

2

République Algérienne Démocratique et Populaire
MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE
Université Mouloud MAMMARI de Tizi-Ouzou

FACULTE DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES
Département de Français

Mémoire de Magistère
Ecole Doctorale
Option : Littérature française

TA 153/2

قسم الأطروحات
و المذكرات

Présenté par :
Melle KHELIFI Meriem

Sujet :

*Alexandre Dumas entre Histoire et fiction,
du roman au théâtre : étude de La Reine
Margot*

2
Inventorié
Sous le n° ...37.08...

Devant le jury composé de :

- Mme Lounis Aziza ; Professeur, Université d'Alger, Présidente.
- Mr Martin Mégevand ; Maître de Conférences, Université Paris VIII, Rapporteur.
- Mme KEBBAS Malika ; Maître de Conférences, Université d'Alger, Examineur.

Soutenu le 31 mai 2009

Remerciements

En premier lieu, je tiens à remercier chaleureusement mon directeur de recherche, monsieur Martin Mégevand, d'avoir accepté de diriger ce travail ; de m'avoir guidée et conseillée. Je lui suis reconnaissante de m'avoir toujours encouragée et soutenue. Je le remercie également pour la confiance et la liberté qu'il m'a accordées, tout au long de la réalisation de ce travail.

Je remercie Mr Franck Wagner, maître de conférence à l'université de Rennes, d'avoir accepté de répondre à mes questions, et de m'avoir encouragée.

Merci à Mr Claude Calame, professeur et directeur d'études à l'EHESS pour sa générosité et ses encouragements.

Merci à toutes les personnes, qui ont contribué de près ou de loin à la réalisation de ce travail.

Enfin, je ne saurais exprimer ma gratitude envers ma famille qui a toujours cru en moi.

À mes parents.

Table des Matière

Introduction générale.....	8
Chapitre I : Écriture de la fiction, écriture de l'Histoire.....	12
Introduction.....	13
I. 1. La fiction comme mimésis.....	13
I. 2. Dumas, Michel et l'Histoire.....	20
I. 3. Le roman entre histoire et fiction.....	29
Conclusion.....	35
Chapitre II : La narratologie, théorie du récit fictionnel et/ou historiographique	36
Introduction	37
II. 1. Temps.....	39
II. 1. 1. Ordre.....	39
II. 1. 2. Vitesse.....	41
II. 1. 3. Fréquence.....	46
II. 2. Mode.....	48
II. 2. 1. Le monologue intérieur.....	49
II. 2. 2. Le style indirect libre.....	51
II. 2. 3. Focalisation.....	52
II. 3. La voix narrative.....	58
II. 3. 1. Le temps.....	58
II. 3. 2. Le niveau narratif.....	59
II. 3. 3. La personne.....	59
Conclusion.....	62
Chapitre III : La fiction : cristallisation du projet épique.....	63
Introduction.....	64
III. 1. Le système énonciatif.....	66
III. 1.1 Le projet didactique et le retour du mythe.....	69
III. 2. Le système des personnages.....	72
III. 2. 1. L'héroïsme populaire.....	72
III. 2. 2. Les personnages royaux et l'immoralisme du pouvoir.....	74
III. 2. 3. Les héros ; des figures romantiques.....	79

III. 3. Le système spatiotemporel.....	87
III. 3. 1. Le temps de l'aventure et le temps de l'Histoire.....	90
Conclusion.....	96
Chapitre IV : Du roman historique au drame historique.....	97
Introduction.....	98
IV. 1. Étude spatiotemporelle.....	101
IV. 1. 1. Étude de l'espace.....	101
IV. 1. 1. 1. Les espaces ouverts ; du roman au drame.....	101
-L'espace de la bataille	
-L'espace mixte	
IV. 1. 1. 2. Les espaces fermés.....	109
-L'espace de la cour	
-L'espace de la prison	
IV. 1. 2. L'étude du temps.....	121
-Temps de l'Histoire ou temps de la fable	
IV. 2. Du récit au dialogue.....	124
IV. 2. 1. La parole du peuple.....	124
IV. 2. 2. La parole du pouvoir, retour de la tragédie.....	128
IV. 3. L'écriture didascalique.....	131
IV. 3. 1. La nuit.....	131
IV. 3. 2. Le fantastique dans le drame.....	132
IV. 3. 3. Le personnage féminin, du récit au drame.....	134
Conclusion.....	136
Conclusion générale.....	138
Bibliographie.....	142

Introduction générale

Introduction générale

Ce travail a pour objet l'étude du rapport entre l'écriture fictionnelle et l'écriture historique et plus largement, l'écriture factuelle dans le roman mais aussi dans le drame. Il s'inscrit dans les questionnements modernes sur les frontières entre les genres littéraires ; du transfert générique de la fiction dans l'Histoire d'une part, et du récit dans le drame d'autre part. En effet, l'intérêt grandissant pour la littérature factuelle, notamment la littérature historique, et les perspectives que celle-ci représente pour l'appréhension du monde moderne, a mené les théoriciens du roman et du drame à s'interroger sur l'éventuelle mise en place de nouvelles méthodes d'approche théorique de ce genre. Il s'agira donc pour nous d'étudier comment l'Histoire génère de nouveaux modes d'écriture, comme ce fut le cas du roman historique, du drame romantique, et comme c'est désormais le cas du « théâtre-récit ».

Afin de rendre compte des ces deux modes d'écriture, nous nous proposons d'étudier les versions romanesque et théâtrale de l'œuvre d'Alexandre Dumas intitulée *La Reine Margot*.

En premier lieu, dans le chapitre d'ouverture, nous essayerons de décrire sommairement les conditions d'émergence de l'écriture historique au XIX^e siècle, c'est-à-dire en pleine période romantique. À côté de Dumas, nous citerons le cas de Michelet, dont l'œuvre nous servira de guide pour travailler cette délimitation des discours fictionnels et historiques portant sur un même objet, l'histoire des guerres de religion, et dans un objectif assez proche, qui est celui de constituer un patrimoine historique pour le peuple de la nouvelle nation française. Il sera de ce fait, nécessaire de reprendre certaines analyses du roman historique en tant que genre hybride ; nous ferons référence à des études incontournables comme celle de Lukacs, mais à d'autres moins connues, mais non moins intéressantes, à l'exemple de celle proposée par Michel Vanoosthuyse, qui s'inscrit dans une conception moderne et reprend les différents points de vue des théoriciens de la fiction.

Le second chapitre de notre mémoire sera consacré à l'analyse de la possible application des outils théoriques à l'étude des textes factuels. La narratologie est à

cet effet l'une des théories qui propose des outils permettant sinon de délimiter les frontières existant entre fiction et non fiction, en tout cas de poser la question de ces limites. Elle constituera donc l'approche qui nous amènera à essayer de répondre au premier volet de notre problématique, qui s'articule en ces termes : y a-t-il des frontières repérables entre discours de fiction et discours non fictionnel ? Et si tel est le cas, quels sont les critères qui nous permettent d'établir ces frontières ? Ensuite, les théories de la fiction, dont la narratologie sont-elles en mesure d'appréhender pareillement le texte fictionnel et le texte factuel ?

Pour reprendre les différents points de vue qui alimentent ce débat, nous replacerons d'abord notre étude dans la classification aristotélicienne des genres littéraires. Nous aurons à définir le concept de la fiction en tant que *mimèsis*, tout en exposant les différents emplois qui en sont faits par les théoriciens de la fiction, notamment Gérard Genette et Käte Hamburger. L'intérêt de retourner à la conception aristotélicienne de la fiction ou de la *mimèsis* est valable aussi pour révéler l'origine de la séparation que l'on fait entre le texte historique et tout texte littéraire en tant qu'œuvre de création artistique.

