histoire de France* d'Augustin Thierry et les *Etudes historiques* de Chateaubriand : « l'heure est à l'éducation du peuple ».⁶⁷⁸
Il écrit *Périnet Leclerc*, *Le Fils de l'émigré*, *Le Roi s'amuse*, mais la censure a été rétablie et cette dernière œuvre est suspendue à la seconde représentation.

La duchesse de Berry a été arrêtée et emprisonnée à la forteresse de Blaye.

A partir de 1833, Dumas voyage de plus en plus, fait paraître ses *Impressions de voyage* dans la *Revue des deux mondes*, fait jouer ses pièces avec succès parfois, collabore à la fondation de *La Presse* d'Emile de Girardin. Il abandonne peu à peu le théâtre. Se réconcilie avec Victor Hugo avec lequel il avait eu une rupture douloureuse à l'automne 1833. Il est nommé chevalier de la Légion d'Honneur en 1837. Se marie après une longue liaison avec Ida Ferrier en 1840. Le premier roman issu de sa collaboration avec Maquet paraît, c'est *Le Chevalier d'Harmental* en 1841.

- 1842 Mort accidentelle du duc d'Orléans.
1843 Retour à Paris et composition d'œuvres romanesques qui le mèneront en 1844 à la publication dans le Journal des débats au feuilleton de *La Reine Margot*.
1845 Dumas achète les terrains sur lesquels il fait construire son château de Monte-Cristo.
1846 à 1849 Les succès se multiplient jusqu'à la vente de son château à la criée en mars en raison du train de vie dispendieux de son propriétaire.

⁶⁷⁸ Claude Schopp, Op. cit. , p. 245.

De 1850 à 1860, Dumas écrit, publie, il tente de rembourser des dettes et voyage pour trouver des sujets de composition de la Russie à l'Italie où il soutient Garibaldi ; il use peu à peu ses forces.

De 1860 à 1870, il devient tour à tour conférencier et directeur du journal *Mousquetaire* ; toujours grand voyageur, il part en Allemagne. Il fonde son dernier journal *Le Dartagnan*. Il veut terminer son *Grand Dictionnaire de cuisine*, promis à l'éditeur Lemerre. Il voyage encore jusqu'en septembre. Il meurt le 5 décembre, à Dieppe dans la maison de vacances de son fils Alexandre, au milieu des siens.

Annexe VII : Généalogie succincte de la Maison de France

Louis XVI est le fils de Louis et de Marie-Josèphe de Saxe et le petit-fils de Louis XV. Ses frères sont le comte de Provence, futur Louis XVIII et le comte d'Artois. Futur Charles X.

Louis, duc de Berry, futur Louis XVI, a épousé en mai 1770, Marie-Antoinette d'Autriche dont il a eu quatre enfants : Marie-Thérèse-Charlotte, 1778-1851 ; Louis-Joseph, 1781-1789 ; Louis-Charles 1785-1795 ; et Marie-Sophie-Hélène-Béatrice, 1786-1787.

Annexe VIII : Œuvres de fiction évoquant Marguerite de Valois par ordre chronologique, in Éliane Viennot, *Op. cit.* , p. 466.

Shakespeare, *Love's Labour lost* (Peines d'amour perdues), 1595 (?).

Urfé, Honoré d', *L'Astrée*, Paris, Du Bray, 1607.

Dampmartin, retouché par Sorel, *La Fortune de la Cour. Ouvrage curieux tiré des Mémoires d'un des principaux conseillers du duc d'Alençon*, Paris, Nicolas de Sercy, 1642.

La Ruelle mal assortie, in *Nouveau Recueil des pièces les plus agréables de ce temps*, Paris, Nicolas de Sercy, 1644, p. 95-101.

Conti, Louise de Lorraine, princesse de, *Histoire des amours du grand Alcandre*, Paris, Vve Guillemet, 1651.

Le Moyne, père Pierre, *Consolation à Endoxe [Eudoxie]*, in *Entretiens et lettres poétiques*, Paris, Etienne Loyson, 1665.

Mademoiselle de Tournon, Paris, Claude Barbin, 1678.

BRYE, de, *Le Duc de Guise surnommé le Balafre*, Paris, Brunet, 1695.

Le Chansonnier des Grâces, 1819, p. 35-38, 1821, p. 133-4.

Mérimée, Prosper, *Chronique du roi Charles IX*, Paris, A. Mesnier, 1829.

Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Paris, A. Levasseur, 1831.

Le Pré-aux-Clercs, opéra de Hérold, livret de Planard, 1832.

Les Huguenots, opéra de Meyerbeer, livret de Scribe, 1836.

Les autres études sont postérieures aux travaux de Alexandre Dumas sur la publication de *La Reine Margot* en feuilleton de décembre 1844 à avril 1845. Le drame en cinq actes et treize tableaux « tiré en collaboration avec A. Maquet du roman éponyme a été représenté à l'occasion de l'ouverture du Théâtre Historique, le 20 février 1847 »⁶⁷⁹. Le drame est édité par Michel Lévy en 1847, in-12°, 152 p.

Nous ajoutons à cette liste le drame de Christopher Marlowe, *The Massacre at Paris*, publié d'après David Pottier vers 1600. Marguerite de Valois est évoquée au début de la pièce.

⁶⁷⁹ Claude Schopp, *Dictionnaire Dumas*, avant-propos d'Alain Decaux, Paris, CNRS éditions, 2010, p. 484-485.

Annexe IX : Catherine de Médicis et sa parentèle.

Catherine de Médicis :

- mariage de ses parents
- sa fille Marguerite de Valois

Le *De Principatibus* de Nicolas Machiavel vient d'être dédié au magnifique Laurent, fils de Pierre de Médicis, qui l'a reçu en manuscrit. [...]

Le choix d'une épouse pour Laurent de Médicis se décide en 1517. Jean Héritier a écrit dans son ouvrage : *Catherine de Médicis* qu'une lettre est envoyée à Laurent de Médicis :

« [Au] capitaine général de l'Eglise, duc d'Urbin, commandant l'armée de Florence, chef de la cité du Lys rouge, apparenté, par sa tante, Philiberte de Savoie, sœur de Madame, mère du roi, à François I^{er}, et neveu de Léon X, Laurent de Médicis, bien vu du vainqueur de Marignan, fut sollicité par lui, le 26 septembre 1517, de venir prendre femme en France...

Dès le 6 octobre, Laurent remercie le roi de France. « Les désirs de votre Majesté sont les miens », dit-il. [...]

Qui faire épouser à Laurent de Médicis ? Une longue lettre, du 24 novembre 1517, expose les mérites de mademoiselle de Boulogne et d'une princesse royale de Navarre.

On se décida pour la première, du sang de France, par sa mère, une Bourbon Vendôme, dont le premier mari était le frère aîné du sire de Beaujeu. En secondes noces, la duchesse de Bourbon épousa Jean III de La Tour d'Auvergne. La fiancée de Laurent de Médicis naquit de ce mariage : Madeleine de La Tour d'Auvergne, comtesse de Boulogne, âgée de seize ans en 1517[...] La sœur aînée de Madeleine, Anne de La Tour d'Auvergne s'était elle-même mariée avec Jean Stuart, duc d'Albany, comte de La Marche, sur qui reposait l'alliance écossaise. D'Edimbourg à Florence, l'active diplomatie de François I^{er} tisse son fin et solide réseau. Par les Albany, par les Médicis, le lien s'étend au Nord comme au Sud,

des alliances matrimoniales. Les jeunes princesses d'Auvergne en sont les gages puissants et doux. »

Le Vénitien Bernard Chiozo envoya un récit du mariage de Laurent de Médicis à Antoine Bataglia⁶⁸⁰.

« François I^{er} voulut qu'un éclat exceptionnel entourât les fêtes nuptiales comme celles du baptême⁶⁸¹. Le jour du mariage, le roi en personne conduisit à son bras Madeleine de La Tour. L'assistance comptait les premiers personnages de France et d'Europe, cardinaux, ambassadeurs, dames et princesses, autour du roi, de Madame sa mère, et de la reine Claude. Celle-ci mena elle-même la jeune épousée au lit. C'était la traiter en Fille de France. »

[C'était le 2 mai 1518. Catherine de Médicis naquit le 13 avril 1519, elle perdit sa mère le 28 avril et son père, cinq jours après.]

« La sœur de Laurent II, Clarisse, épouse de Philippe Strozzi, fut chargée d'élever l'enfant que l'on avait présentée à Léon X, dès octobre 1519. »

Catherine de Médicis

Née à Florence le 13 avril 1519, elle épouse en 1533, Henri, deuxième fils de François I^{er} et de Claude de France. A la mort de son père en 1547, Henri devient roi sous le nom de Henri II.

Le couple formé par Henri II et Catherine de Médicis aura dix enfants de 1544 à 1556 dont sept survivront. Ce sont :

François : 1544-1560, roi de France

Élisabeth : 1545 – 1568, reine d'Espagne

Claude : 1547 – 1556, duchesse de Lorraine

⁶⁸⁰ On peut lire en note que « Ce récit [...] a été reproduit, dans le texte intégral italien, aux *Appendices et Commentaires de La jeunesse de Catherine de Médicis*, d'Alfred de Reumont et Armand Baschet, p. 251-254, in Jean Héritier, *Catherine de Médicis*, Paris, Les Grandes études historiques, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1940, p. 18-19.

⁶⁸¹ Il s'agit du baptême de François, fils aîné de François I^{er} et de Claude de France, ce dauphin mourût en 1536 ; Henri, deuxième fils du couple royal, épousa Catherine de Médicis ; il devint roi à la mort de François I^{er} en 1547 sous le nom d'Henri II.

Louis : 1549-1550

Charles : 1550-1574, roi de France

Henri : 1551-1589, roi de France

Marguerite : 1553-1615, reine de Navarre

François : 1554-1584, duc d'Alençon, puis d'Anjou

Victoire et Jeanne : 1556-1556.

Catherine de Médicis meurt à Blois le 5 janvier 1589.

Marguerite de Valois

Après la naissance de trois fils et de deux filles, elle naît en 1553 à Saint-Germain-en-Laye. Elle y passe son enfance en compagnie de ses sœurs, Elisabeth et Claude. Sa gouvernante est Madame de Curton. La petite fille reçoit comme tous les enfants de France une éducation soignée⁶⁸².

Les cérémonies de son mariage avec Henri de Navarre le 18 août 1572, à Paris, sont gravement entachées par l'attentat contre Gaspard de Coligny et par la mise à mort des principaux chefs huguenots venus assister aux noces. La Saint-Barthélemy dans la nuit du 24 août est liée à jamais au mariage des deux princes.

Marguerite de Valois, reine de Navarre depuis son mariage, réside plusieurs années au Louvre avec son époux, puis sa vie est ponctuée par des voyages, des séjours en Gascogne, à Nérac où elle forme une cour brillante, un retour à la cour de France, puis à nouveau à Nérac. La mort de son frère François d'Alençon en 1584 ouvre le problème de la succession au trône au cas où Henri III, roi de France n'aurait pas d'enfant. La huitième guerre de religion sévit alors. Marguerite de Valois réside à Agen, puis à Carlat et enfin à Usson où elle vivra de 1586 à 1605 dans une gêne financière particulièrement humiliante pour une fille de France.

⁶⁸² Sur la biographie de Marguerite de Valois, cf. Eliane Viennot, *Op. cit.* première partie, chapitres I à XIV.

Henri de Navarre, sacré roi de France à Chartres, demande l'annulation de son mariage avec Marguerite de Valois. En 1600, il épouse Marie de Médicis dont il a un fils, le futur Louis XIII, en 1601.

En 1605, Marguerite, enfin de retour à Paris, s'installe au château de Madrid⁶⁸³, puis à l'hôtel de Sens ; elle a les meilleures relations avec la famille royale et mène une vie consacrée aux aumônes.

En 1610, Henri IV tombe sous le couteau de Ravailac, la reine Marguerite se rend auprès de Marie de Médicis pour l'assurer de son soutien. Elle lègue tous ses biens au jeune dauphin.

Seule descendante encore en vie des Valois, elle continue à perpétuer l'élégance, malgré les années d'exil et de tristesse vécues loin de la capitale. Elle termine sa vie le 27 mars 1615.

« Le roi, la reine, Monsieur, Mesdames et toute la Cour porteront le deuil ⁶⁸⁴. »

⁶⁸³ Sur le château de Madrid, lire en particulier, Elisabeth Latrémolière, *Le château de faïence, L'Architecte qui dessina Blois et les châteaux de la Loire*, Jacques Androuet du cerceau et son temps : un artiste révélé, petit journal de l'exposition, Château royal de Blois, 21 mai-18 septembre 2011, p. 15 et Claude de Montclos, *La mémoire des ruines, anthologie des monuments disparus en France*, Paris, Mengès, 1992, p. 109-118.

⁶⁸⁴ François Malherbe, *Oeuvres complètes*, éd. L. Lalanne, Paris, Hachette, 1862-1869, vol. 3, p. 492-493, cité in Eliane Viennot, *Op. cit.*, p. 229.

Annexe X : La Chanson de Claude Marcel, prévôt des marchands

Cette chanson ⁶⁸⁵, pièce anonyme, se trouve dans le recueil manuscrit de Maurepas, elle est datée, à tort, selon Madeleine Csecsy, de l'année 1566. La chanson illustre le pouvoir financier des marchands qui accèdent à une riche bourgeoisie....

Chanson de Claude Marcel, prévôt des marchands.

Vous irez à la messe,
Huguenots, ou Marcel vendra
Ses biens, et de vitesse
Hors de France s'en ira.

1 Marcel, parlant avec le Roi,
Lui a dit : Sire, par moi,
 Bien je le vois
 Et si le crois
 Que notre bonne ville
 S'en va du tout à nonchaloir,
 Si à cet évangile
 Vous ne voulez pourvoir.

Vous irez à la messe,
Huguenots, ou Marcel vendra
Ses biens, et de vitesse
Hors de France s'en ira.

2 Quoi, Sire ! ne savez-vous pas
 Que je vous épargne ducas
 Pour votre cas
 N'étant pas las
 D'encore plus mieux faire ?
 Si vous nous voulez employer
 Jamais n'aurez à faire
 Seulement d'un denier.

Vous irez à la messe,
Huguenots, ou Marcel vendra
Ses biens, et de vitesse
Hors de France s'en ira.

3 Car nous sommes plus de cinq cents
 Qui avons des écus comptants
 Beaux et pesants,
 Et des plus grands
 Que pour faire la guerre

⁶⁸⁵ Leroux de Lincy, *Recueil de chants historiques français depuis le XII^e siècle jusqu'au XVIII^e siècle*, deuxième série : le XVI^e siècle, Paris, 1841-1842, tome II, p. 194.

A ces Huguenots vous vaulrons,
 Pour les chasser grand erre ;
 Et si j'ay aiderons.

Vous irez à la messe,
 Huguenots, ou Marcel vendra
 Ses biens, et de vitesse
 Hors de France s'en ira.

4 Nos capitaines, corporiaux,
 Ont des corselets tout nouveaux
 Dorés et beaux
 Et des couteaux
 Aussi longs comme un voulge
 Pour Huguenots égorgetter
 Et une écharpe rouge
 Que tous voulons porter.

Vous irez à la messe,
 Huguenots, ou Marcel vendra
 Ses biens, et de vitesse
 Hors de France s'en ira.

5 Debray, Hotman, Lechassier
 Avec leurs cuirasses d'acier,
 Iront premier
 Les essayer,
 Après iront Dehaire,
 Rousselet, Ladvocat, Aubry
 Bourgeois et Labrière⁶⁸⁶
 Et Des Près avec lui.

Vous irez à la messe,
 Huguenots, ou Marcel vendra
 Ses biens, et de vitesse
 Hors de France s'en ira.

6 Ho, Sire, entendez ma raison,
 Je vous prie, car il n'est saison
 Que nous taisions
 Comme un oison.
 Ils nous viendrons esclandre
 Si ces Huguenots ne chassez
 Ou les faites tous pendre
 A cela bien pensez.

Vous irez à la messe,
 Huguenots, ou Marcel vendra
 Ses biens, et de vitesse
 Hors de France s'en ira.

7 Trop longtemps j'ons attendu
 Ce n'est qu'autant de temps perdu.
 On s'est rendu
 Plus que le dû
 Endurant de leur prêche,
 De leur cène et de leur sabbats :

⁶⁸⁶ Ces personnes sont identifiées cf. Madeleine Csecsy, *La poésie militante en France dans les premières guerres civiles du XVI^e siècle*, Montpellier, Université de Montpellier, 1979, p. 45-47.

La mémoire en est fraîche,
Dont nous dirons : Hélas !

Vous irez à la messe,
Huguenots...

- 8 Sénéchal, Hugonis, Vigor,
Toujours crient à cri et à cor
Et si encor
Jusque à or
Convertir n'ont pu faire
Un de ces méchants dévoyés
Que compant, mon compère,
Qu'auprès de moi voyez.

Vous irez à la messe,
Huguenots...

- 9 Sire, montrez votre crédit
Faites contre eux un bel édit
Et qu'il soit dit
Sans contredit,
Qu'ils iront à la messe
Ou nous laissez vendre mes biens
Car doute avons sans cesse
De ces Calvinien.

Vous irez à la messe,
Huguenots...

- 10 Avec moi cinq cents gros marchands
S'en iront demeurer aux champs
Si ces méchants
Avec leurs chants
Ne chassez hors de France.
Plus ne faut supporter leur fait
J'avons la conscience
Chargée de leur méfait.

Vous irez à la messe,
Huguenots...

- 11 Si le duc de Guise eût vécu
Autre loyer eussent reçu
Et on eut vu
Et aperçu
La papauté remise,
En dépit de ces Huguenots
Qui troublent notre église
Et tout nos Audi nos.

Vous irez à la messe,
Huguenots...

- 12 Le roi, voyant Marcel ainsi
De grande colère transi,
Lui dit : Ami,
N'ayez souci,
Bon ordre y ferai mettre,
Et vous rendrai trestous contents
Car je ne veux permettre
Que soyez mal contents.

Vous irez à la messe,
Huguenots...

- 13 Mes grands amis vous puis nommer
Et je vous dois bien fort aimer
Et renommer
Et estimer
Car en mon affaire
Chacun de vous est diligent
Pour grand plaisir me faire
Me prêter de l'Argent.

Vous irez à la messe,
Huguenots...

- 14 Marcel, pour le remercier
Un hanap de vin tout entier
Veut empoigner
Pour l'avaler.
Près du roi il s'approche
Et beut aux bons rois trépassés.
Le roi retourne en coche
A Saint-Maur-des Faussés.

Vous irez à la messe,
Huguenots, ou Marcel vendra
Ses biens, et de vitesse
Hors de France s'en ira.

Annexe XI : La reine Margot.

Roman d'Alexandre Dumas, composé de soixante six chapitres.⁶⁸⁷

Chapitre I – Le latin de Monsieur de Guise, p. 17 à 31.

Présentation du contexte historique : nous sommes au palais du Louvre en août 1572. Le mariage de Marguerite de Valois et d'Henri de Navarre se prépare. Portraits des différents personnages de la Cour et du roman : Henri de Navarre, Henri de Guise, Marguerite de Valois, Charlotte de Beaune-Semblançay. L'expression latine pour se parler sans dévoiler ses propres pensées à ceux qui ignorent cette langue donne le titre de ce premier chapitre. *Le Noctu pro more : cette nuit comme d'habitude*, si connu, annonce les mystères d'une intrigue. Dans Paris, le peuple gronde comme les vagues d'une mer menaçante.

Chapitre II- La chambre de la reine de Navarre, p. 31 à 44.

De graves menaces s'annoncent, il est question d'un poignard court et aigu, nommé la foi du gentilhomme, dont s'arme le duc de Guise au moment où il veut se rendre au Louvre. Rendu prudent par un billet l'avertissant de ne pas s'y rendre sans être armé, il prend son épée et une cotte de maille. Allusions aux mystères et à l'infidélité de la reine de Navarre : elle brûle une lettre. Elle promet à son mari d'être une alliée fidèle. La reine de Navarre est appelée pour la première fois *Margot*, à la page 42. Le poème d'un écolier qui passe dans la rue en chantant fait sourire Marguerite, les derniers vers sont :

Car au jour où tu mourras
Lors tu te repentiras
De m'avoir été farouche.

Chapitre III – Un roi poète, p. 45 à 58.

Il est question de la nourrice protestante du roi de France, Charles IX. Dumas fait le portrait de cette femme nommée *Madelon* à la page 52. Description des vêtements des protestants. Catherine de Médicis s'affaire à des broderies⁶⁸⁸. Henri de Navarre annonce au roi qu'il attend de nombreux gentilshommes dont un provençal nommé Lerac de La Mole. Charles IX se veut poète, il compose des vers qui sont admirés par Gaspard de Coligny à l'égal de ceux de Ronsard, Dorat et Michel de l'Hospital.

⁶⁸⁷ Nous avons travaillé sur cette édition : Alexandre Dumas, *La Reine Margot*, préface de Jean Tulard, Paris, Gallimard, 1994, 682 p.

⁶⁸⁸ Le Musée d'Ecouen conserve des broderies datant du XVI^e siècle, elles sont à points comptés et ornent des sacs que l'on portait à la ceinture ; Marie Stuart et Catherine de Médicis étaient des brodeuses reconnues.

Il est question d'un portefeuille rouge maroquin rouge dans lequel Gaspard de Coligny trouvera les instructions du roi, d'un quatrain sur l'arquebuse, de la passion du roi pour la chasse et de l'espoir du roi en vue d'une grande chasse où il se servira d'une arquebuse.

Portrait de François de Louviers-Maurevel qui rend visite au roi, évocation du meurtre de Monsieur de Mouy de Saint-Phale par Maurevel. Ce dernier se voyant découvert supplie le roi de lui pardonner et lui demande comment il pourrait se racheter. Charles IX parle d'un ennemi à abattre. Comment le reconnaître demande Maurevel ? Il portera un portefeuille de maroquin rouge...

Chapitre IV – La soirée du 24 août 1572, p. 59 à 68.

Arrivée du provençal et huguenot Joseph-Hyacinthe-Boniface de Lerac de La Mole à l'auberge de *La Belle étoile*, un second cavalier se présente devant la même enseigne. Portraits des deux gentilshommes et description détaillée de leurs vêtements. Le comte Annibal de Coconnas est piémontais et catholique.

En raison du mariage princier, les possibilités de logement sont limitées, l'hôtelier est peu aimable, il propose à ses hôtes de partager une même chambre. Il marmonne et parle des huguenots avec mépris depuis, dit-il, le mariage de « leur Béarnais avec M^{elle} Margot ». Deuxième allusion au surnom donné dans le roman à Marguerite de Valois.

Les deux cavaliers apprennent tout à coup l'attentat contre l'amiral Gaspard de Coligny à qui La Mole doit se présenter.

Le duc de Guise et deux cents gentilshommes passent devant l'auberge. Chacun des deux cavaliers décide de renoncer à leur souper pour aller se présenter qui à l'amiral de Coligny- La Mole- et qui au duc de Guise - Coconnas. L'aubergiste déclare qu'il va préparer ses armes par précaution.

Chapitre V – Du Louvre en particulier et de la vertu en général, p. 69 à 79.

Coconnas avoue que son vêtement est bien négligé – ceci est à mettre en relation avec les commentaires que nous faisons sur le style choisi par Patrice Chéreau pour l'habillement des acteurs de son film *La Reine Margot*, sorti sur les écrans en 1994, choix tout différent fait par Jean Dréville en 1954 pour son film éponyme.

Alors que La Mole et Coconnas se trouvent devant le palais du Louvre, un homme à l'accent prononcé accepte la lettre de recommandation que lui tend Coconnas et néglige celle de La Mole qui reste seul devant l'entrée du palais. Monsieur de Mouy ⁶⁸⁹ s'apprête à sortir à la tête d'une troupe de cavaliers. La Mole fait semblant de ne pas avoir entendu un des gardes du palais parler de parpaillots – terme péjoratif pour désigner les huguenots. Il s'adresse à Monsieur de Mouy qui lui permet de rejoindre l'appartement du roi de Navarre. Seul dans les couloirs, La Mole, surpris de ne voir aucun garde qui défendrait l'accès de l'appartement se trouve devant une porte qui s'ouvre laissant passer une personne d'une grande beauté : c'est Marguerite de Valois. Elle accepte de donner la lettre de recommandation au roi, son mari.

⁶⁸⁹ C'est le fils de celui qui a été assassiné par Maurevel, voir le chapitre III.

La Mole et Coconnas se retrouvent à la sortie du Louvre et s'en vont partager une omelette au lard à l'auberge alors qu'ils ont reçu, auparavant, chacun de leur côté un mot de passe pour la nuit qui se prépare. Pour La Mole, ce sera *Navarre* et pour Coconnas, *Guise*.

Chapitre VI – La dette payée, p. 79 bas de page à 91.

Portrait de Catherine de Médicis. Elle reçoit le duc de Guise qui fait allusion au fait que le roi protégerait les huguenots. Elle décide de rendre visite à son fils, Charles IX. Chez le roi, une discussion s'engage, il est question de Saint Barthélemy – qui est fêté le 24 août. Le saint a été écorché vif...Le drame se noue peu à peu dans l'appartement royal, alors qu'il est fait allusion à une pie appartenant au roi, elle est appelée *Margot* ; comme un familier du roi la caresse, Charles IX lui demande d'arrêter de le faire, il compare cet oiseau à sa sœur :
« [Ce n'est pas] parce qu'elle porte le nom de ma sœur qu'il faut que tout le monde la caresse. »

Catherine de Médicis ordonne à sa fille Marguerite, qu'elle nomme *Margot*, de retourner dans sa chambre. Claude, sœur aînée de Marguerite, est soudain effrayée, la reine mère renvoie sa famille dans leurs appartements. Elle rappelle Guise et Tavannes.

Chapitre VII – La nuit du 24 août 1572, p. 91 à 108.

La Mole et Coconnas jouent aux cartes en attendant qu'un mot d'ordre leur soit donné. L'hôtelier, soupçonnant La Mole d'être huguenot et Coconnas d'être catholique, s'efforce de prévenir ce dernier de se tenir prêt à intervenir, mais Coconnas semble ne pas comprendre ce qui lui est demandé. La Mole se rend dans sa chambre pour se reposer, à ce moment-là, un homme, entré dans l'auberge depuis peu, révèle à Coconnas ce que l'on attend de lui. Maurevel, car c'est lui, lui intime l'ordre d'abattre des huguenots au moment où le clocher de Saint Germain l'Auxerrois sonnera. La Mole est attaqué dans sa chambre. Un combat s'engage, mais La Mole s'enfuit par les toits de l'auberge. Toute la troupe des catholiques se précipite alors dans les rues où Coconnas achève un premier huguenot et se dirige vers la demeure de l'amiral de Coligny. Vocabulaire de la chasse au loup et à l'ours.