Cette présentation fait l'objet d'un travail qui s'inscrit dans une approche plus axiomatique qu'analytique. Elle s'appuiera sur la vérification des deux principales positions des théoriciens de la fiction, selon qu'il y aurait des marqueurs de fictionnalité ou que les deux modes d'écritures n'aient pas de critères spécifiques. Nous suivrons ici l'exemple de Dorrit Cohn qui recense d'abord les indices de fictionnalité, et vérifie leur validité dans un second temps, à travers l'analyse de certaines œuvres. Pour ce faire nous reprendrons les catégories du temps, du mode et de la voix narrative, telles qu'elles sont conçues dans *Figures III* et *Nouveau discours du récit*. Nous exposerons par ailleurs, comment les différentes catégories de la narratologie sont employées par Gérard Genette, Christine Montalbetti d'une part, Käte Hamburger et Dorit Cohn d'autre part. Soulignons que la réflexion de Christine Montalbetti s'inscrit plus largement dans la thèse genettienne de l'indiscernabilité entre la littérature fictionnelle et la littérature factuelle.

Dans le troisième chapitre de notre mémoire, nous tenterons de vérifier comment la fiction contribue à la réalisation d'un projet épique. En effet, Dumas

n'avait jamais prétendu écrire L'Histoire de France, une Histoire objective ; son projet était plutôt la tentative de vulgariser L'Histoire afin de la rendre accessible à tous. Pour ce faire, il n'hésitait pas à faire appel à son imagination : le choix d'écrire une Histoire romancée, ou fictionnelle était complètement assumé, ce qu'il confirmera à plusieurs reprises : « [...] lecteur, accordez les dix, les quinze, les vingt premières pages à l'historien ; le romancier aura le reste. »¹ ou encore : « qu'importe de violer l'Histoire, pourvue qu'on lui fasse de beaux enfants »²

Le dernier chapitre sera consacré à l'étude comparative de la pièce de théâtre et du roman *La Reine Margot*. Nous tenterons ici de rendre compte des variations de modalités d'écriture de l'Histoire consécutives du passage du roman au drame romantique. Les modalités d'écriture propres au drame romantique ne sont pas sans lien avec les enjeux des nouvelles interrogations sur l'esthétique du drame moderne. À travers ce passage du roman vers le théâtre, du récit vers le dialogue, nous serons en effet amené à faire référence à la conception d'Antoine Vitez du « théâtre-récit » et à montrer, dans la mesure du possible, ce qu'elle implique par rapport aux exigences de la scène. Nous tenterons, ici de répondre à l'interrogation du deuxième volet de notre problématique : quel est l'intérêt de réintégrer le récit dans l'art de la représentation théâtrale ? Que signifie ce retour de la diégèse ou du mode épique, dans l'œuvre dramatique ?

Pour finir, il convient de justifier le choix de l'auteur et du corpus. Travailler sur *La Reine Margot* nous est apparu intéressant du fait de la période historique dont il est question dans l'œuvre, c'est-à-dire la fin du XVI^e siècle. En effet, cette période a toujours représenté un grand intérêt pour nous du fait du son foisonnement artistique hors norme, mais aussi à cause de ses impressionnants troubles politiques notamment, les guerres de religion. D'autre part, travailler sur *La Reine Margot*, nous a offert la possibilité d'exploiter pleinement les enjeux théoriques qui représentent un intérêt majeur dans ce travail. Enfin, nous tenons à souligner qu'au-delà du peu d'égard qu'une certaine critique académique a pu

¹ DUMAS, Alexandre, *Les compagnons de Jéhu*, [en ligne], [<http://www.gallica.bnf.fr/>]

² HAMON, Philippe, ROGER-VASSELIN, Denis, (dir.). *Le Roberts des grands écrivains de langue française*, Dictionnaires le Robert, 2000, p. 438.

témoigner dans le passé envers l'œuvre dumassienne, celle-ci continue de séduire, grâce à la sincérité, la légèreté et la dimension humaine qui s'en dégage et qu'un intérêt pour l'œuvre d'Alexandre Dumas se manifeste aujourd'hui en France, de la part de penseurs et critiques autorisés (tels que D. Fernandez, JY. Tadié), comme le signale la bibliographie critique qui figure à la fin du présent mémoire.

Chapitre I

**Écriture de la Fiction, écriture de
l'Histoire**

Introduction

Dans ce premier chapitre de notre travail, nous nous proposons de rendre compte de la situations de deux modes d'écritures : l'écriture fictionnelle et l'écriture historique. Qu'est-ce qui les différencie et les rapproche en même temps, et comment sont-elles considérées dans le champ théorique moderne. Nous nous intéresserons en premier lieu à décrire l'évolution du concept de la fiction ; sans prétendre proposer une nouvelle définition, nous nous contenterons d'en souligner l'intérêt, qu'elle continue de susciter dans le domaine de la théorie de la littérature du XXI^{me} siècle. En effet, définir la fiction suppose une interrogation plus complexe : « qu'est ce que la littérature ? Et à laquelle, Roland Barthes ne propose « heureusement » pas de réponse. Dans un second lieu, nous tenterons de revenir sur les conditions et les difficultés de l'émergence d'une littérature de l'Histoire au XIX^e siècle. Et enfin, nous essayerons de décrire le cas du roman historique en tant que genre hybride, en mettant l'accent sur les différentes analyses dont il a fait l'objet.

I. 1. La fiction comme mimésis

Dans ce qui suit, nous nous proposons de reprendre l'éternel débat, dont les origines remontent à l'âge classique, mais qui nous ramène en même temps aux problèmes et interrogations de la littérature moderne. Tenter d'appréhender le monde de la fiction, ce n'est en fait qu'un pas de plus dans cette immense entreprise qu'est l'explication et la compréhension du monde qui nous entoure. Entreprise toujours inachevée et sans cesse renouvelée, d'entrer en communion avec un monde autre, différent, afin de saisir un réel qui n'en finit pas de fuir.

La définition de la fiction remonte à cette ancienne querelle entre Aristote¹ et Platon², et à laquelle on fait remonter le sens de fiction en tant que « mimésis ». Platon, est en fait le premier philosophe à avoir qualifié la « poésie » antique d'art

¹ ARISTOTE, *La Poétique*, Texte, traduction et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1980.

² PLATON, *La République*, Introduction, traduction et notes par Robert Baccou, Paris, GF-Flammrion, 1996

de l'imitation, mais dont la pensée reste bien marginale en comparaison avec l'apport d'Aristote, dont la Poétique demeure de loin le texte majeur auquel les théoriciens modernes se réfèrent. Considérant la « *poésie imitative* » comme un simple produit de fabrication de « *troisième degré* », imitant l'apparence et s'éloignant de la vérité ; Platon affirme qu'il faut bannir le poète imitateur de la cité juste, car celui-ci : « *introduit un mauvais gouvernement dans l'âme de chaque individu, en flattant ce qu'il y a en elle de déraisonnable, ce qui est incapable de distinguer le plus grand du plus petit, qui au contraire regarde les mêmes objets tantôt comme grands tantôt comme petits, qui ne produit que des fantômes et se trouve à une distance infinie du vrai* »³. Ainsi, tout en exprimant son admiration et son amour à l'égard de la poésie d'Homère, il précise qu'à l'exception des « *hymnes en l'honneur des dieux et les éloges des gens de bien* »⁴, toute autre poésie relève du « vice » et constitue de ce fait un danger pour l'état.

De son côté, Aristote, aura été celui qui a rétabli le sens de « *mimésis* », considérant celle-ci comme relevant du domaine de l'art ou « *tekhnè* »⁵ ; il s'éloigne de son maître et n'hésite pas à le critiquer justifiant sa position, comme Platon l'avait fait envers Homère, c'est-à-dire, par le souci « *d'honorer la vérité* »⁶.

Bien que le texte soit resté la principale source dont les théoriciens de la poétique moderne s'inspirent, cela n'empêche pas des auteurs tels que Gérard Genette et Käte Hamburger, entre autres de diverger sur différents points de vue quand il s'agit de définir le concept de la fiction. Afin de rendre compte de l'emploi que l'un et l'autre fait de ce concept, nous sommes d'abord penchés sur les différentes définitions que proposent les dictionnaires, nous avons retenu celle du *Dictionnaire du littéraire*⁷ : « *La fiction est une histoire possible, un « comme si... ». Elle est une feinte et une fabrication.* »⁸ Käte Hamburger exploite tout particulièrement le terme « feinte » qui dérive du verbe latin « *fingere* » d'où serait

³ *Ibid.*, p.370.