Chapitre VIII – Les massacrés, p. 109 à 121 en haut de la page.

Vocabulaire de la chasse au gros gibier. Mise à mort de l'amiral de Coligny. Coconnas blesse La Mole, qui ruisselant de sang entre dans une chambre qui est celle de la reine de Navarre. Allusions au corps de la reine, à ses draps parfumés...Marguerite de Valois sauve La Mole et le cache dans son cabinet. Elle soigne ses nombreuses blessures.

Chapitre IX – Les massacreurs, p. 121 à 136 milieu de page.

Décision est prise par Maurevel et l'aubergiste La Hurière d'aller chercher querelle à Monsieur de Mouy. Un combat s'engage, à nouveau, qui vise les huguenots et tous ceux qui se trouvent dans la rue de la famille de Mouy. C'est ainsi que Coconnas tue le fils de Mercandon, qui avait jadis prêté une somme d'argent à sa famille. Mercandon, huguenot, était venu au secours des de Mouy.

Coconnas, blessé et à moitié assommé par les Mercandon, s'affaisse. Une mystérieuse jeune femme le sauve et le met à l'abri.⁶⁹⁰

Chapitre X – Mort, messe ou Bastille, p. 136 à 151 milieu de page.

Retour au Louvre. Aidée de sa suivante, Gilonne, Marguerite de Valois continue de soigner La Mole.

Madame de Sauve, éprise d'Henri de Navarre, vient voir la reine pour savoir où il se trouve. Marguerite de Valois se rend chez sa mère, peine perdue. Elle se précipite alors chez son frère, le roi, se heurte à un officier qui lui refuse l'entrée des appartements. En passant dans un couloir, elle entend un psaume calviniste chanté doucement : le lecteur apprend par un narrateur omniscient que Henri de Navarre a été soustrait à ses compagnons, quelques heures auparavant, et introduit auprès du roi ; celui-ci, tout en citant une phrase latine *Verba volant* que sa sœur a l'habitude d'employer, il nomme Marguerite à nouveau *Margot*, explique au roi de Navarre qu'il ne veut plus de huguenot à sa Cour. Henri de Navarre refuse d'abjurer. Dumas décrit un roi de France, ivre de fureur, tirant une première fois avec son arquebuse sur un homme dans la rue pour passer sa colère devant l'obstination de son beau-frère, puis le roi abat sans relâche les huguenots qu'il voit passer sous sa fenêtre.

Il épargne celui qui est devenu son frère par alliance. Catherine de Médicis fait son entrée en demandant à haute voix pourquoi le roi de Navarre vit encore s'il refuse toujours d'abjurer, c'est Marguerite de Valois qui enfin entrée dans la chambre où était le roi, supplie que son époux soit épargné. Le roi hésite, puis accepte tandis que Catherine de Médicis cherche une nouvelle idée pour abattre son gendre.

Chapitre XI – L'aubépine du cimetière des Innocents, p. 151 milieu de page à la page 163.

Une aubépine refléurit et les catholiques y voient un signe d'assentiment divin à la suite de la nuit de la Saint Barthélémy, ils organisent une procession pour remercier Dieu, la Cour doit y participer.

Marguerite de Valois cherche par tous les moyens possibles à sauver son mari, car écrit Dumas, elle redoute surtout de perdre son trône de reine.

François d'Alençon lui rend visite. Description de ses vêtements élégants et parfumés ; il lui apprend que le bruit court que son mari, Henri de Navarre lui est infidèle et de surcroît toujours huguenot et qu'il sera sans doute tué d'ici peu.

Départ pour la procession pour admirer l'aubépine. Le groupe croise un cadavre décapité, c'est celui de Coligny.

Dialogue âcre entre Catherine de Médicis et Marguerite de Valois en dialecte italien sur son mari huguenot et son infidélité notoire. L'épouse défend son mariage devant sa mère avec courage.

Marguerite de Valois et son amie Henriette, duchesse de Nevers⁶⁹¹, annoncent qu'elles vont examiner des livres anciens en grec trouvés chez un pasteur... Elles

⁶⁹⁰ Il y a une comparaison entre l'issue du combat de La Mole et de Coconnas : tous les deux blessés, ils sont sauvés par une jeune femme et mis en retrait de la tuerie de la nuit.

⁶⁹¹ Le lecteur apprend que la duchesse de Nevers a sauvé un cavalier catholique blessé pendant la nuit de la Saint Barthélemy : serait-ce Coconnas ?

se dirigent en litière vers l'endroit où se trouvent ces livres. Marguerite lit un mot que Madame de Sauve lui a remis furtivement : la lettre révèle qu'un piège est tendu à Navarre pour prouver son infidélité. Madame de Sauve a reçu ordre de retenir le roi chez elle jusqu'au matin. Marguerite déchire la lettre.

Chapitre XII – Les confidences, p. 163 en bas de page jusqu'à la page 171.

Pages consacrées aux amours des deux jeunes femmes et à la beauté des jeunes hommes qu'elles soignent de leurs blessures et qu'elles cachent avec une grande prudence. Leur mot de passe pour se reconnaître est *Eros-Cupido-Amor*.

Chapitre XIII – Comme il y a des clefs qui ouvrent les portes auxquelles elles ne sont pas destinées, p. 172 jusqu'à la page 183.

Marguerite de Valois veut déjouer le complot mettant en péril la vie de son mari, elle lui écrit de venir la voir et d'éviter de rendre visite à Madame de Sauve. Elle retrouve La Mole qui est toujours caché chez elle, il veut quitter le Louvre car là où il est, il entend tout ce Marguerite dit à ses visiteurs, cela le gêne. Il lui avoue son amour. Henri de Navarre rend visite à sa femme comme elle le lui a demandé dans la lettre. Ils évoquent les dangers qui guettent le roi de Navarre, lorsque la venue de la reine mère Catherine de Médicis est annoncée- Dumas précise qu'elle a des passe-partout pour toutes les portes du Louvre. Après avoir demandé aux deux hommes de dissimuler leur présence, Marguerite se couche, et en se relevant feint la surprise pour accueillir sa mère.

Chapitre XIV – Seconde nuit de noces, p. 184 jusqu'à la page 193 à la moitié de la page.

La reine mère cherche à faire dire à sa fille, qu'elle nomme ici *Marguerite*, que son union est malheureuse parce que son mari la trompe...Marguerite, ayant demandé à sa mère de parler plus bas, lui montre, caché derrière le rideau du lit, Henri de Navarre, paisiblement endormi. Stupéfaite et mécontente d'avoir été jouée, Catherine de Médicis quitte l'appartement de sa fille. Henri de Navarre, qui ne dormait pas, remercie sa femme de l'avoir sauvé d'un mauvais pas. Marguerite lui présente alors Lerac de La Mole, qui sort du cabinet où il était caché. Les deux hommes se parlent, évoquent l'abjuration qu'on leur impose, puis sur l'invitation de Marguerite, ils acceptent d'être cachés dans ses appartements pour la nuit.

Chapitre XV – Ce que femme veut, Dieu le veut, p. 193 milieu de page jusqu'à la page 209.

Madame de Sauve reçoit la visite d'une reine mère particulièrement méfiante et dépitée que son plan ait été déjoué. Elle provoque la jeune femme en lui affirmant qu'elle n'est « qu'une sotte et qu'une laide auprès de [sa] fille *Margot* ». Catherine de Médicis quitte la pièce laissant une Charlotte de Sauve terrorisée à l'idée de lui avoir déplu.

Marguerite de Valois, réveillée, tient à faire savoir à toute la Cour que son mari a passé la nuit à ses côtés. Elle convoque les gentilshommes du roi au moment où un huissier annonce, comme elle l'avait souhaité, la venue du duc d'Alençon, frère de Marguerite. Elle parvient à lui faire admettre de cacher La Mole.

Les tueries continuent dans les rues. Charles IX apprend à sa mère que le corps de Coligny a été retrouvé et lui propose d'aller le voir au gibet de Montfaucon. Catherine de Médicis décline en disant qu'elle attend une visite importante. Il s'agit du florentin René, le parfumeur

de la reine. Evocation de la mort de Jeanne d'Albret et de sa réputation.

La nouvelle que la procession se fera le lendemain produit une agitation extrême : les dames et les gentilshommes préparent leurs plus beaux atours.

Quand la nouvelle de la procession arrive à ses oreilles La Mole, qui s'ennuie, demande à accompagner le duc d'Alençon ; Ambroise Paré vient panser le gentilhomme qui souffre encore de ses blessures. La Mole se fait apporter à ses frais des vêtements élégants et en particulier un manteau de couleur cerise ; à l'hôtel de Guise un autre gentilhomme se pare également avec soin. Henriette de Nevers le surveille de sa fenêtre, elle évoque avec son intendant la blessure reçue par le gentilhomme lors de « cette bienheureuse soirée de la Saint-Barthélemy », p. 209.

La procession commence vers deux heures de l'après-midi.

Chapitre XVI – Le corps d'un ennemi mort sent toujours bon, p. 210 jusqu'à la page 223 en haut de la page.

Splendeur des vêtements portés par la Cour de France. Henri de Navarre hésite à se joindre au cortège. Marguerite de Valois et Henriette de Nevers s'inquiète de leurs protégés. Dumas évoque une procession peinte par Goya : richesse des couleurs en opposition avec le spectacle des cadavres noircis du gibet de Montfaucon. Charles IX compose un quatrain. Le cortège s'éloigne tandis que La Mole et Coconnas qui en faisaient partie se mettent à se quereller, se fâchent et en viennent à se battre à l'épée. Leurs blessures sont sérieuses, Marguerite ordonne à Maître Caboche, qui passait avec son tombereau de corps suppliciés, de ramener les deux cavaliers blessés au Louvre.

Chapitre XVII – Le confrère de Maître Ambroise Paré, p. 223 en haut de la page jusqu'à la page 231.

La Mole et Coconnas sont déposés chez le duc d'Alençon, Ambroise Paré se rend sur les lieux

et s'inquiète des blessures du Piémontais. Ils se remettent lentement et se lient d'une forte amitié aussi belle que celle d'Oreste et de Pylade.

Tous deux se parlent, sans toutefois que les noms de leurs amours soient dévoilés : ils regrettent de ne pas voir les dames dont ils sont épris.

Chapitre XVIII – Les revenants, p. 232 jusqu'à la page 242.

La convalescence des deux hommes, leurs espoirs, leurs amours sont évoqués longuement tout au long de ce chapitre.

Ils décident de sortir de leur cachette et vont remercier un homme habile qui avait sauvé Coconnas d'une mort certaine par l'absorption d'un breuvage, ils rencontrent ensuite Maître Caboche qui conduisait le tombereau, il est le bourreau de Paris et à ce titre fait frémir La Mole qui n'arrive pas lui serrer la main, Coconnas le fait. Ils vont consulter René, qui est en plus de parfumeur de la reine mère rend des oracles.

Ils rencontrent La Hurrière, l'aubergiste de *La belle étoile* ; ils l'avaient vu tomber sous les coups des assaillants et le croyaient mort. Les deux cavaliers à bout de ressources vendent leurs chevaux et leurs valises qui se trouvent chez Maître La Hurrière et lui demandent table ouverte en échange.

Chapitre XIX – Le logis de Maître René, le parfumeur de la reine mère, p. 242 jusqu'à la page 255.

Dumas brosse l'historique des cinq ponts qui enjambent la Seine, et notamment le pont Saint Michel.

Description de la maison de Maître René. Dans une chambre, se trouve une porte cachée par une armoire percée de trous permettant à Catherine de Médicis d'écouter les conversations tout en étant dissimulée. Dans ces pièces règne un pêle-mêle d'objets divers dont un sablier qui rythme le temps.

Les deux cavaliers viennent consulter René. Il est question de statuette de cire modelée à la ressemblance de l'être aimé. Et ils acceptent de dire qu'ils sont amoureux. A ce moment, des pas légers se font entendre, seul René perçoit ces bruits. Une des figures de cire est nommée Marguerite. Et alors que La Mole sur les conseils de René s'adresse à cette figure en lui disant qu'il aime Marguerite, Henriette de Nevers et Marguerite de Valois apparaissent. Les jeunes gens se voient, se parlent et tout irait comme ils le souhaitent si le bruit d'une clé qui grince dans une serrure n'annonçait la venue de la reine mère. Les amants se séparent et quittent la maison.

Chapitre XX – Les poules noires, p. 256 jusqu'à la page 263.

Catherine de Médicis évoque les prédictions des rabbins qu'elle trouve remarquable, elles se font sur des cerveaux humains. Regrets amers de la reine mère en pensant à toutes les prédictions possibles qu'il eut été possible de faire au moment de la Saint Barthélemy sur des corps de suppliciés...Des poules noires seront des sujets d'expérience. Révélations de René sur la durée de vie des fils de la reine, une lettre se retrouve à chaque examen : le H majuscule.

Un livre précieux attire l'œil de la reine, mais René se rend compte que Catherine souhaite examiner l'autre ouvrage voisin du premier.

Elle s'empare vivement d'un opiat pour les lèvres en apprenant que Charlotte de Sauve utilise le même, sans que René ne se permette une réflexion, car il a vu le geste de la reine. Elle quitte René et s'en retourne au Louvre dans une litière sans armoiries.

Chapitre XXI – L'appartement de Madame de Sauve, p. 263 jusqu'à la page 273.

Madame de Sauve possède dans son appartement des « armes de femmes » que Dumas ne décrit pas.

Revêtue d'un peignoir de baptiste, tissu au tomber léger, Charlotte de Sauve s'entretient avec Henri de Navarre de façon galante. Elle s'empare d'un opiat qu'elle va porter à ses lèvres au moment où Dariole, sa suivante, introduit René. En apercevant l'opiat, il ruse pour éviter que Charlotte l'utilise, car il présume que cet opiat est susceptible d'avoir été empoisonné.

Elégance des produits de toilette : savon de Naples, des tissus : fine toile de Frise et d'un bassin de vermeille que Charlotte de Sauve utilise pour se laver les mains.

Henri de Navarre se demande pourquoi René a empêché l'utilisation de l'opiat.

Chapitre XXII – « Sire, vous serez roi », p. 274 jusqu'à la page 279.

René révèle à Henri de Navarre les prophéties à son sujet, lui parle également de toutes sortes d'empoisonnements : avec une pomme de senteur sur le Prince de Condé, sur l'huile empoisonnée de la lampe du Prince de Porcian... Henri de Navarre assure qu'il pardonnerait aux assassins qui auraient tué un des siens, si jamais il était roi, un jour. René arrache des mains de Charlotte de Sauve l'opiat qu'elle s'appêtait à mettre sur ses lèvres et déclare qu'il y a eu erreur sur l'opiat que lui René destinait à la jeune femme.

Chapitre XXIII – Un nouveau converti, p. 279 jusqu'à la page 293.

Il y a chasse à courre à Saint Germain en Laye. Il fait froid. Un jeune cavalier salue Henri de Navarre qui reconnaît Monsieur de Mouy. Apercevant le duc d'Alençon à la fenêtre, le roi de Navarre met en garde le jeune homme.

Le duc d'Alençon apprend à Henri de Navarre que la chasse va être remise à plus tard en raison de lettres que le roi vient de recevoir et qui demandent réflexion. Henri de retour chez lui reçoit la visite de Monsieur de Mouy qui l'incitant à agir lui demande si son abjuration est feinte ou réelle, la réponse du roi reste si évasive que de Mouy quitte la pièce, déçu et furieux. Le duc d'Alençon le rencontre à ce moment-là, lui demande de le servir. Monsieur de Mouy reste méfiant, Alençon l'attendra le soir même pour avoir une réponse et pour qu'on ne reconnaisse pas le jeune homme, il aperçoit le manteau cerise que La Mole, qui habite chez lui, a laissé là. Alençon lui propose de lui faire faire le même. La Mole vient chercher son manteau et l'emporte sans se demander pourquoi un gentilhomme se trouve être dans la chambre qu'il partage avec Coconnas. La Mole s'en va tandis que le duc d'Alençon recommande à Monsieur de Mouy de bien observer la démarche de La Mole. Il lui donne rendez vous à minuit dans le corridor qui mène à ces chambres.

Chapitre XXIV – La rue Tizon et la rue Cloche-Percée, p. 294 jusqu'à la page 307 en haut de la page.

La Mole qui cherche Coconnas croise la litière de Marguerite de Valois. Il lui raconte sa nuit et la rencontre qu'il fit chez René. Elle reste songeuse. Il lui apprend également que le duc d'Alençon était installé dans sa chambre et qu'il entretenait avec un gentilhomme qui était de Mouy. Marguerite et La Mole échangent un court dialogue en latin pour ne pas être compris, car ils parlent du duc d'Alençon.

La Mole, seul, reconnaît la maison de la rue de la Cloche-Percée, il tient à retrouver son épée qu'il a oubliée, le portier refuse de le faire entrer. La Mole revient au Louvre où il retrouve son épée...

Coconnas, sorti d'une maison les yeux bandés, cherche La Mole ; il croit reconnaître La Mole vêtu de son manteau cerise, il le voit entrer dans les appartements de la reine, puis en ressortir.

Après des détours pour retrouver son ami, il le croise enfin et l'interroge sur ce qu'il a fait, mais La Mole déclare ne pas être allé chez la reine, accablé par les révélations de Coconnas, il croit que la reine de Navarre le trahit. Il frappe à sa porte.

Chapitre XXV – Le manteau cerise, p. 307 jusqu’à la page 317.

Le lecteur avait compris que l’homme qui portait le manteau cerise était Monsieur de Mouy. Marguerite de Valois se méprend et croit qu’il s’agit de La Mole à qui elle murmure *Sola sum ; introito, carissime*.⁶⁹²

Les deux personnes s’expliquent. Monsieur de Mouy ne cherche pas à rencontrer Henri de Navarre puisque l’on sait qu’il doit donner une réponse au duc d’Alençon. Il refuse de dire à Marguerite de Valois les raisons de sa présence, lorsque survient Henri de Navarre que de Mouy ne veut pas rencontrer ; Marguerite cache de Mouy et reçoit son mari, le roi de Navarre. Inquiet, il lui fait part des soupçons qu’il porte sur Monsieur de Mouy. Marguerite les met en présence l’un de l’autre. On annonce la venue de La Mole, déçu d’avoir été trahi par celle qu’il aime et suivi de près par Coconnas. Elle montre alors qui est venu revêtu de ce manteau cerise. La Mole et Coconnas reconnaissent Monsieur de Mouy et Henri de Navarre en grande conversation. Marguerite de Valois demande aux deux cavaliers de veiller à sa porte.

Henri de Navarre apprend à de Mouy que le duc d’Alençon a sûrement entendu leur conversation et c’est pour cette raison que la réponse du roi de Navarre avait aussi évasive à la grande déception de Mouy. Monsieur de Mouy promet à son roi huguenot de faire croire au duc d’Alençon qu’il est à ses côtés. Et Henri de Navarre assure à Monsieur de Mouy qu’il n’a abjuré que pour sauver sa vie. Ils décident de laisser la confusion se faire avec ce manteau rouge porté par La Mole et par Monsieur de Mouy pour mieux déjouer les plans de leurs adversaires.

Chapitre XXVI – Margarita, p. 318 jusqu’à la page 325.

Dans ce chapitre, les deux cavaliers s’interrogent sur leur devenir, car ils sentent qu’il y a « intrigue de cour ». Que sont-ils dans ces rendez-vous mystérieux au milieu de ces hauts personnages ? Sans doute pas grand-chose puisque c’est le jugement de Coconnas qui fait réfléchir, un instant, nos deux héros : « Dans toutes ces machinations royales, nous ne pouvons et surtout nous ne devons passer que comme des ombres... », sinon, dit-il en substance, nous y laisserons notre vie.

Ces tristes constatations s’envolent de son esprit quand La Mole rencontre à nouveau Marguerite de Valois. Il faut peu de mots de la part de la reine pour que le jeune cavalier oublie complètement les sages conseils de Coconnas. Il jure une absolue fidélité à Marguerite. Et reste selon tout vraisemblance auprès de la reine le restant de la nuit.

Chapitre XXVII – La Main de Dieu, p. 325 jusqu’à la page 331.

Sur la recommandation de Henri de Navarre⁶⁹³, Charlotte de Sauve feint une faiblesse et des maux de tête, elle reste alitée, cela se sait à la Cour. Catherine de Médicis attend patiemment l’effet de l’opiat que la jeune femme a dû utiliser en toute innocence. Henri de Navarre est pâle, fatigué, il se plaint des mêmes symptômes que Charlotte de Sauve. Persuadée que les deux amants vont mourir,

⁶⁹² Traduction de Dumas : « Je suis seule ; entrez, mon cher », p. 307.

⁶⁹³ Aux chapitres XXI et XXII, nous avons lu qu’en présence de Henri de Navarre Madame de Sauve s’apprêtait à mettre cet opiat sur ses lèvres, René, en visite, l’en avait empêché à plusieurs reprises ; Catherine de Médicis avait subtilisé cet opiat chez René, qui s’en était aperçu, lire le chapitre XX – *Les poules noires*.

Catherine de Médicis est stupéfaite lorsqu'on lui annonce la venue du roi de Navarre, en bonne santé, avec un cadeau : un petit singe de l'espèce la plus rare... Ils échangent des banalités. La reine mère se persuade que la main de Dieu est protégée Henri de Navarre.

Le soir venu, préoccupée au plus haut point, elle décide de rendre visite à Madame de Sauve. La jeune femme dort paisiblement et semble en bonne santé, elle aussi. Catherine remarque les reliefs d'un repas sur une petite table et deux verres. Elle pense que Henri de Navarre est venu souper avec Charlotte de Sauve et que la petite boîte d'argent qu'elle avait fait remettre à la jeune femme ne comporte aucun poison. Ayant pris une pincée du contenu de la boîte, elle la présente au petit singe offert par Henri de Navarre, et le petit animal mange cette pincée et rien de grave ne se passe... Catherine se demande avec fureur qui a pu la trahir ? René ? Henri ? Elle se couche en cherchant une autre solution pour faire mourir ce dernier et pense au fer. Elle fait appeler Maurevel au petit jour.

Chapitre XXVIII – La lettre de Rome, p. 332 jusqu'à la page 338.

Marguerite de Valois reçoit la visite de Madame de Sauve et, lui propose, en la voyant en meilleure santé, de participer à la prochaine chasse à courre et même de disposer d'un petit cheval béarnais que le roi de Navarre lui avait demandé de monter. Charlotte de Sauve accepte de venir et de monter ce petit cheval.

On annonce la venue d'Henriette de Nevers, Charlotte de Sauve se retire. Seules, les deux amies parlent des deux cavaliers. Coconnas et son esprit pétillant charme la duchesse de Nevers, tandis que Marguerite avoue qu'elle croit être tombée amoureuse de La Mole. C'est pour annoncer qu'une lettre de Rome envoyé par son mari qu'Henriette rend visite à Marguerite : le duc d'Anjou deviendrait roi de Pologne. Un autre courrier s'est rendu à Paris, mais elle ignore où il s'est rendu, au Louvre peut-être ?

Marguerite donne connaissance de la première lettre et du second courrier à Henri de Navarre. Ils décident d'envoyer un de leur gentilhomme chercher qui a pu recevoir ce courrier. La Mole ira demander à Coconnas qui est de garde chez le duc d'Alençon. La Mole lui apportera en plus une lettre de Henriette de Nevers que cette dernière a confié à Marguerite.

Henri de Navarre apprécie la conduite de La Mole.⁶⁹⁴

Chapitre XXIX – Le départ, p. 339 jusqu'à la page 345 en haut de la page.

Charles IX est prêt pour la chasse à courre, son cheval barbe piaffe d'impatience. La reine mère retient son fils, elle veut le persuader d'arrêter Navarre, comme il veut remettre cette conversation après la chasse, elle lui montre l'acte d'arrestation prêt à être signé, ce qu'il fait, pressé de partir chasser.

Pendant que les équipages attendaient le roi, Henri de Navarre a le temps de s'entretenir avec sa femme et d'apprendre que le courrier de Rome était attendu par le duc d'Alençon et que le second courrier avait été introduit auprès du roi. Henri de Navarre donne à un de ses pages, Orthon, une clé à porter au cousin de Charlotte de Sauve et à lui seul. Avant de partir, Orthon devra s'occuper un

⁶⁹⁴ La Mole par amour pour Marguerite de Valois donne de sa personne dans l'intrigue dont il était question au chapitre XXVI – *Margarita*, p 318- 325.

instant, pour donner le change, de la sangle du cheval du roi de Navarre, puis il s'éloignera sans attirer l'attention pour remettre la clé...

La troupe arrive sur les lieux de la chasse, un sanglier avait été détourné pour le roi. Arrivée remarquée du duc de Guise accompagné d'une vingtaine de gentilshommes. Il rejoint le roi. Henri de Navarre s'est armé par prudence d'un couteau de chasse espagnol. Le cortège suivant le roi arrive au lieu où le sanglier se trouve.

Chapitre XXX – Maurevel, p. 345 jusqu'à la page 350 en haut de la page.

Pendant ce temps, Catherine de Médicis reçoit un homme que Dumas décrit longuement⁶⁹⁵, c'est Maurevel. Il reçoit l'ordre par écrit d'arrêter Henri de Navarre « mort ou vif » et au Louvre dans sa chambre.

Chapitre XXXI – La chasse à courre, p. 350 jusqu'à la page 359.

Dumas donne une courte explication sur les forêts royales destinées à la chasse à courre.

Le sanglier débusqué se perd dans les fourrés, Charles IX est furieux ; mais la chasse reprend, le roi s'engage avec une telle ardeur dans la poursuite que peu à peu le cortège n'arrive plus à suivre. Le vicomte de Turenne, un des chefs du parti protestant, survient et fait mine d'entraîner Henri de Navarre vers une fuite possible, mais le moment ne paraît pas opportun et Turenne disparaît. Le roi apparaît lancé dans la poursuite du sanglier à nouveau retrouvé. Le duc d'Alençon s'élanche sur ses traces... Enfin, l'animal se retourne et fait face aux chiens. Charles IX demande un épieu, et manque le sanglier qui charge le roi. Son cheval glisse et le roi gît à terre. Le duc d'Alençon tire, mais blesse le cheval du roi. C'est Henri de Navarre qui sert le sanglier en lui plongeant jusqu'au cœur son couteau espagnol. Il sauve le roi de France. Marguerite de Valois félicite son mari, le roi approuve sa sœur qu'il appelle *Margot*.