⁴ *Ibid.*, p.372.

⁵ ARISTOTE, *op. cit.*, p.146

⁶ PLATON, *op. cit.*, Platon après avoir dit à propos d'Homère, p.359 : « Mais il ne faut pas témoigner à un homme plus d'égards qu'à la vérité (...) », Aristote répond : « Puisque nous sommes l'un et l'autre amis, il est juste d'honorer avant tout la vérité », p. 479.

⁷ ARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES, et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.

⁸ SAINT-GELAIS, Richard, *Fiction*, in *Le dictionnaire du littéraire. op. cit.*, p. 234-235.

dérivé le mot fiction, mais le plus intéressant est qu'elle oppose les deux adjectifs : « feint » et « fictif ». En effet, elle se propose d'identifier la différence qui réside entre ces deux termes en essayant de répondre à cette interrogation : « (...) comment interpréter le fait que les personnages d'un roman ou d'un drame soient dit fictifs plutôt que feints ? »⁹ Par ailleurs, cette distinction que l'on ne juge pas nécessairement pertinente dans les ouvrages traitant de la définition de la fiction, a été soulevée et précisée par un autre théoricien : Jean-Marie Schaeffer ; celui-ci propose de considérer différemment l'énonciateur fictif, feint, et réel¹⁰

D'après l'ouvrage de *La philosophie du comme si* de H. Vaihinger auquel K. Hamburger se réfère ; la fiction relèverait d'une structure du « Comme Si », ou plus exactement d'une « (...) structuration qui s'attache au fait d'être feint »¹¹. Précisant d'abord que cela est valable pour les « fictions scientifiques - mathématiques, physiques, juridiques, etc. »¹² Elle s'intéresse plus loin au cas des « fictions esthétiques »¹³ et tente de savoir si celles-ci sont soumises à la structure du Comme Si. À ce niveau d'analyse Hamburger sépare deux sortes de créations artistiques ; d'une part ce qui relève des arts plastiques et d'autre part, ce qui relève de la création littéraire, affirmant ainsi que « la notion de fictif n'est valable que pour la littérature et non pour les arts plastiques, et qu'en outre le fictif, la fiction littéraire, n'a pas la structure du Comme Si. »¹⁴ Reste à savoir donc, de quoi relève la fiction littéraire exactement ; « Comment s'expliquer le fait que nous ne désignons pas comme fictif un personnage peint de manière réaliste alors que nous considérons comme telle une figure dramatique ou romanesque même complètement surréaliste ? »¹⁵

Prenant comme exemple le « conte », Hamburger souligne que son caractère fictif est dû au fait qu'il n'implique à aucun moment une tromperie, une feinte, une structure du Comme Si, bien au contraire, il obéit à une structure en Comme, de ce fait la réalité qu'il implique n'est qu'une « apparence, illusion de réalité, c'est-à-

⁹ HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Seuil, coll. « Poétique », 1986, p. 70.

¹⁰ SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Seuil, coll. « Poétique », 1989, p. 86.

¹¹ HAMBURGER, Käte. *op. cit.*, p. 70.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, K. Hamburger souligne qu'elle emprunte ces termes à H. Vaihinger.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

dire aussi non-réalité ou fiction. »¹⁶ Käte Hamburger finit en précisant que le concept de fiction est valable uniquement pour les fictions épiques et dramatiques mais à la troisième personne¹⁷, ce point de vue plutôt catégorique l'a exposée à de nombreuses critiques, néanmoins Hamburger reste une référence incontournable dans le domaine de la théorie de la littérature.

Dorrit Cohn est justement une théoricienne dont les points de vue s'inscrivent dans le sillage de la réflexion de Käte Hamburger. Toutefois bien que défendant la thèse séparatiste de Käte Hamburger, selon laquelle tout récit fictionnel est déterminé par des indices propres ; d'où « *Le propre de la fiction* », néanmoins, Dorrit Cohn critique le choix de sa devancière d'exclure les récits à la première personne du genre fictionnel. Aussi, elle précise que : « *Comme la moitié environ des œuvres habituellement considérées comme de la fiction sont écrites à la première personne, leur mise à l'écart est sans doute jugée comme un prix trop élevé à payer pour la clarté de l'analyse.* »¹⁸ Les positions de Dorrit Cohn seront développées plus loin, car l'intérêt de son étude n'est pas dans la proposition d'une définition de la fiction, pour cela, elle fait référence à Käte Hamburger et Gérard Genette, mais plutôt dans la proposition d'outils qu'elle appelle des « *indices fictionnels* », qui permettent, selon elle, et dans la pratique, de reconnaître le récit de fiction par opposition au récit factuel.

Reprenons donc la définition de la fiction, mais cette fois selon l'habitude que l'on a de la considérer comme un produit de l'imagination par opposition au réel. Si nous retenons le terme de « *Fabrication* », proposée plus haut, nous rejoignons le choix de K. Hamburger et Gérard Genette de traduire respectivement « *mimèsis* » par « *fiction* ». En effet, remontant à la poétique d'Aristote, ils soulignent tous deux que pour Aristote les concepts de « *poièsis* » et « *mimèsis* » sont synonymes, mais que nous devons comprendre « *poiein* » et « *poièsis* » dans le sens de « *faire, fabriquer* » et non pas dans le sens de poésie lyrique ou poésie en tant que langage rythmé. Et même si l'on choisit de traduire « *mimèsis* » par « *imitatio* » ou « *imitation* », il ne faut surtout pas perdre de vue que : « *dans le concept de*

¹⁶ *Ibid.*, p.71

¹⁷ Souligné par nous.

¹⁸ COHN, Dorrit, *Le propre de la fiction*, Seuil, coll. « Poétique », 2001, p. 42-43.

mimèsis, bien plus que la nuance sémantique effectivement présente ce qui pour lui [Aristote] est essentiel d'imitation, c'est le sens fondamental de présentation, fabrication »¹⁹.

Gérard Genette, de son côté, sans dissimuler son admiration pour l'étude de Käte Hamburger, met cependant un peu plus l'accent sur la notion de poïèsis dans le sens de création, création d'œuvre d'art. Se référant toujours à Aristote, Genette précise qu'il « ne peut y avoir de création par le langage que si celui-ci se fait véhicule de *mimèsis*, c'est-à-dire de représentation, ou plutôt de simulation d'actions et d'événements imaginaires, que s'il sert à inventer des histoires ou pour le moins à transmettre des histoires déjà inventées »²⁰. Nous déduisons de ce fait, qu'à travers la fiction le langage sort de sa fonction première, pragmatique, qui n'est autre que la communication pour devenir à la fois objet et outil de création d'œuvre d'art. Le poète épique ou dramatique et aujourd'hui le romancier, n'est plus artiste par le travail sur la diction ou des vers qu'il compose à la façon d'Empédocle, mais par sa capacité à créer un monde possible. Un monde inspiré du nôtre mais qui ne serait pas régi par le souci de vérité et d'objectivité historique.

Arrêtons nous désormais sur le mot « *histoire* », pas dans le sens que l'adjectif historique, cité plus haut, pourrait suggérer, mais plutôt dans la valeur qu'Aristote prend bien le soin de lui attribuer. Ainsi, dans sa définition de la tragédie, il précise²¹, que parmi les six parties²² qui font la tragédie ; l'histoire « *muthos* », en tant que système des faits est l'élément le plus important dans le travail de composition du poète, cette condition devient un leitmotiv tout au long de sa poétique, qu'il reprendra d'ailleurs dans sa définition de l'épopée. « *Il y a poésie, si seulement et seulement si il y a agencement de l'action, organisation de l'histoire selon le vraisemblable ou le nécessaire* »²³. Si Aristote exclut Hérodote de la catégorie des poètes malgré le fait qu'il écrive en vers, c'est que pour lui, le travail de chroniqueur ou d'historien se résume à relater des faits, des événements sans lien

¹⁹ HAMBURGER, Käte. *op. cit.*, p. 31.