Chapitre XXXII – Fraternité, p. 360 jusqu'à la page 368 au milieu de la page.

En rentrant au Louvre, Henri de Navarre se rend chez le duc d'Alençon et lui explique qu'il y a deux partis politiques désireux d'en découvrir pour reconstituer le trône de Navarre, aussi, dit-il, lui, Henri de Navarre, il lui offre l'opportunité de le faire. Alençon lui demande des preuves de sa bonne volonté, Henri lui répond que le soir même il le lui prouvera. Catherine de Médicis arrive à ce moment, elle offre à son fils François une agrafe venant de Florence, comme il souhaite la montrer à Henri de Navarre, la reine mère lui propose de la lui offrir en leur nom. Henri de Navarre remercie. Catherine de Médicis se retire en annonçant qu'il n'y aura pas de souper en famille ce soir. Elle complimente Henri pour le courage qu'il a montré en sauvant le roi. Auparavant, elle a parlé à voix basse à son fils François en lui conseillant de ne pas se déranger s'il entendait cette nuit du bruit chez le roi de Navarre.

⁶⁹⁵ Cette description survient alors que le lecteur « connaît » déjà Maurevel depuis le chapitre III – *Un roi poète*, p. 53 où il est décrit plus brièvement.

Henri en se retirant pense qu'il doit se méfier particulièrement de la reine mère qui se montre trop aimable avec lui. Il veut en parler avec Marguerite.

Chapitre XXXIII – La reconnaissance du roi Charles, p. 368 jusqu'à la page 376.

La nourrice de Charles IX, Madelon, a averti le roi de la présence d'un homme qui attendait dans ses appartements. A la description qu'elle en fait, il reconnaît Maurevel. Il craint que ce dernier n'arrête Henri de Navarre au moment même où il vient de sauver le roi, au lieu d'en parler avec sa mère, il reste seul dans sa chambre et compose des vers, vers neuf heures du soir, il se rend chez sa sœur Marguerite, qu'il nomme encore une fois *Margot*. Là, il surprend Marguerite en train de souper avec des convives qu'il n'a pas le temps d'identifier, car Coconnas d'un geste habile renverse la table, les cristaux et les bougies. Dans le noir, Henri de Navarre qui vient d'arriver se retrouve au milieu des convives qui ne sont autres que Coconnas, Henriette de Nevers et Marguerite de Valois. Une bougie est allumée par Coconnas, la lumière revient et le roi Charles reconnaît les invités stupéfaits de sa visite. Il entraîne Henri de Navarre de façon si énergique que Marguerite de Valois sent qu'une menace guette son mari. Avant de partir, le roi demande à Henri de Navarre si le cavalier qui a rallumé une bougie est Monsieur de La Mole dont il voudrait faire la connaissance, c'en'est pas lui, mais Monsieur de Coconnas, son ami, répond Henri. La Mole était caché dans le cabinet de Marguerite... Pressé de quitter le Louvre, le roi entraîne Henri hors de la pièce. Ils quittent le Louvre.

Marguerite et ses invités restent interdits et déçus devant ce souper raté. Les deux cavaliers rejoignent les appartements du duc d'Alençon, car ils sont de service auprès de lui, mais ce dernier leur donne quartier libre. Ils rejoignent alors les deux dames qu'ils avaient quitté lors du souper inachevé : elles se sont dirigées vers la rue du Coq-Saint-Honoré.

Chapitre XXXIV – Dieu dispose, p. 376 jusqu'à la page 387.

Catherine se prépare à une nuit selon ses projets politiques. Dumas l'a décrit comme une personne soucieuse de bien finir sa journée en prenant soin de sa maison et de ses comptes ; la prière n'est pas oubliée avec la note piquante du narrateur sur les habitudes florentines de la reine mère : seul Dieu et elle savaient le but de ces prières. Elle a choisi des nouvelles senteurs présentées par René. Elle demande à voir sa fille, on lui répond qu'elle est absente du Louvre. Madame de Sauve lui fait la lecture lorsque la reine mère demande que l'on renvoie les gardes. Maurevel n'attendait que ce signal pour agir. Un long cri terrorise l'assemblée présente sauf Catherine de Médicis qui sait d'où provient la plainte. Elle somme Monsieur de Nancey de lui dire le lendemain ce qui s'est passé, mais un bruit de lutte fait se déplacer la reine mère. Dumas dévoile ce qui est advenu à Monsieur de Mouy : une lutte courte l'a opposé à Maurevel et lui a permis de s'enfuir laissant un carnage derrière lui dans la chambre de Navarre. Catherine de Médicis, bientôt rejointe par François d'Alençon, venu en curieux, contemple ce spectacle et surtout l'absence de Navarre. Ayant fait enlevé les blessés et ayant fait mettre de l'ordre dans la pièce dévastée, Catherine revient dans sa chambre, ses pas laissent une trace sur le tapis, ce qui effraye particulièrement Charlotte de Sauve.

Chapitre XXXV – La nuit des rois, p. 388 jusqu’à la page 396.

Charles IX exprime à Henri de Navarre le soulagement éprouvé lorsqu’il quitte le Louvre ; ils croisent deux silhouettes : le duc de Guise et le duc d’Anjou. Quiproquo au sujet d’une litière et de deux muguetts qui l’accompagnaient, il s’agit de l’honneur de Marguerite de Valois...Les quatre princes retrouvent la maison devant laquelle se trouva la litière, parviennent à forcer la porte et entrent. Marguerite de Valois, La Mole, Henriette de Nevers et Coconnas ont reconnu la voix de Charles IX et sont partis par la seconde issue de la maison. Les princes le comprennent et abandonnent la partie. Anjou et Guise se dirigent vers Nantouillet, Charles IX et Henri de Navarre vers la rue Geoffroy-Lasnier.

Chapitre XXXVI – Anagramme, p. 396 jusqu’à la page 403 en haut de la page.

Une petite maison isolée abrite une jeune femme, Marie Touchet, et un petit enfant qui n’est autre que le fils du roi. Au calme, les deux hommes devisent avec la jeune femme pour laquelle Henri de Navarre compose un anagramme Marie Touchet devient *Je charme tout* ; au petit matin, ils quittent la maison et croisent un cortège : le duc d’Anjou accompagné d’ambassadeurs polonais. Charles IX, soucieux de ne pas se faire reconnaître, et Henri s’éloignent.

Chapitre XXXVII – La rentrée au Louvre, p. 403 jusqu’à la page 414.

La reine mère passe une mauvaise nuit en se demandant comment en finir avec Henri de Navarre ; au petit jour, elle va voir son fils, Charles, et constate qu’il n’a pas passé la nuit dans sa chambre, elle décide de l’attendre. Elle voit arriver son fils accompagné de Navarre qui inquiet s’en va avant que Catherine de Médicis, mécontente, apprenne à son fils qu’un combat s’est déroulé chez Navarre. Une discussion s’engage entre la mère et le fils au sujet de l’arrestation de Navarre. Il est question dans la conversation, entre autres choses, d’un élégant manteau cerise porté, semble-t-il, par un inconnu.

Henri de Navarre se dirige vers sa chambre : l’état dans laquelle il la trouve lui fait comprendre à quoi il a échappé, en effet, « de larges tâches rougeâtres marbraient le plancher » p. 409. Un des pages de Navarre, Orthon est introuvable. Lors d’une conversation avec le duc d’Alençon, Navarre et ce dernier cherchent à qui peut appartenir ce manteau cerise.

Marguerite de Valois est contrariée à cause de l’intrusion des princes dans la petite maison aux deux issues et quand son mari vient la voir en lui parlant de ce qui s’est passé la nuit même, Marguerite pense qu’il s’agit de cette maison, or Henri de Navarre parle de la tentative d’assassinat dans sa propre chambre et du propriétaire du manteau cerise. Et Henri de Navarre pose ainsi le problème : si l’homme au manteau cerise est Monsieur de La Mole et s’il est arrêté, alors Monsieur de Mouy ne sera pas inquiété, Marguerite assure à son mari que La Mole n’était pas dans la chambre, qu’il n’a pas tué des gardes et blessé Maurevel. Alors, où était-il ? Henri de Navarre fait comprendre à sa femme qu’il en va de leur vie.

Chapitre XXXVIII – La cordelière de la reine mère, p. 415 jusqu’à la page 424.

Charles IX décide d’interroger le duc d’Alençon, puis Henri de Navarre au sujet du manteau cerise. Alençon déclare qu’il a pensé qu’il appartenait à La Mole à qui il avait donné congé cette nuit-là. Henri de Navarre, introduit après le départ d’Alençon, déclare qu’il n’était pas dans sa chambre cette nuit-là et qu’il ne peut pas répondre.

Agacée, Catherine de Médicis revient dans sa chambre où elle trouve sa fille Marguerite qui avoue que La Mole était avec elle la nuit dernière, il ne pouvait donc pas être dans la chambre de Navarre. La reine mère est prête à venger l’honneur de sa fille. Elle apprend à ses deux fils, Charles et François ce qu’elle sait, et conclut qu’il faut agir. Charles IX prend le chemin de la chambre de Navarre.

Chapitre XXXIX – Projets de vengeance, p. 425 jusqu’à la page 440.

Rassuré de retrouver Orthon chez Charlotte de Sauve, Navarre rentre chez lui où Charles IX le rejoint, Navarre obtient du roi de ne pas participer à la punition qui doit être infligé à La Mole.

Le cavalier est dans sa chambre à sa toilette. Un page appartenant à François d’Alençon lui rapporte son manteau cerise ce qui ne provoque aucune surprise chez lui. Il se rend chez Marguerite de Valois qui est penchée sur un texte en grec d’Isocrate, elle prépare également sa réponse en latin aux ambassadeurs polonais que l’on attend. Elle avoue à La Mole que sa mère sait qu’ils sont amants. A ce moment, un message lancé par la fenêtre les prévient que La Mole va être tué ce soir. Il accepte de fuir, aidé par Orthon alors que le roi apparaît suivi par Guise et Anjou⁶⁹⁶. La Mole est déjà hors d’atteinte.

Chapitre XL – Les Atrides, p. 440 jusqu’à la page 451.

Propos sur l’affection que Catherine de Médicis porte à son fils, le duc d’Anjou, de retour à Paris.⁶⁹⁷ Henri d’Anjou aurait rendu visite à Marie de Clèves, princesse de Condé.⁶⁹⁸

Il est dans ce chapitre auprès de Catherine de Médicis à qui il se plaint d’être envoyé en Pologne.

Entretien difficile où Charles IX annonce à sa mère qu’il n’aime pas son frère Henri d’Anjou. Il se met dans une colère telle qu’il s’empare du poignard que porte sa mère pour en frapper Anjou qu’il cherche dans les couloirs, quand il s’écroule le sang jaillissant de sa bouche et de son nez. Sa nourrice le reçoit dans ses bras, Ambroise paré prévenu déclare que le roi est bien malade. Catherine rejoint son second fils Anjou.

⁶⁹⁶ Charles IX nomme encore une fois sa sœur Margot, p. 437.

⁶⁹⁷ Dumas écrit que « Henri d’Anjou rappelait à la Florentine certaine heureuse époque de mystérieuses amours », page 440. Selon Dumas, la reine aurait eu une aventure, hors mariage, dont serait né le futur Henri III.

⁶⁹⁸ Marie de Clèves, princesse de Condé, meurt en couches le 30 octobre 1574. Charles IX est mort depuis le 30 mai 1574. La chronologie n’est pas respectée par le narrateur.

Chapitre XLI – L’horoscope, p. 451 en bas de la page jusqu’à la page 460.

Après avoir discuté avec René de l’état de santé d’un blessé et d’un mot incomplet qu’il a écrit dans lequel on retrouve les lettres M et O, René disculpe La Mole en affirmant que ce dernier est bien trop préoccupé par ses amours pour avoir encore le temps de faire de la politique. Il est question de la petite figurine de cire percée d’aiguilles au coeur... Et d’un opiat qui a disparu de la boîte qui était chez René.

Catherine de Médicis demande à René de faire ce qu’il faut pour savoir la date de décès d’une personne, un rendez-vous est pris pour cinq heures, heure précise où est née cette personne. Puis elle va rendre visite à son fils Charles qui a été saigné, elle s’empare alors de quelques gouttes de ce sang recueilli dans un bassin. Charles demande après le départ de sa mère que l’on convoque le sceaux et la Cour.

Catherine de Médicis et son fils Anjou, masqué, sont chez René à cinq heures précises. René prédit que l’homme à qui appartiennent les cheveux et le sang mourra dans un an, seules deux femmes dont une avec un enfant pleureront cet homme.

Après avoir quitter René, Catherine conseille à Anjou de ne pas irriter son frère, Charles IX.

Chapitre XLII – Les confidences, p. 460 jusqu’à la page 471.

Anjou se prépare pour aller rencontrer les ambassadeurs polonais, il revêt des habits et des parures que le roi vient de lui faire parvenir.

Coconnas recherche La Mole, il ne craint pas d’aller interroger le duc d’Alençon qui lui conseille d’aller voir Marguerite de Valois. Elle lui raconte la fuite du cavalier – s’il veut en savoir davantage qu’il aille interroger Navarre. Le lecteur apprend que La Mole est là au-dessous du balcon de la reine et que ces « entrevues à l’espagnol », à la page. 465, comblent d’aise les amants, ils envoient des mots d’amour par ce balcon. Un soir, le billet de La Mole lui dit qu’il doit absolument voir Navarre. Ce dernier vient voir sa femme pour lui demander conseil. La Mole apparaît dans la pièce, ayant emprunté une échelle de corde attachée au balcon. Navarre et La Mole qui va rejoindre Orthon sortent du Louvre.