²⁰ GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Seuil, coll. « Poétique », 1991, p. 17.

²¹ Nous considérons ici « tragédie » dans le sens large de création.

²² Dans *La Poétique*, Aristote cite les six parties de la tragédies : « Ce sont l'histoire, les caractères, l'expression, la pensée, le spectacle et le chant », p. 55.

²³ *Ibid.*, p. 226.

entre eux, c'est-à-dire, qui n'ont pas fait l'objet d'un travail d'agencement. Le travail d'organisation en histoire est d'une importance telle, qu'Aristote n'hésite pas à affirmer que : « *supposé même qu'il [le poète] compose un poème sur des événements réellement arrivés, il n'en est pas moins poète ; car rien n'empêche que certains événements réels soient de ceux qui pourraient arriver dans l'ordre du vraisemblable et du possible, moyennant quoi il en est le poète.* »²⁴

Or pour raconter des événements réels, le poète doit le faire sur le mode de la narration, et non celui de la représentation, puisque l'historien ou le chroniqueur parle en son nom, et non pas au nom de ses personnages. Par conséquent, si l'Histoire devait être mise en scène ou représentée, ce ne serait que sous la forme épique ; ce mode mixte, que pratiquait Homère en alternant dialogue et narration, est en fait considéré comme véritable origine du drame moderne. Cela nous amène au problème dont nous traiterons dans la troisième partie du présent travail : c'est-à-dire l'étude de la présence des deux modes ; de la mimésis et de diégésis dans une œuvre dramatique. Nous verrons, comment le genre historique redéfinit et réoriente les règles de la création artistique, celle de la mimésis ou de la fiction ; et ce en charriant des procédés d'écriture étrangers à l'écriture : fictionnelles, factuelle et théâtrale.

L'œuvre d'Alexandre Dumas, dans sa version romanesque et dramatique, est à ce propos, représentative de ce bouleversement dans le classement aristotélicien des genres. Afin d'en rendre compte, il convient d'esquisser une description des conditions et des influences qui ont conduit à cette révolution littéraire du XIX^e siècle. Cette citation de Käte Hamburger d'un chapitre intitulé : *L'opposition « littérature et réalité »* nous guidera dans cette réflexion :

« Le thème fondamental d'une logique de la littérature n'est pas autre choses que l'opposition entre littérature et réalité, explicitement ou implicitement à la base de toute considération théorique sur la littérature. Mais il convient de donner un sens plus précis que cela ne se fait généralement en critique

²⁴ *Ibid.*, p. 67.

littéraire à ces concepts bien connus, plus ou moins vulgarisés, ainsi qu'à ce qui fonde leur opposition.»²⁵

²⁵ HAMBURGER, Käte. *op. cit.*, p. 29.

I. 2. Dumas, Michelet, et l'Histoire

Tel que nous l'avons suggéré précédemment à travers la citation de Käte Hamburger, nous traiterons désormais de ce qui, par un rapport d'opposition, contribue à définir tout travail de création littéraire ; il s'agit du réel, du monde concret, qu'on appelle aussi référentiel ou factuel. En fait, s'agit-il simplement du réel ou d'un réel avec un degré supérieur de vérité ; ce que l'on appelle : la vérité historique. Hamburger souligne justement ce rapport ambigu, contradictoire, entre ce qu'est la littérature, ce qui en est la source et le contraire à la fois ; c'est-à-dire le réel, et elle précise que : « *Cette contradiction n'est effectivement qu'apparente, car c'est bien seulement dans la mesure où la réalité est la matière de la fiction que la fiction est d'une autre nature que la réalité.* »²⁶ Si nous écrivons donc des fictions pour raconter le réel tout en usant de ce dernier pour écrire des fictions, qu'en est il alors de l'écriture factuelle ; où le réel est exploité pour lui-même, où les événements sont rapportés tels qu'ils se sont produits, où le monde représenté n'est plus un monde possible mais tout simplement le nôtre ? Ces interrogations nous amènent à introduire le deuxième concept central sur lequel le présent travail est articulé et qui n'est autre que l'Histoire. Nous n'avons cependant pas la prétention de proposer une description du récit historique à la lumière du texte que nous a légué Aristote. Celui-ci représente des contraintes limitatives dont nous donnons toutefois, un aperçu.

En effet, dans le chapitre 9 de la Poétique, Aristote condamne le récit historique jugeant que : « *la poésie est plus philosophique et plus noble que la chronique* »²⁷ dans le sens où la poésie traite du général alors que la chronique, elle, traite du particulier. Le terme « chronique » est ici choisi par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot pour traduire *historia* qui signifie « enquête », donc collecte exhaustive des données dans leur diversité » et ce afin de rendre compte de l'aspect dispersé des événements et l'absence d'enchaînement nécessaire à la mise en histoire, muthos ou poésie. Réduite ainsi à un degré inférieur, ne pouvant prétendre

²⁶ HAMBURGER, Käte. *op. cit.*, p. 29.

²⁷ ARISTOTE. *op. cit.*, p. 65.

au statut de poésie mimétique, l'Histoire est d'emblée exclue de toute réflexion au sein du domaine de la théorie littéraire.

Cependant, certains théoriciens se sont démarqués en proposant d'autres perspectives de réflexion. Ils s'interrogent sur l'écriture historique, afin de pouvoir interroger l'Histoire. Ainsi, Michel de Certeau remet en question le travail de l'historien et considère que l'assimilation du réel à l'Histoire n'est qu'une « *illusion philosophique* »²⁸, car « *l'historiographie (c'est-à-dire « histoire » et « écriture ») porte inscrit dans son nom propre le paradoxe_ et quasi l'oxymoron_ de la mises en relation de deux termes antinomiques : le réel et le discours. Elle a pour tâche de les articuler et, là où ce lien n'est pas pensable, de faire comme si elle les articulait.* »²⁹ En se référant à Paul Veyne, Paul Ricœur affirme que l'écriture historique procède d'une « *mise en intrigue* » : « *un événement historique n'est pas seulement ce qui arrive, mais ce qui peut être raconté, ou qui a déjà été raconté dans des chroniques ou des légendes. En outre, l'historien ne sera pas désolé de ne travailler que sur des documents partiels : on ne fait une intrigue qu'avec ce que l'on sait ; l'intrigue est par nature « connaissance mutilée.* »³⁰ Quant à Roland Barthes, il ne parle pas d'Histoire, mais de « *discours de l'histoire* »³¹ et s'interroge sur les différences, mais surtout les similitudes qu'il peut y avoir entre la « *narration des événements passés* », et la « *narration imaginaire* ». La méthode d'approche qu'il propose serait l'étude du texte historique à travers l'analyse des différents niveaux de l'énonciation discursive.

Conscients que la discussion proposée ci-dessus autour du récit historique, ne justifie pas le titre du présent exposé, elle ne nous semble pas sans intérêt, car elle rend compte des limites du texte aristotélicien quand il s'agit d'appréhender tout récit référentiel. Aussi, faute de proposer une étude de l'évolution de l'écriture historique, nous nous intéresserons à présent à l'écriture de l'Histoire mais sous un autre angle d'analyse ; c'est-à-dire à une période précise, « *où elle a tenté de se constitué en genre* »³², et en science; un moment où l'on ne se contente plus de

²⁸ CERTEAU, Michel de, *L'Écriture de l'histoire*, Editions Gallimard, 1975, p.5.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ RICŒUR, Paul, *Temps et récit, L'intrigue et le récit historique*, Editions du Seuil, 1983, p. 302-303.

³¹ BARTHES, Roland, *Le discours de l'Histoire*, in *Le bruissement de la Langue*, Seuil, 1984, p. 163.

³² *Ibid.*, p.177.