Chapitre XLIII – Les ambassadeurs, p. 472 jusqu’à la page 479.

Préparatifs à la Cour pour la réception des ambassadeurs polonais. Ambiance sévère dans les appartements royaux à la suite de l’altercation entre la reine mère et son fils, Charles IX.

Dans la foule, dehors, un vieillard attire l’attention. Navarre reconnaît Monsieur de Mouy sous ce déguisement de vieil homme. L’attention de Marguerite de Valois est attirée par cet homme. La Mole n’est pas là. Marguerite répond en latin au discours d’un des ambassadeurs, ce discours est à double lecture, Dumas en donne la traduction en bas de page après l’avoir donné en latin au cours de ce chapitre. Monsieur de Mouy suit attentivement ce que dit Marguerite, car il sait que ce discours lui est destiné. Catherine de Médicis soupçonne quelque chose en remarquant les yeux attentifs du vieillard. On apporte un pli à la reine mère qui lui apprend que Maurevel, ayant repris ses esprits, a écrit le nom de son agresseurs :

c'est Monsieur de Mouy. Elle ordonne qu'il soit arrêté, mort ou vif, mais Navarre prévient le vieillard d'un danger et ce dernier se perd dans la foule.

Le duc d'Anjou est devenu roi de Pologne durant cette audience. Catherine le rassure en lui disant que dès que le trône de France sera vacant, un courrier partira du Louvre pour l'avertir et par conséquent pour le faire revenir à Paris.

Chapitre XLIV – Oreste et Pylade, p. 480 jusqu'à la page 489.

La Cour de France paraît plus sereine depuis le départ de Henri d'Anjou pour la Pologne. Seul Coconnas ne l'est pas car il s'ennuie de La Mole, Henriette de Nevers supporte mal la mélancolie de son ami. Lors d'une entrevue dans la petite maison aux deux issues, La Mole réapparaît. Il raconte au Piémontais ses aventures. Coconnas écrit au duc d'Alençon pour lui signifier avec respect que La Mole et lui-même sont aussi amis que l'étaient Oreste et Pylade et que par conséquent, ils ne peuvent plus se séparer et servir le duc d'Alençon – du moins pour l'instant. La lettre part le lendemain avec pour destination le Louvre.

Chapitre XLV – Orthon, p. 490 jusqu'à la page 502, milieu de la page.

Jugement de Dumas sur Catherine de Médicis avec « cet instinct intrigant qu'elle avait apporté de Toscane », p. 490. Elle décide d'isoler Navarre et de le priver d'appui à la Cour. Maurevel surprend, au détour d'une rue de Paris, Orthon et Monsieur de Mouy en grande conversation. Il écoute. Orthon reçoit un billet qu'il doit remettre au Louvre à Madame de Sauve ou derrière un miroir si elle est absente. Maurevel va au Louvre où il raconte tout ce qu'il a vu et entendu à la reine mère. Orthon arrive chez Madame de Sauve et ne la voyant pas, met le billet derrière le miroir, à ce moment précis Catherine de Médicis rentre dans la chambre. Orthon craint que son geste ait été vu par la reine mère. La conversation s'engage. Orthon a le temps de retirer le message et de partir. Catherine de Médicis furieuse de ne pas trouver le billet le fait rappeler. Elle tend un piège au jeune page qui roule dans une cache où elle le fouille, retrouve la missive et fait disparaître le corps du jeune Orthon dans la rivière toute proche. Ce qu'elle lit lui permet d'espérer en finir avec le roi de Navarre dès le soir même puisqu'il est question dans le billet d'un rendez-vous et d'un mot de passe, le tout signé du nom de *de Mouy de Saint Phale*.

Chapitre XLVI – L'hôtellerie de la belle-étoile, p. 502 jusqu'à la page 512.

Navarre arrive chez Madame de Sauve et prend le billet derrière le miroir. Il s'inquiète d'Orthon, mais la suivante de Charlotte de Sauve le rassure : Orthon est sorti de la chambre.

La soirée se passe normalement. Henri de Navarre se rend au rendez-vous qui le mène chez Maître La Hurrière et à son auberge. Il y rencontre de Mouy avec lequel il s'enferme dans une chambre pour mieux parler sous les yeux de La Mole tenu au courant de cette visite ; il est question de la fuite du roi de Navarre vers son royaume béarnais au cours d'une chasse royale. Il pense être aidé financièrement par sa femme qu'il nomme *Margot*.

La Mole vient prévenir les deux hommes que la maison est cernée par les gardes du roi. Il aide le roi à s'enfuir, avant cela ils ont le temps de voir que de Mouy est prisonnier des gardes. Ils regagnent le Louvre en prévenant Marguerite de Valois de leur arrivée en jetant un petit caillou à sa fenêtre...

Chapitre XLVII – De Mouy de Saint-Phale, p. 513 jusqu'à la page 520.

La soirée se passe, soudain un coup de pistolet retentit au Louvre et une troupe commandée par Monsieur de Nancay amène un prisonnier au roi en présence de sa mère : c'est Monsieur de Mouy, arrêté à l'hôtellerie de la belle-étoile au chapitre précédent. Le roi Charles le prie de s'expliquer ce que fait de Mouy. Ainsi le roi apprend la renonciation au trône béarnais de Henri de Navarre en faveur du duc d'Alençon qui était lui-même au courant de la tractation. Monsieur de Mouy rappelle au roi que Maurevel est l'assassin de son père et qu'il aurait bien voulu se venger de ce meurtre en tuant Maurevel. Le roi autorise de Mouy à faire justice auprès de ce dernier. Quelques heures après, Monsieur de Mouy se trouvait en sûreté à Mantes. Colère de Catherine de Médicis qui supplie Satan de l'aider un peu.

Chapitre XLVIII – Deux têtes pour une couronne, p. 521 jusqu'à la page 533.

Charles IX fait appeler Alençon, en se jouant de lui, il lui propose la couronne de Navarre que son frère refuse en tremblant. Le roi ne veut accepter ce refus. Rencontrant la reine mère, Alençon dissimule son désarroi. Elle ne lui cache pas que Henri de Navarre a sans aucun doute trente mille hommes, des huguenots « les plus braves soldats du monde », p. 528, à sa disposition.

Evoquant la chasse que Navarre apprécie beaucoup, Alençon dit qu'il lui cherche un livre de vénerie, Catherine de Médicis en a un qu'elle propose à Alençon d'offrir à Navarre. Il acquiesce, surpris, en soupçonnant une trahison.

Marguerite de Valois reçoit une lettre de Monsieur de Mouy pour Henri de Navarre : leur projet de fuite se précise de plus en plus, elle aurait lieu au moment d'une chasse à courre.

Navarre recherche Orthon tout en se doutant que le jeune page a péri victime de sa fidélité. Alençon vient dire à Navarre que le roi lui a proposé le trône du Béarn, Henri déclare ne plus avoir envie de quitter la Cour de France. Marguerite de Valois, cachée derrière une portière en tissu a tout entendu. Henri de Navarre et sa femme se promettent de rester sur leurs gardes.

Chapitre XLIX – Le livre de vénerie, p. 534 jusqu'à la page 542.

Alençon et la reine mère évoquent la possibilité de la fuite de Navarre et de sa femme qu'Alençon nomme Margot. Catherine lui annonce que selon une prédiction Navarre devrait mourir bientôt, alors autant qu'il s'éloigne de la Cour et qu'il meure au loin, ainsi Marguerite reviendra à la Cour en tant que veuve et libre.

Catherine de Médicis confie à Alençon un livre de vénerie qu'il doit offrir à Navarre : certaines pages en sont collées, il faut du temps pour les lire en écartant les pages une à une. Alençon prend l'ouvrage et va le porter chez Navarre ; il le laisse ouvert à l'endroit d'une « gravure de chasse ». Il rentre chez lui et attend. Ni tenant plus, il se rend dans la chambre de Navarre et voit un homme penché sur

l'ouvrage de vénerie, mouillant son doigt pour détacher chaque page, il reconnaît son frère Charles. Eperdu, saisi de stupeur, mais incapable de l'empêcher de lire, il le laisse finir le chapitre du livre, c'est d'ailleurs ce que Charles lui demande de faire tellement cet ouvrage lui plaît.

Chapitre L – La chasse au vol, p. 542 jusqu'à la page 553.

Charles IX continue de détacher les pages collées les unes aux autres ; le chapitre achevé Alençon qui songe plus à sauvegarder sa propre personne qu'à penser à celle de son propre frère lui parle d'un complot concernant la fuite de Navarre. Alençon conseille au roi de faire cerner l'endroit où doit se passer le départ de cette fuite, le pavillon François I^{er} situé dans la forêt de Saint-Germain-en-Laye, Charles IX donne des ordres pour que cela soit fait. Le roi s'aperçoit que son chien Actéon s'est emparé d'un livre précieux et qu'il le déchire à belles dents, il s'agit du livre de vénerie. Puni, Actéon va se réfugier sous une table.

Charles IX, saisi d'un vertige, descend néanmoins l'escalier qui mène à la cour où on l'attend. Henri de Navarre et Marguerite soupçonnent que le roi est au courant du projet de fuite.

Le livre de vénerie n'est pas dans la chambre de Navarre, Catherine pense qu'Alençon l'a déjà retiré par prudence.

La chasse au vol se poursuit et Charles est à cheval lancé avec enthousiasme au galop quand une douleur le frappe au ventre, puis quelques instants après une seconde douleur survient. Le roi continue de chasser. Henri de Navarre reste en arrière comme si l'oiseau abattu par le faucon royal l'intéressait au plus haut point.

Chapitre LI – Le pavillon de François I^{er}, p. 553 à 562 au milieu de la page.

Allongés sur l'herbe, à l'abri des regards, deux hommes attendent un signal. Une femme pareille à une ombre blanche passe et leur fait un signe, puis un cavalier armé s'arrête devant eux, c'est Monsieur de Mouy qui leur annonce que tout est perdu, qu'il faut fuir. La Mole refuse de le faire, Coconnas, craignant d'être arrêté en tant que conspirateur, tente de le décider à s'enfuir lorsqu'ils sont encerclés par les gardes royaux et conduits jusqu'au pavillon de François I^{er}. La fuite envisagée par les huguenots pour sauver Navarre et Marguerite de Valois de l'emprise royale a échoué, Charles IX demande où sa sœur *Margot*... Si en arrivant dans la clairière, le roi et la reine de Navarre arrivent à donner le change comme si rien n'était arrivé, il n'est pas de même pour La Mole et Coconnas que l'on voit arriver encadrés de près par les chevaux légers.

Chapitre LII- Les investigations, p. 562 à 573.

Le roi de France, mal en point et furieux, interroge Henri de Navarre sur ce projet de fuite, il répond avec la plus grande innocence. Il en est de même pour La Mole et Coconnas qui ne voient pas ce qu'on pourrait leur reprocher. Saisi à nouveau par de violentes douleurs abdominales, le roi est étendu sur une civière. C'est le retour. Marguerite de Valois que Dumas Margot, une nouvelle fois, est très

surprise par la tournure des événements, elle a le temps de dire à La Mole de ne rien craindre devant tout ce qui arrive.⁶⁹⁹

En arrivant au Louvre, le roi demande à voir Ambroise Paré, puis Henri de Navarre. Devant un nouvel interrogatoire royal, Navarre se défend avec habileté. Il supplie le roi de faire semblant de le détester pour éloigner toutes les menaces de la reine mère à son encontre. Le roi accepte et ordonne à Monsieur de Nancey de veiller sur « le plus grand coupable du royaume », p. 573.

Chapitre LIII – Actéon, p. 573 à 580.

Charles, toujours en proie à de violentes douleurs, cherche Actéon. Il le découvre mort avec entre ses babines des fragments de papier venant d'un ouvrage sur la chasse au vol. Il fait appeler René qui après avoir examiné Actéon et les débris de papier qu'il avait encore dans la gueule assure qu'il n'existe pas d'antidote à ce poison minéral : une mixture d'arsenic. René dit que ce livre lui appartenait et que la reine mère a tenu à l'offrir au roi de Navarre. Charles IX lui fait signer un papier attestant de ce qu'il vient de dire. Puis, ayant renvoyé René et appelé sa nourrice huguenote, Charles dit qu'il va se mettre au lit et qu'il faut enterrer Actéon qui est mort dans un coin du jardin du Louvre.

Chapitre LIV – Le bois de Vincennes, p. 581 à 588.

Henri de Navarre est conduit, en prison, au château de Vincennes à la chambre n° 2, il apprend que La Mole et Coconnas sont emprisonnés au quatrième étage. Le tout nouveau gouverneur de la prison, Monsieur de Beaulieu va visiter la cellule où se trouve Coconnas, puis celle de La Mole, il dépouille sur ordre du roi les deux cavaliers de leur argent, et de tout ce qu'ils portent sur eux de précieux. Si Coconnas se laisse dépouiller sans trop de difficulté, La Mole brise un médaillon dans lequel se trouvait un portrait qui lui était cher. Beaulieu s'en va mécontent. Avec cent écus que La Mole lui avait donné avant d'être fouillé, le surveillant des geôles lui accorde de voir Coconnas –qui lui aussi avait donné la même somme au geôlier. Les deux amis pensent qu'ils vont subir la question.

Chapitre LV – La figure de cire, p. 589 à 602.

Après être resté plusieurs jours alité, Charles IX se sent mieux et reçoit la cour à son lever. Tous remarquent la mine défaits du jeune roi, Marguerite lui baise la main, il l'appelle « Ma pauvre Margot ». Restée seul avec son fils, Catherine de Médicis explique que le mal dont il souffre pourrait venir de « pratiques de la cabale et de la magie ». Elle lui montre une figure de cire vêtue d'un manteau royal, percée au cœur d'une aiguille d'acier, portant une étiquette avec un M pour mort. Elle appartient à Monsieur de La Mole⁷⁰⁰. Elle obtient du roi que l'instruction du procès de La Mole commence. Elle s'en va, à ce moment paraît Marguerite de Valois restée cachée derrière une tenture, elle a entendu la reine mère dire que La Mole détenait une figure de cire, elle arrive à convaincre le roi que cette figure de cire est destinée à une femme et que la lettre M est l'initiale du prénom de cette dernière. Charles devine qu'il s'agit de sa sœur et lui dit qu'il sait que La Mole est innocent de tout crime, mais qu'il faut un coupable puisque la

⁶⁹⁹ Elle le dit en grec : « Mé déidé », la traduction de Dumas est « Ne crains rien », p 567.

⁷⁰⁰ L'historique de cette figure de cire se trouve au chapitre XIX, pages 242 à 255.

personne responsable est trop haut placée pour être connue de tous. Pendant tout cet entretien, Charles nomme sa sœur Margot. Effondrée, la jeune femme sait que si elle veut sauver La Mole, elle ne peut compter que sur elle.

En cette fin de chapitre, Dumas livre un texte dont l'auteur, selon lui, serait Catherine de Médicis.

Chapitre LVI – Les boucliers invisibles, p. 602 à 609.

L'interrogatoire des deux cavaliers continue, mais il est orienté soudainement non plus vers la fuite de Navarre, mais vers l'existence d'une figure de cire percée au cœur d'une aiguille d'acier. Les deux prisonniers répondent avec tant de justesse aux questions posées que les restent assez embarrassés jusqu'à ce qu'ils reçoivent un billet de la reine mère de recourir à la question en cas de besoin. De leur côté, Henriette de Nevers et Marguerite de Valois réunissent une forte somme : trois cent mille écus. C'est Beaulieu qui exige cet argent pour sauver les deux cavaliers. La chapelle sera le lieu d'où ils pourront fuir vers la Lorraine.

Coconnas appelle les jeunes femmes, leurs boucliers invisibles.

Chapitre LVII – Les juges, p. 609 à 620.

La Mole et Coconnas se rencontrent grâce à la bienveillance intéressée du geôlier. Ils préparent leur évasion et du plan à observer. Par le geôlier, ils apprennent que l'on ne conduit à la chapelle que les condamnés à mort. De retour dans leur chambre, ils attendent. On vient les chercher, des halbardiers sont là devant leur porte. Des juges et des greffiers les interrogent sur la figure de cire. On fait entrer René qui porte un faux témoignage contre les deux cavaliers à leur grande stupeur. On fait sortir les deux hommes et le procureur désigne à voix basse qu'il faudra s'occuper de La Mole en premier cette nuit. René est remercié pour son témoignage. Il s'en va.

Chapitre LVIII – La torture du brodequin, p. 620 à 630 en haut de la page.

La Mole est soumis à la question. Coconnas entend ses plaintes ; on vient le chercher et lui lit son acte d'accusation en lui précisant qu'il sera torturé avant son exécution. C'est Maître Caboche qui officie, il est lié à Coconnas depuis que ce dernier a accepté de lui serrer la main, aussi il utilise des coins en cuir à la place de coins en bois pour infliger le supplice du brodequin à Coconnas. En craint et en gémissant pour faire croire qu'il souffre, Coconnas est porté vers la chapelle.

Chapitre LIX – La chapelle, p. 630 à 635.

Là, Coconnas aperçoit La Mole étendu et demande à être porté auprès de lui. Il est très pâle. Lorsque selon les plans d'évasion, les deux cavaliers se retrouvent seuls dans la chapelle, deux femmes se précipitent vers eux. Coconnas se lève, mais La Mole reste allongé à la stupeur générale. Il annonce alors qu'il a été torturé, que son corps a été roué de coups, que ses jambes sont brisées, il dit qu'il est puni de son orgueil pour avoir refusé de serrer la main de Maître Caboche. Coconnas lui propose de le porter, mais La Mole souffre tant que Coconnas renonce. Le geôlier les presse de partir. Résolument, le Piémontais demande à Henriette de donner les cinq cents écus promis au geôlier et se tournant vers La Mole, il va s'allonger tout

près de son ami en lui promettant de ne pas le laisser seul face à la mort. Marguerite de Valois ne veut pas admettre ce qui va se passer, La Mole lui parle doucement en lui rappelant le serment qu'il lui a fait, elle promet de tenir sa promesse et lui donne un reliquaire auquel elle tient énormément. Les deux femmes s'enfuient au moment où le prêtre que Coconnas avait demandé fait son apparition.

Chapitre LX – La place Saint-Jean-en Grève, p. 635 à 641.

La Mole demande la grâce de mourir le premier tant il souffre, Maître Caboche accepte. Coconnas porte son ami dans ses bras. Au loin, d'une petite fenêtre deux silhouettes féminines vêtues de noir observent la scène. Les condamnés les voient. La tête de La Mole est tranchée, Coconnas dépose un baiser sur les lèvres de son ami et se penche sur le billot. La besogne de Maître Caboche se termine en prenant des mains de La Mole le reliquaire de Marguerite et en recouvrant les corps des suppliciés de son propre manteau. Il ramène les corps chez lui. La foule s'écoule dans les rues, le spectacle étant terminé.

Chapitre LXI – La tour du pilori, p. 641 à 651.

Charles IX se rend dans les appartements de sa sœur, le spectacle qu'il y contemple est désolant, Marguerite et Henriette ne se remettent pas de l'exécution des deux cavaliers. En l'appelant Margot, il l'encourage à se montrer au bal prévu pour le soir même. Il lui fait apporter des bijoux et des robes « dignes de [sa] beauté », p. 644. Elle consent à se rendre au bal.

Maître Caboche vient lui rapporter le reliquaire que La Mole avait serré dans sa main jusqu'aux derniers instants. Il leur demande si elles veulent respecter le vœu qu'elles ont fait, elles acquiescent et suivent le bourreau jusqu'à la maison où gisent les deux cavaliers étendus côte à côte. Là, Marguerite enferme la tête de La Mole dans un sachet brodé et parfumé qui devait conserver la beauté du visage du jeune homme. Henriette enveloppe la tête de Coconnas dans un pan de son manteau. Caboche promet d'enterrer les corps « saintement ».

Au Louvre Marguerite dépose son fardeau dans une pièce qui deviendra un oratoire, puis se rend au bal. Charles IX se dirige vers elle, la remercie de sa venue et lui fait remarquer que son bras est tâché de sang. Elle lui répond qu'un sourire est sur ses lèvres, ce qui fait penser au lecteur que Charles avait déclaré qu'un sourire efface toutes les douleurs, p. 644.

Chapitre LXII – La sueur de sang, p. 651 à 656.

Le 3^à mai 1574, Charles IX vit ses derniers instants. Resté seul avec sa mère, il lui parle du livre de vénerie et lui demande de le brûler pour effacer toute trace pouvant la mettre en cause. Ambroise Paré venu pour soulager le roi de ses douleurs s'étonne de l'odeur d'arsenic qui règne dans la pièce. Le roi le tranquillise en lui disant qu'il a fait brûler quelque chose.

Chapitre LXIII – La plate-forme du donjon de Vincennes, p. 656 à 661.

Henri de Navarre observe les alentours, il est seul sur la terrasse du donjon. Il regarde dans la direction de Paris. A ce moment, un puis plusieurs hommes à cheval font voltiger leur mouchoir au bout de leur épée. Navarre reconnaît

Monsieur de Mouy au loin, mais un pas retentit près de lui, il voit alors Catherine de Médicis venir vers lui. Elle lui confirme que le roi est mourant et veut le voir. La régence pour Navarre ? Rendu prudent, Henri demande à voir le roi. La reine mère s'éloigne, et se demandant ce que va choisir Navarre le précède dans l'escalier comme il le lui demandé avec le respect du à sa charge de reine mère.

Chapitre LXIV- La régence, p. 662 à 666.

Henri de Navarre entre dans la chambre du roi. Charles IX lui offre la régence, et lui demande de craindre la guerre civile entre catholiques et huguenots. Charles fait venir sa mère et son frère Alençon.

Chapitre LXV – Le roi est mort : vive le roi, p. 667 à 672.

Henri de Navarre pressentait que Catherine avait entendu ce que Charles IX avait dit à Henri à voix basse : elle savait tout, ainsi qu'Alençon. Le roi, moribond, présente à sa mère et à son frère le régent en la personne de Henri de Navarre. Catherine de Médicis refuse fermement de voir un Bourbon en tant que régent. Elle quitte la pièce. Le roi est épuisé. René survient et annonce à Henri que le roi de Pologne arrive prévenu par un autre courrier – le précédent avait été arrêté sur ordre du roi. René recommande à Henri de fuir par un passage secret. Charles meurt dans les bras de sa nourrice huguenote, tandis que sur le pont-levis arrivent plusieurs gentilshommes couverts de poussière, le duc d'Anjou vient prendre la place laissée par son frère, il devient Henri III, roi de France.

Chapitre LXVI – Epilogue, p. 673 à 682.

Un an après, Catherine de Médicis est en train d'observer les astres lorsqu'on lui annonce la présence de Maurevel ; ce dernier lui apprend que Henri de Navarre est à Paris venu rendre visite à Charlotte de Sauve. Catherine fait écrire deux lettres pour tendre un piège dans lequel Navarre devrait tomber, victime du mari jaloux, Monsieur de Sauve.

Henri rejoint Charlotte de Sauve, ils sont sous la protection de trois gentilshommes dont Monsieur de Mouy qui aperçoit Maurevel. Un combat à l'épée s'engage au cours duquel Maurevel et de Mouy s'entretuent. Henri de Navarre en revenant vers la maison de Charlotte de Sauve aperçoit un attroupement. Monsieur de Sauve a poignardé sa femme. Elle meurt devant Navarre agenouillé à son chevet. Navarre coupe une mèche des beaux cheveux et va prendre la fuite lorsqu'il entend une voix ; René apparaît dans la rue et dit à Henri de Navarre qu'il sera roi, un jour ; c'est l'étoile que René montre qui le dit. Poussant un soupir, Navarre disparaît dans la nuit.

Annexe XII : Le mécénat.

L'origine de ce terme vient d'un conseiller d'Auguste⁷⁰¹, un chevalier romain nommé Caius Cilnius Maecenas qui s'intéressait aux lettres et aux arts. Il favorisa Virgile, Horace et Properce.

« Est mécène quiconque, sans exercer lui-même d'activité artistique, contribue à promouvoir la pratique de l'artiste ... [...] Le mécène, acheteur ou collectionneur, exerce toujours un choix, une action critique implicite, dont les idées influencent de façon décisive les caractères mêmes de la production artistique. Son action est déterminante, même si lui fait défaut le sens de l'autonomie esthétique ».⁷⁰²

Cette définition donne un des aspect les plus intéressants d'un protecteur des arts dans la mesure où elle indique clairement une responsabilité dont il n'a pas toujours conscience : il achète ce qu'il aime ou ce qu'il a admiré chez autrui pour posséder cet objet quel qu'il soit. L'acheteur le gardera chez lui ou le montrera avec ostentation pour montrer sa puissance financière ; son désir de posséder un tel objet peut être accompagné d'une grande fierté à l'idée de le faire savoir autour de lui. Et cet acte se fera comme nous l'avons souligné dans la citation « même si lui fait défaut le sens de l'autonomie esthétique ».

Dans la Rome antique, les trophées de guerre se révélèrent être les futurs objets d'admiration et

« Ce fut bientôt la mode, parmi les riches, de se constituer une bibliothèque, une pinacothèque (terme utilisé chez Vitruve), une collection de statues et de bronzes. Le goût des Romains pour les collections est soumis aux critères du plaisir, du snobisme et de la thésaurisation ; le mécénat proprement dit concerne plutôt les poètes et les écrivains que les artistes, toujours tenus pour des artisans ».⁷⁰³

Il y a donc, à Rome, deux sortes d'engouements pour l'art : l'un consiste à thésauriser, l'autre à favoriser l'écriture créatrice. Avec la chute de l'empire romain et le christianisme, se voit une autre orientation de l'art : celle d'être didactique et de promouvoir par l'image une *biblia pauperum* comme le souligne

⁷⁰¹ Auguste (63 av. J.C.-14 apr.J.C.), Caius Cilnius Maecenas (v. 69-8 av. J.C.) ; Virgile (v. 70-19 av. J.C.), Horace (65-8 av. J.C.) et Properce (v. 47-16 av. J.C.), tous trois poètes latins.

⁷⁰² Luigi Salerno, article « Mécénat », corpus 14, Lorraine-Mésopotamie, *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis France-S.A., 1996, p. 788. Souligné par nous.

⁷⁰³ Article « Mécénat », p. 788, troisième colonne.