« rédiger un fait mais de l'écrire »³³. Mais avant d'aborder cet aspect de l'écriture historique, il serait plus judicieux de s'intéresser à la représentation dont les écrivains du XIX^e siècle se font de l'Histoire. Ainsi, écrire l'Histoire n'est plus un choix mais un besoin ; de Chateaubriand (*Mémoires d'outre-tombe*) à Flaubert (*Salammbô*) passant par Hugo, (*La légende des siècles*), les écrivains du XIX^e siècle considèrent le travail de témoignage comme un devoir, une « mission prophétique »³⁴ dont le but est de guider l'humanité, le peuple vers la liberté.

Les écrivains du XIX^e siècle voient dans cette Histoire une source d'inspiration inépuisable du fait des grands événements qui l'ont façonnée : Révolution, chute de l'empire napoléonien, montée du capitalisme et apparition de la civilisation industrielle. Cela dit, la réussite d'une telle tâche dépend étroitement de l'explication de tout un processus dont la Révolution n'est que l'aboutissement. Aussi, le retour vers un passé reculé est toujours nécessaire ; néanmoins, nous ne saurions réduire cette tendance à un besoin d'évasion, à l'obsession de s'accrocher naïvement à un passé révolu en prétendant « sauver les morts de l'oubli », mais au souci de chercher toujours plus profondément l'origine des maux du présent. C'est d'ailleurs dans cette perspective que nous envisageons l'étude du texte de *La Reine Margot*. En effet, si Dumas consacre une trilogie à l'Histoire du XVI^e siècle, à ses guerres et ses intrigues, c'est moins par regret de cette fameuse « courtoisie », caractère du temps des héros et des coups d'épées, que par souci « de faire exister derrière tout un système symbolique (l'indicible dans quoi se débat le XIX^e siècle) »³⁵

L'Histoire que Dumas pratique, n'est pas une Histoire objective, réduite à la seule dimension référentielle, et si elle est faite de symboles et de non-dits, c'est qu'elle est le fruit d'un double travail de romancier et d'historien. Un historien qui n'hésite pas à prendre des libertés avec l'Histoire en bousculant ses normes d'écriture pour laisser, entre deux dates, ou deux événements attestés, place au romancier et son imaginaire. Un double rôle que Dumas assume et revendique : « Je

³³ *Ibid.*

³⁴ BRIX, Michel, *Le romantisme français : Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Louvain - Namur, Peeters, coll. Études Classiques, 1999, p. 64.

³⁵ VENAULT Philippe, *L'Histoire et son roman*, in *l'Arc*, n° 71, Duponchelle, 1978, p.38.

m'aperçois que, sans que je m'en doutasse, le burin de l'historien a pris, entre mes doigts, la place de la plume du romancier. Eh bien, soyons l'un et l'autre : lecteur, accordez les dix, les quinze, les vingt premières pages à l'historien ; le romancier aura le reste. »³⁶ Si Dumas opte pour ce mode d'écriture, c'est qu'il refuse que l'écriture historiographique ne soit réduite à une compilation de documents ; pour lui, la notion de plaisir procurée au lecteur est inhérente au travail d'écrivain, dont l'objectif est certes « d'amuser », mais bien plus que cela : instruire et éduquer : « (...) nous avons eu un double but : instruire et amuser. Et nous disons instruire d'abord ; car l'amusement, chez nous, n'a été qu'un masque à l'instruction. »³⁷ Cela sera confirmé par le plus grand historien du XIX^e siècle : Jules Michelet, dira : « Vous avez plus appris d'histoire au peuple que tous les historiens réunis. »³⁸

En effet, et pour instruire, Dumas use des grands moyens, ne voulant rien négliger des détails, qui furent parfois à l'origine des plus grands bouleversements qu'aient connus la France : « à grands événements, petites causes ». Pour ce faire, il n'hésite pas à étaler son projet dans le temps, à faire appel à des collaborateurs (tel Auguste Maquet), et va jusqu'à plagier celui qui deviendra son maître et son guide dans cette incroyable aventure ; Jules Michelet, l'homme à qui on l'a si souvent comparé. Voici donc comment Dumas décrit son projet à un éditeur (entre 1852 et 1855) « *Que diriez-vous d'un immense roman en 8 vol. du pays, qui commencerait à Jésus-Christ et qui finirait avec le dernier homme de la création, donnant cinq romans différents : un sous Néron, un sous Charlemagne, un sous Charles IX, un sous Napoléon, un dans l'avenir ?* »³⁹ C'est ce qui donnera lieu aux célèbres cycles dont *La Reine Margot* fait partie.

Cependant, cette conscience d'instruire le peuple s'était révélée chez Dumas bien avant le projet d'écrire une historiographie romantique, c'est-à-dire à travers le drame historique ou le drame romantique, dont la visée est justement « *d'écrire l'histoire comme totalité d'un peuple, d'une époque, d'une société* »⁴⁰. S'inspirant

³⁶ ARROUX, Michel (dir.). *Alexandre Dumas, une lecture de l'Histoire*, Editions Maisonneuve et Larose, 2003, (Actes du colloque Alexandre Dumas, 2002), p.10.

³⁷ VENAULT, Philippe. *op. cit.*, p. 34.

³⁸ ARROUX, Michel. *op. cit.*, p. 16.

³⁹ CORDIER, Stéphane, *Dossier Dumas*, in l'Arc, n° 71, Duponchelle, 1978, p.40.

⁴⁰ UBERSFELD, Anne, *Le moi et l'Histoire*, in JOMARON Jacqueline de (dir.). *Le théâtre en France*, Paris, Armand Collin, 1992, p. 551

du Racine et Shakespeare de Stendhal, Dumas s'engage aux côtés de Hugo pour révolutionner le théâtre classique français de l'ancien régime. La scène n'est plus le lieu privilégié où seuls des personnages importants sont représentés, mais un théâtre où le peuple est à la fois acteur et spectateur : « *il n'est plus pensable de s'en tenir à des tragédies de cour intemporelles quand tous les habitants d'un pays ont vécu dans leur chair les bouleversements de la Révolution et les guerres de l'Empire (...)* »⁴¹. Le défi de la génération romantique est de faire du théâtre français un « *théâtre populaire* »⁴², accessible à tous. Seuls, le pouvoir et « *l'ubiquité* »⁴³ du théâtre, permettent un réveil intellectuel à la mesure d'un événement telle que la Révolution. La préoccupation de figurer l'Histoire dans sa totalité et l'ambition de tout dire se traduira par une obsession toujours grandissante du détail. Cette ambition sera à l'origine d'une aventure éphémère, mais non moins grandiose qu'est le drame romantique, dont la force et le rythme effréné ont permis de résister à une censure ; des plus virulentes⁴⁴.

L'incapacité de raconter l'Histoire dans son étendue, la même manie du détail mèneront Dumas, bien plus tard, c'est-à-dire dans le roman, à commettre toujours plus d'erreurs et d'écarts avec l'Histoire. De plus, la démesure de son entreprise, la profusion de sa production, l'absence d'un véritable style ont contribué à attirer une critique toujours plus accusatrice, jamais évaluative ; celle-là même qui avait condamné le drame romantique et l'avait réduit à une mise en scène extravagante. Cependant, avec le roman, le succès était bel et bien là, car Dumas avait l'art de fidéliser le lecteur du XIX^e siècle, en lui proposant des histoires dont l'intrigue et le suspens constituent les « ingrédients magiques ». Un succès longtemps remis en question, mais dont la critique s'atèle désormais à essayer d'en comprendre l'origine, les contradictions, et la portée. En témoigne cet ouvrage des actes du colloque : « *Alexandre Dumas, une lecture de l'Histoire* ». ⁴⁵

⁴¹ *Ibid.*, p. 545.

⁴² *Ibid.*, p. 572.

⁴³ *Ibid.*, p. 505.

⁴⁴ Cité par Anne Ubersfeld, Victor Hugo dira : « la censure est mon ennemi littéraire, la censure est mon ennemi politique, la censure est de droit improbe, déloyale et malhonnête. J'accuse la censure. »

⁴⁵ ARROUX, Michel. *op. cit.*

Cette volonté d'écrire l'Histoire en pleine période romantique, nous la retrouvons chez un autre écrivain, historien devrions-nous dire : Jules Michelet, qui sans pouvoir se défaire de la fibre romantique, propose au peuple français une Histoire complète, trop complète même, qui déborde souvent les limites, en terme d'objectivité, qu'un chroniqueur doit se fixer. Certes, Michelet ne procède pas, tel Dumas, à une mise en récit explicite, de l'Histoire, cependant, son « moi » subjectif, dirige et emprisonne une œuvre tout entière qu'il décrit ainsi : *« l'Histoire : violente chimie morale, où mes passions individuelles tournent en généralités, où mes généralités deviennent passions, où mes peuples se font moi, où mon moi retourne animer les peuples. »*⁴⁶

Pour Michelet, comme pour Dumas, deux hommes qu'on a si souvent comparés, l'Histoire ne saurait se réduire au document. Aussi, pour faire œuvre d'historien il faut : *« disposer d'une certaine richesse intérieure, d'une culture largement humaine, capable de sentir et de retrouver toute la richesse et la vie d'un passé qui a été le présent des hommes qui l'ont vécu et qui se dissimule derrière les trace et vestiges que conservent nos documents »*⁴⁷, c'est ainsi que l'écriture historiographique devient une résurrection. Pour l'un et l'autre, l'Histoire de France, c'est d'abord l'Histoire de la Révolution, celle qui a hanté l'esprit de Michelet, de Dumas et de bien d'autres écrivains ; pour l'éclairer il faut retourner aux origines.

Même projet, même ambition, et même préoccupation ; les parcours de Dumas et Michelet n'en finissent pas de se croiser, dans la mesure où l'écriture de l'Histoire représente le souci majeur de guider le peuple, de l'instruire et donc de l'éduquer. Véritable acteur de la Révolution, de toutes les révolutions, celui qui fait l'Histoire et lui donne son rythme, le peuple doit prendre conscience de son rôle dans cette marche vers la liberté et c'est ce à quoi va œuvrer Michelet tout au long de son œuvre. Homme du peuple et auteur populaire, il dénonce, dans *Le Banquet*, l'injustice dont le peuple est victime quand il est réduit à une pauvreté des plus perverses : la pauvreté intellectuelle : *« Il y a en France deux peuples ; non par différence de fortune, mais, ce qui est pire, par différence d'éducation et*

⁴⁶ TADIÉ, Jean-Yves, *Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle*, Dunod, 1998, p. 82.

⁴⁷ BELLET, Roger, *Le Banquet du peuple*, in *Europe* N° 535-536, *Michelet*, Paris, Éditeurs français réunis, novembre - décembre, 1973. p. 62

*d'esprit*⁴⁸ » et plus loin il ajoute : « *Si l'on ouvre mon cœur à ma mort, on y lira l'idée qui m'a suivi : comment viendront les livres populaires ?* »⁴⁹ Ultime moyen de sauver le peuple de la décadence, l'Histoire devient tout entière Engagement.

Mais comment Michelet aborde t-il la gigantesque tâche qu'il s'était assignée ? Voyages, entretiens de toutes sortes, études de portraits et même de sculptures ; il avoue lui-même : « *il ne commençait à écrire sur un sujet que lorsqu'il avait le sentiment qu'il se l'était assimilé comme une chose personnelle, vue directement, et non à travers ceux qui en avait parlé* »⁵⁰. Cependant, tout homme de méthode qu'il était et malgré tous les moyens déployés afin d'accomplir, un travail sans doute trop ambitieux ; le besoin de faire appel à l'imagination se fait toujours sentir. Pourtant, à la différence de Dumas, nulle présence dans l'écriture michelétiste de personnages fictifs. C'est que l'imagination n'est là que pour combler les lacunes, préserver la bonne marche du récit, surtout pas de rupture, même quand l'information fait défaut⁵¹.

Ce que l'on reprochera, en fait, à Michelet, c'est une écriture trop subjective, celle-ci est toujours là pour faire trébucher, un récit qui se veut neutre, objectif, simplement historique. Contrairement à Dumas, Michelet ne prétend pas écrire de romans ; le nom de poète qu'on lui attribue sera pour lui une souffrance et une accusation dont il ne cessera de se défendre : « *j'ai eu beau donner à l'Histoire une base sérieuse et positive dans une infinité de points, on n'en a pas, moins écrit partout que j'étais un historien d'une heureuse imagination.* »⁵² Toutefois la réponse la plus juste à une telle accusation ne se trouve-t-elle pas dans son écriture même ? Ce passage relevé dans sa description du massacre de la Saint Barthélemy, n'est qu'un exemple parmi tant d'autres : « *Le fait le plus imprévu, c'est que, sur ce sol rouge et détrempe d'une des plus larges saignées qu'ait faites le fanatisme religieux, la religion baisse tout à coup, et n'est plus qu'en seconde ligne. Un Dieu*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁰ VIALLANEIX, Paul, *Michelet et la Révolution vivante*, in Europe. *op. cit.*, p.13. Voir aussi, dans le même ouvrage : BOUVIER-AJAM, Maurice, *De la méthode de Michelet*, pp. 15-27.

⁵¹ On a reproché aussi à Michelet ses erreurs, ce que Barthes n'omet pas de souligner dans *Le discours de l'histoire*, in *Le bruissement de la langue*, Editions du Seuil, p.177

⁵² VENAULT, Philippe. *op. cit.*, p. 34.

blafard, à masque blême trôné à sa place : Politique.»⁵³ Nous constatons qu'avec Michelet, il est inutile de lire entre les lignes pour voir qu'il ne se contente pas de raconter, mais de dire ce qu'il pense : « (...) il opère une confusion immédiate, véritable écrasement entre le notable et le condamnable (ou le louable) (...)».⁵⁴

Mais est-ce pour autant que Michelet est un « mauvais historien »? Sans doute que non, car nous pourrions le lire avec autant de passion que lui n'en a eu pour écrire son Histoire, ou son *histoire* avec *l'Histoire*. En effet, un rapport trouble dont l'interprétation a bien exigé la mobilisation du vocabulaire des sciences de la psychanalyse; ainsi l'on parle de « *sentiment de manque* »⁵⁵, de récit comme « *rêve* »⁵⁶, d'« *effet de déplacement* »⁵⁷; et enfin de « *la sexualité de l'Histoire* »⁵⁸. À travers cette écriture, « *Michelet dévoile ce que l'on pourrait appeler le sensuel de l'Histoire : avec lui le corps devient le fondement même du savoir et du discours, du savoir comme discours.* »⁵⁹ De ce fait, envisager l'écriture historique comme discours suppose qu'elle ne peut plus être réduite à un seul niveau d'analyse : le référent; elle est la combinaison du signifiant et du référent. Mais avec Michelet, il n'est plus question d'un signifiant, mais de ce que Barthes appelle si bien un « *excès du signifiant* »⁶⁰. Le sens n'est pas un, il n'est pas donné; il doit être deviné, apprivoisé, arraché. Pour ce faire, Barthes propose, de conjuguer deux méthodes d'analyse : la linguistique structurale et la psychanalyse.

À travers cette nouvelle conception du texte historique, ne suppose-t-on pas l'effondrement des vieilles convictions, selon lesquelles le texte historique serait une suite d'événements dont l'étude se résume à un travail de vérification : de dates, de noms propres, mais surtout d'un degré d'objectivité? Séparant l'Histoire de la poésie mimétique, Aristote, ne condamne-t-il pas, peut être un peu vite ce que nous appelons maintenant le « *discours historique* »? Il semblerait désormais, que le mot « *chronique* » ou « *enquête* », du moins dans le cas de Michelet, ne soit plus à

⁵³ MICHELET, Jules, *Histoire de France au seizième siècle, Les guerres de religion*, in œuvres complètes TVIII, Paris, Flammarion, 1980, p. 272.

⁵⁴ BARTHES, Roland, *Aujourd'hui Michelet. op. cit.*, p. 242.

⁵⁵ VENAULT, Philippe. *op. cit.*, p. 38.

⁵⁶ BARTHES, Roland. *op. cit.*, p. 242.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 245.

⁵⁸ VENAULT, Philippe. *op. cit.*, p. 37.