Luigi Salerno dans son article sur le mécénat. L'art se trouve porteur d'un message moralisateur auprès des fidèles dans les lieux de cultes. L'Eglise devient le premier mécène avant même les princes, et les marchands puisqu'elle commande des œuvres à des sculpteurs, à des peintres afin de promouvoir ce prosélytisme qui devient un axe autour duquel s'agrège, par un acte de foi, les actes créateurs. Les lieux de culte s'ornent d'une multitude de témoignages pieux qui enseignent à la masse des fidèles ce qu'il faut connaître des principaux articles de l'espérance.

Par conséquent, bien des marchands fortunés ont été les acquéreurs d'objet d'art avant même d'en apprécier la qualité esthétique.

« Pendant plus de 300 ans, les peintres italiens avaient pu produire des œuvres novatrices d'une haute qualité alors qu'ils travaillaient pour des clients qui voyaient avant tout dans l'art un instrument leur permettant de se glorifier et d'exalter leur propre pouvoir ». ⁷⁰⁴

C'est au fur et à mesure de leurs voyages, de la fréquentation de personnes de plus en plus raffinées qu'ils ont senti le désir de vivre avec de beaux objets. Il leur a fallu, également, avoir les moyens pour acheter, car bien souvent, pendant de longues années, il leur fallait vivre et subsister. Mais auparavant, l'Eglise apporte son appui aux artisans pour imposer son pouvoir.

Annexe XIII : Camille de Morlhon

Avant la sortie de *La Reine Margot* de Jean Dréville en 1954, un premier réalisateur s'est penché sur la période des Valois, en tournant un film au début du XX^e siècle. Il s'agit de Camille de Morlhon. ⁷⁰⁵

« Camille de Morlhon tourne [en 1911] un sujet qui lui sied à merveille : *Une conspiration sous Henri III*. Mis en scène sous le titre *La Reine Margot* (titre des premiers manuscrits) d'après une adaptation historique de Georges Fagot... [...], le film est sous-titré *1578*. Il s'agit bien évidemment de la tentative de complot du duc de Guise contre le roi Henri III, qui est le fondement de ce scénario mettant en relation la Reine Margot et le comte de Rancy. Tout ce qui importe au cinéaste, c'est de décrire l'ambiance de

⁷⁰⁴ Bram Kempers, *Op. cit.*, p. 5.

⁷⁰⁵ Louis, Camille, Adrien, Edouard de la Valette de Morlhon, 1869- 1952. Morlhon avait déposé son fonds en 1948 à la Cinémathèque française, mais nous n'avons pas pu voir ce film, au moment de notre passage à la BIFI, alors en déménagement. Le film tourné en 1909, sort en 1911, puis en 1913.

conjuración qui lui est chère, par les compromissions et les intrigues sournoises... [Bien que le nom de Morlhon soit] mystérieux pour de nombreux chercheurs, [il] est probablement l'un des plus cités dans la presse de l'époque ».⁷⁰⁶

Il réalise pas moins de cent trente-trois films de 1908 à 1923 sans compter les projets inaboutis. S'il nous intéresse c'est surtout par le choix dans son œuvre de femmes « aventurières » et par l'introduction au cinéma de plusieurs scènes de duels. Il s'empare du nom d'une personne connue et en fait une héroïne supposée. Ainsi, la reine Marie-Antoinette devient une souveraine qui s'ennuie à la cour de France dans le film *Une aventure secrète de Marie-Antoinette*. La reine Margot de Camille de Morlhon, dans *Une conspiration sous Henri III*, rejoint la cohorte des femmes aux aventures inventées de toutes parts. Le film est riche en démêlés entre gentilshommes pointilleux sur leur honneur, prêts à pourfendre leur adversaire, car Morlhon est « un escrimeur émérite au Cercle d'Anjou où il s'est formé... [...] C'est probablement pour cette raison qu'il a tenu à rendre les scènes au fleuret les plus réalistes possibles »⁷⁰⁷ ; cette attirance sportive le place, ainsi, en tête des premiers films de cape et d'épée que connaîtra le cinéma quatre décennies plus tard. De plus, la période de la Renaissance attire Camille de Morlhon puisque Éric le Roy, dans son travail sur cet homme de cinéma, souligne que « était comme la famille de la Valette, issue de la branche d'Orléans. La représentation de la cour à cette époque, particulièrement marquée par le développement des arts, n'est pas innocente de la part du réalisateur ».⁷⁰⁸ En somme, Camille de Morlhon se rapproche de cette époque par admiration pour la période et non pour le personnage de la reine. Son attirance vers les duellistes et les conspiratrices lui offre ses plus belles réalisations. Ce sont ces duels et leurs assauts empreints de panache qui nous permettent de faire la liaison avec les films de Jean Dréville et de Patrice Chéreau.

⁷⁰⁶ Eric Le Roy, *Camille de Morlhon, homme de cinéma : 1869-1952*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1997, p. 9.

⁷⁰⁷ Eric Le Roy, *Op. cit.*, p. 50.

⁷⁰⁸ Eric Le Roy, *Op. cit.*, note 12, p. 28. Cf. également au sujet des premiers films sur la Renaissance, l'article de Claude Aziza, « La guerre, une affaire de femmes », paru dans *L'Histoire*, novembre 1997, n° 215, p. 36.

Annexe XIV : Oreste et Pylade

Oreste est le fils de Clytemnestre et d'Agamemnon et le frère d'Électre et d'Iphigénie. Il se lie d'amitié avec son cousin Pylade. Et ce dernier ne l'abandonne pas quand Oreste décide de venger la mort de son père Agamemnon, assassiné par Clytemnestre, sa femme, et son amant Égisthe.

Devenu un matricide, Oreste est poursuivi par les Érinyes, qui dans la mythologie grecque interviennent lorsqu'on tue un membre de sa famille. Il parviendra à l'oubli, pardonné pour son crime.

Annexe XV : Famille de Guise

« Branche cadette des ducs de Lorraine, qui acquit en 1504 le comté de Guise, en Thiérache, élevé en duché en 1528. En 1688, le duché passa aux Condés et, en 1832, à la maison d'Orléans⁷⁰⁹. »

François de Guise

Né en 1519, catholique, il défendit Metz contre Charles Quint et reprit Calais aux Anglais. Il fut assassiné par Poltrot de Méré, un huguenot en 1563.

Henri de Guise

Né en 1549, fils de François de Guise, catholique, chef de la Ligue, il fut assassiné à Blois le 22 décembre 1588.

Louis II de Lorraine

Né en 1555, cardinal de Lorraine, frère d'Henri de Guise, il fut assassiné à Blois en même temps que son frère.

⁷⁰⁹ *Le Petit Larousse illustré en couleurs*, Paris, Larousse, 2003, p. 1390, article « Guise », suivent les renseignements sur François et son fils, Henri de Guise.

Annexe XVI : Famille de Coligny

Gaspard de Coligny est né en 1519 . Il appartient à une illustre famille française alliée aux Montmorency. Ses faits de guerre lui valent d'être blessé à plusieurs reprises et d'être prisonnier des Espagnols pendant de longs mois au cours desquels, il se tient au courant, grâce à Luther, de l'avancée des connaissances bibliques. Il quitte la religion catholique.

Nommé amiral de France en 1553, des dissensions avec le roi Henri II l'éloignent de la cour. Il y revient cependant et devient, semble-t-il, celui que le roi Charles IX apprécie le plus parmi les hommes de guerre de l'entourage royal. Peu après le mariage de Marguerite de Valois et d'Henri de Navarre, Gaspard de Coligny est blessé, la blessure n'est pas mortelle, mais lors de la nuit du 24 août il est assassiné.

Il a été marié à Charlotte de Laval dont il eut huit enfants. Après le décès de cette dernière en 1568, il épousa en mars 1571, Jacqueline d'Entremont. Elle mit au monde une fille posthume Béatrice.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	2
AVANT-PROPOS	5
DEUX REINES METTENT AU MONDE UN ENFANT EN 1553.....	5
<i>Naissance de Marguerite de Valois</i>	5
<i>Naissance d'Henri de Navarre</i>	11
INTRODUCTION	18
PREMIERE PARTIE	43
ÉVOLUTION DE L'ART SACRE ET/OU ACTION MORALISATRICE	43
CHAPITRE 1	44
<i>Des pratiques et des mentalités</i>	44
<i>Enrichissement des marchands</i>	51
CHAPITRE 2	87
<i>Le rapport de l'Histoire à l'image</i>	87
<i>L'image est perçue comme un message édifiant</i>	88
<i>La violence aux frontons des églises françaises de Conques et Riom-es-Montagne et des préceptes moraux dans un château</i>	90
<i>Des fresques italianisantes au château de Branzac : un rapprochement avec les aspirations culturelles ultramontaines ?</i>	93
<i>La Maesta de Simone Martini (v.1280/1285-1344), école de Sienne, Les jeux des enfants et Le massacre des Saints Innocents de Pieter Bruegel l'Ancien (v.1520/1525-1569), peintre hollandais</i>	101
DEUXIEME PARTIE	110
LES DEFENSEURS DE « LA VRAIE FOI ». UN MESSAGE POLITIQUE ET/OU UNE PROPAGANDE ?... 110	
CHAPITRE 1	111
<i>Lecture de toiles, scènes de massacre. Lecture d'une époque</i>	115
<i>Le tableau attribué à un peintre de l'entourage de Nicolo Dell' Abatte</i>	120
<i>La copie d'un tableau de Hans Vredeman de Vries</i>	128
<i>Le massacre du triumvirat, attribué à Antoine Caron</i>	138
CHAPITRE 2	144
<i>Colères, témérités et excès au théâtre sous le règne d'Élisabeth I^{ère} d'Angleterre</i>	144
<i>Le contexte historique</i>	146
<i>Christopher Marlowe, sa vie</i>	157
<i>La pièce : Le Massacre à Paris</i>	159
TROISIEME PARTIE	181
LA REINE MARGOT D'ALEXANDRE DUMAS	181
CHAPITRE 1	183
<i>La Reine Margot d'Alexandre Dumas</i>	183
<i>La Reine Margot d'Alexandre Dumas</i>	184
CHAPITRE 2	222
<i>L'intrication des personnages : une toile d'araignée dans le roman de Dumas</i>	222
L'INTRICATION DES PERSONNAGES : UNE TOILE D'ARAIGNEE DANS LE ROMAN DE DUMAS	223
<i>Le thème de la jeune femme amoureuse et adultère</i>	227
<i>Le thème du premier roi Bourbon, le « bon roi »</i>	231
<i>Une reine mère Florentine</i>	233
<i>L'amitié indéfectible de La Mole et de Coconnas</i>	235
<i>La Reine Margot : la protagoniste ?</i>	240
CHAPITRE 3	244

<i>Contexte historique et mise en scène de la violence</i>	244
<i>La reine Margot dans le film de Jean Dréville</i>	245
<i>Marguerite de Valois et le film de Patrice Chéreau</i>	255
<i>La Saint Barthélemy chez Dumas, Dréville et Chéreau</i>	267
<i>Le corps des morts violentes.</i>	267
<i>Le corps des hommes jeunes.</i>	276
CONCLUSION	280
BIBLIOGRAPHIE	294
CORPUS :	295
<i>Œuvres de Marguerite de Valois</i> :	295
<i>Romans</i>	295
<i>Films</i>	295
ÉLÉMENTS BIBLIOGRAPHIQUES SERVANT A LA RECHERCHE :	295
<i>Ouvrages divers</i>	295
<i>Articles</i> :	302
<i>Théâtre</i>	305
<i>Thèses</i>	305
<i>Internet</i>	305
<i>Base Joconde, Direction des Musées de France</i>	305
INDEX	306
ANNEXES	310
ANNEXE I : <i>LE MESSAGE DE L'ÂIEULE MARGUERITE : LOU MESSADYE DE MENINO MARGARIDO</i> ..	311
ANNEXE II : GENEALOGIE SUCCINCTE DE MARGUERITE DE VALOIS ET D'HENRI DE NAVARRE	314
ANNEXE III : ARTICLE D'ÉLIANE VIENNOT	315
<i>(mai 1994, page 1/2)</i>	315
<i>(Article d'Éliane Viennot, mai 1994, page 2/2)</i>	316
ANNEXE IV : LETTRE DE NICOLE ZAPATA.....	317
ANNEXE V : LE MARTYRE DE THOMAS MORE.....	318
ANNEXE VI : ALEXANDRE DUMAS.....	320
ANNEXE VII : GENEALOGIE SUCCINCTE DE LA MAISON DE FRANCE	325
ANNEXE VIII : ŒUVRES DE FICTION ÉVOQUANT MARGUERITE DE VALOIS PAR ORDRE	
CHRONOLOGIQUE, <i>IN</i> ÉLIANE VIENNOT, <i>OP. CIT.</i> , p. 466.	325
ANNEXE IX : CATHERINE DE MEDICIS ET SA PARENTELE	327
<i>Catherine de Médicis</i> :	327
<i>Catherine de Médicis</i>	328
<i>Marguerite de Valois</i>	329
ANNEXE X : LA CHANSON DE CLAUDE MARCEL, PREVOT DES MARCHANDS.....	331
ANNEXE XI : LA REINE MARGOT.....	335
ROMAN D'ALEXANDRE DUMAS, COMPOSE DE SOIXANTE SIX CHAPITRES.....	335
ANNEXE XII : LE MECENAT.....	357
ANNEXE XIII : CAMILLE DE MORLHON.....	358
ANNEXE XIV : ORESTE ET PYLADE.....	360
ANNEXE XV : FAMILLE DE GUISE	360
ANNEXE XVI : FAMILLE DE COLIGNY	361
TABLE DES MATIERES	362