⁵⁹ BARTHES, Roland, *Modernité de Michelet. op. cit.*, p. 256.

⁶⁰ BARTHES, Roland, *Aujourd'hui Michelet. op. cit.*, p. 244.

même de traduire « Histoire » telle que nous la propose Roland Barthes. Cela dit, nous n'avons pas la prétention de soutenir une telle thèse en nous appuyant sur le célèbre mais unique texte de Roland Barthes. Aussi, des interrogations sur les frontières entre *Historia* et *poïesis* s'imposent. Celles-ci ont longtemps été jugées immuables, mais qu'en est-il des textes où il ne s'agit plus d'écrire l'Histoire *ou* la fiction mais de l'Histoire *et* la fiction ? Pour tenter d'y répondre nous nous arrêterons, dans le cas qui nous occupe, au cas du roman historique. Dans un premier plan, nous aurons à décrire son mode de composition, et dans un second plan, à une phase plus avancée du travail ; nous l'étudierons dans son rapport à d'autres genres littéraires, tel le théâtre, à travers le drame romantique.

I. 3. Le roman entre Histoire et fiction

Tel que nous l'avons évoqué précédemment, le mouvement de conscience historique du XIX^e siècle, a donné lieu à un nouveau rapport entre l'écrivain et la littérature, ou devrions-nous dire, entre l'écrivain et l'Histoire. Un rapport instable dans lequel les écrivains du XIX^e siècle, à l'instar de Dumas et Michelet, se trouvent être pris. Une instabilité qui sera à l'origine d'un mouvement d'oscillation incessant, entre une exigence : parler encore et toujours de l'Histoire, avec toute la rigueur qu'une telle tâche implique, et dans le même temps en faire une œuvre de création. Il s'agit donc de « figurer poétiquement l'histoire » d'une part et « de se plier à l'exigence de fidélité historique » d'autre part. Le projet auquel les écrivains romantiques s'attèlent n'est pas aisé, et devant la difficulté qu'il représente, ils sont finalement tenus de faire un choix sans quoi ils seraient frappés d'une double excommunication ; des historiens d'une part et des poètes d'autres part. Certains écrivains, tenteront de faire ce choix, tel Michelet, qui se rangera du côté des historiens « sérieux ». Y réussira-t-il ? À voir son écriture truffée de métaphores et autres procédés rhétoriques, il est difficile de le croire. Il portera tout au long de sa carrière le nom d'un « poète d'une heureuse imagination »⁶¹, comme une marque de cette double composante qu'est « l'historiographie romantique ».

Contrairement à Michelet, Dumas refusera de faire un choix ; peu lui importe de ne pas figurer parmi les écrivains respectables du XIX^e siècle ; et la « sécheresse de la rhétorique historiographique »⁶² n'a plus d'intérêt pour lui : « son péché serait ne pas avoir réussi à choisir, quand toute son œuvre proclame précisément à l'inverse sa volonté de ne pas choisir. »⁶³ Loin de se laisser emprisonner dans son rapport passionnel avec l'Histoire, il se lance dans le projet d'écrire une Histoire romancée. Après avoir été homme de théâtre (le drame historique), puis chroniqueur « *Chroniques historiques [...], Jules César, Henri IV, Louis XIII [...]* »⁶⁴, il fait du roman historique la dernière phase de son projet de toujours : la vulgarisation de

⁶¹ VENAULT, Philippe. *op. cit.*, p. 34.

⁶² *Ibid.*, p. 38.

⁶³ GIRARDON, Stéphane, *Héros et Histoire dans les romans d'Alexandre Dumas*, in ARROUX, Michel. (dir.) *op. cit.*, p. 60.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 61.

l'Histoire. Celle-ci aura pour point de départ l'apparition du roman-feuilleton, qui lui assurera un succès que Dumas, par sa nature prétentieuse, ne cherchera pas à dissimuler. Le roman feuilleton garantira l'effet de suspens, lequel sans avoir de qualité artistique propre, garde le lecteur toujours en attente d'un dénouement ; « *Le récit est en effet construit de telle sorte que les lecteurs ne puissent cesser de lire, comme le sultan des Mille et une nuit ne pouvait cesser d'écouter.* »⁶⁵ Le roman-feuilleton cèdera la place à ce qui deviendra le genre à la mode au XIX^e siècle; c'est-à-dire le roman h'istorique.

Si le roman historique se présente comme un cas particulier d'une pratique plus large, « l'historiographie romantique », il ne représente pas pour autant une entité homogène dans laquelle les écrivains du XIX^e siècle peuvent inscrire leur travail de création. Cela donnera lieu à différentes pratiques du roman historique. Lukacs, en propose l'une des analyses les plus complètes ; il construit sa théorie sur le modèle du roman de Walter Scott, véritable précurseur du genre. Passant en revue les plus grands écrivains à avoir pratiqué ce mode d'écriture, il met l'accent sur le degré de fidélité dont les auteurs doivent faire preuve, envers le modèle du roman scottien, et donc envers la vérité historique. « *Le roman historique soutient avec l'histoire un double rapport, en quelque sorte bidimensionnel. D'abord en tant qu'elle le conditionne, quant à son surgissement, ses formes, son évolution, son impact social, (...) qu'elle est son infrastructure.* »⁶⁶ Sans le parfait « *reflet* » de la réalité, les romanciers historiques ne peuvent prétendre à une véritable figuration de l'Histoire. Ainsi, Lukacs considère la liberté réclamée par Vigny afin de permettre à « *l'écrivain de transformer les faits historiques et les agents de l'histoire* »⁶⁷ par le biais de l'imagination, comme une entreprise qui n'aboutirait « *qu'à une série incohérente de fictions.* »⁶⁸ Dans le même cas de figure, Victor Hugo est cité et critiqué pour sa volonté de vouloir transformer « *l'ouvrage de Scott, un modèle de la présentation objective des forces historiques en luttas, par son interprétation, en une fable moralisante qui doit démonter la supériorité de la vertu sur le vice.* »⁶⁹

⁶⁵ TADIÉ, Jean-Yves, *De Proust à Dumas*, Gallimard, 2006, p. 151.

⁶⁶ LUKACS, Georges, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1965, p. 2.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 82.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 83

⁶⁹ *Ibid.*, p. 84

Quant à Balzac, il marquera d'une certaine façon une rupture avec le roman historique de « l'âge classique », où il s'agissait de peindre un passé lointain. Balzac donnera naissance à un nouveau type de roman : le roman réaliste, par « *la figuration du présent comme histoire.* »⁷⁰

La théorie lukacsienne du roman historique se présente comme un procès fait à l'auteur, réduisant son talent à sa capacité de reproduire le réel : « *la description de l'œuvre conduit à un jugement de fait apparent (la « fidélité historique » de Scott), mais ce que Lukacs désigne ainsi, c'est son système de normes esthétique et une idéologie de l'histoire qu'il reconnaît d'autant mieux dans l'œuvre scottienne qu'il l'y a introduite.* »⁷¹ À l'avers cette conception du roman historique, toute dimension créative de l'écrivain est réduite à néant, aucune part n'est accordée à l'apport de l'écriture fictionnelle. Ainsi, on ne trouve chez Lukacs, « *ni l'éloge de l'intuition, ni la conception de l'œuvre comme expression d'une spiritualité (...)* » l'interprétation que Lukacs propose n'est qu'une « *illusion herméneutique* »⁷².

Or l'originalité du mode de composition du roman historique est présumée dans sa dénomination même, en effet, deux démarches d'écriture inverses sont requises afin de permettre la constitution d'un tel genre. Il se présente généralement comme la combinaison d'événements réels, plus précisément, historiques et un monde fictionnel. Le praticien d'un tel genre doit donc jouir d'une double compétence, celle du romancier, du créateur, du poète, et celle de l'historien. Ce dernier est tenu de faire preuve de rigueur et de fidélité quant à son ambition de reproduire le réel. Cependant, il faut se garder de confondre tout « réel » avec une vérité historique, et de ce fait « *assimiler purement et simplement le référent de type historique au référent simulacral de type réaliste* »⁷³ La célèbre phrase de Balzac : « *ah ! Sachez-le : ce drame n'est ni une fiction, ni un roman. All is true* »⁷⁴ n'est qu'une tentative pour faire croire à « *l'effet de réel* »⁷⁵ du monde fictionnel du Père Goriot. Contrairement au roman réaliste, la dimension référentielle de ce que

⁷⁰ *Ibid.*, p. 89.

⁷¹ VANOOSTHUYSE, Michel, *Le roman historique, Mann, Brecht, Döblin*, PUF, 1996, p.30.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*, p. 5.

⁷⁴ BALZAC, *Le père Goriot*, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 1972, p. 6.

⁷⁵ BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, Editions du Seuil, 1984, p 179.

l'auteur énonce comme réalité, dans un roman historique n'est pas une illusion, et peut donc faire l'objet de vérification. De ce fait, le défi de l'auteur de tout roman historique est de réussir la jointure de deux écritures de natures totalement différentes et en apparence, incompatibles.

Vu la complexité de . . tâche que représente la figuration de l'Histoire en plein mouvement romantique, l'on ne saurait se contenter de la théorie développée par Lukacs. La relation que les écrivains romantiques entretiennent avec l'Histoire, dépasse le simple travail de recherche documentaire, de compilation d'informations ou le besoin de rivaliser avec le rôle de l'historien. La résurrection du passé ne se limite pas à des dates et des noms propres, l'écrivain doit avoir « le pouvoir non pas directement de voir ou savoir lui-même, mais de *faire voir*, de *faire savoir* ou de *faire dire* le vrai à ses interlocuteurs.»⁷⁶ Pour ce faire, le recours à l'imagination est inévitable ; maintenant, « *libre au romancier de tromper Clio, qui après tout n'est que la seconde des Muses, mais à condition d'aller retrouver Calliope, la première en dignité.* »⁷⁷

Le caractère contradictoire d'une telle entreprise, c'est-à-dire tenter de rapprocher l'imaginaire de ce qui s'en éloigne, faire exister dans un même lieu deux concepts qui ne se définissent que par un rapport d'opposition, a donné lieu à un discours prescriptif, porteur de jugements de valeur et de fait dénué d'objectivité. Ainsi, on définit le roman historique comme « *genre bâtard ou hybride* »⁷⁸, « *le fruit d'un accouplement contre nature ou, à tout le moins, d'un ménage écartelé entre des désirs centrifuges.* »⁷⁹. Vanoosthuysse Michel, ne fait que résumer le discours dominant tenu dans les différentes définitions qu'il recense et qui illustrent, une critique prescriptive plutôt que descriptive : « *le roman historique et tout ce qui se rapporte à lui est en soi, lourd d'une contradiction interne [...] Car est-il autre chose que la tentative mille fois répétée d'insérer une intrigue inventée dans un cadre fabriqué par un archiviste et chargé des ornements de l'histoire ?* »⁸⁰ et ailleurs : « *Cette littérature qu'il est convenu d'appeler historique, ce genre*

⁷⁶ CERTEAU, Michel de, *QUIPROQUO : Le théâtre historique*, in l'Arc. *op. cit.*, p. 32.

⁷⁷ VANOOSTHUYSE, Michel, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*, p.12.

équivoque situé entre l'histoire et le roman, qui prétend servir aussi bien la connaissance que la chose vécue, la science que la fiction poétique. Cette contradiction, résolue dans quelques rares chefs-d'œuvre seulement, est un problème en soi. »⁸¹ Des points de vues dont le moins que l'on puisse dire, est l'absence d'un réel jugement scientifique, mais qui présentent toutefois un intérêt ; ils nous permettent de nous interroger sur la raison d'un tel acharnement, la tendance à dévaloriser un genre dont on ignore toujours la structure.

Pour essayer de nous en approcher, considérons ce qui est proposé dans les dictionnaires : « *Le roman historique forme un sous-genre du roman où des personnages et des événements historiques non seulement sont mêlés à la fiction mais jouent un rôle essentiel dans le déroulement du récit.*

Le roman historique semble congénital du genre romanesque. »⁸²

Cette définition nous présente un autre aspect du problème que constitue la description du roman historique, c'est-à-dire, sa constitution en tant que genre littéraire. En effet, la notion de « genre » ne suppose pas seulement une organisation, « *un emploi empirique qui, au fil de l'histoire, a opéré et opère des regroupements d'œuvres en ensembles plus ou moins stables, en mettant en avant l'un ou l'autre critère (...)* »⁸³ ; elle constitue aussi une contrainte conceptuelle dans laquelle toute production littéraire ou autre doit se reconnaître afin d'avoir le droit de cité en tant que telle. Toutefois, « *une dynamique des genres* »⁸⁴ est là pour réguler cette économie de la production littéraire et permettre à des œuvres qui transgressent des normes génériques préétablies de s'imposer par leurs qualités artistiques ; l'inclassable texte proustien n'est qu'un exemple parmi tant d'autres.

Si la valeur d'une œuvre littéraire est déterminée par sa constitution en tant que genre, nous pourrions trouver le fondement des critiques adressées au roman historique, dans le partage normatif opéré par Aristote, dans le plus vieux système des genres qu'est la *Poétique*. Toute critique du récit factuel est légitimée par cette exclusion catégorique du récit historique du champ de la théorie littéraire. Ce qui a

⁸¹ *Ibid.*

⁸² VANDERPELEN, Cécile, *Roman historique*, in « Le dictionnaire du littéraire ». *op. cit.*, p. 550.

⁸³ FOEHR-JASSENS, Yasmîna, SAINT-JACQUES, Denis, *Genres littéraires*, in « Le dictionnaire du littéraire ». *op. cit.*, p. 258.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 260.

donné lieu, bien plus tard, à ce « *privilège implicite qui hypostasie le récit fictionnel par excellence, ou en modèle de tout récit.* »⁸⁵ Mais n'est-ce pas surtout l'expression d'un refus de tout changement, la peur de l'effacement de frontières, longtemps jalousement gardées. Dans un autre registre d'écriture, c'est-à-dire le théâtre, ces mêmes craintes ont été à l'origine des critiques adressées aux défenseurs du drame romantique. En effet, au-delà des enjeux politiques que représentait la figuration de l'Histoire sur scène, les tenants du théâtre classique, étaient révoltés par le fait que le drame romantique « *impliquait l'obligation de se débarrasser du carcan des trois unités* »⁸⁶. Cela supposait une « *révolution esthétique* » et la fin d'une ère, celle où la tragédie régnait en genre théâtral par excellence.

Cette « *révolution formelle* »⁸⁷ qui s'exprime à travers ce passage du théâtre classique à un théâtre historique d'une part et d'autre part ; le passage du théâtre historique ou du drame romantique au roman historique s'explique par le fait « *qu'il n'y a de révolution dans les formes que lorsque les formes précédentes ne permettent plus d'exprimer ce qu'il est urgent de dire.* »⁸⁸ Ce qu'il était urgent de dire au XIXe siècle, c'était l'Histoire, et la révolution romantique permettait cela, car « *Le romantisme est l'art de présenter aux peuples les oeuvres littéraires qui dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-pères.* »⁸⁹

⁸⁵ GENETTE, Gérard. *op. cit.*, p. 65.

⁸⁶ Ubersfeld, Anne, *Le moi et l'Histoire*, in JOMARON Jacqueline de (dir.). *op. cit.*, p. 550.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 549.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*, p. 555.

Conclusion

Si la classification générique détermine la valeur d'une œuvre selon son appartenance ou pas, à tel ou tel genre, qu'en est-il des œuvres qui ne rentrent pas dans une catégorie préétablie ? Faut-il exclure tout œuvre dont le mode d'écriture n'est pas défini par les normes de composition d'une œuvre littéraire en tant que produit artistique ? Enfin, si les frontières d'un classement par genres sont établies pour être sans cesse violées, quel est l'intérêt d'une telle organisation ?

Nous constatons que même si la conception aristotélicienne de la mimésis et la classification générique qui en découle, continuent de nourrir le champ théorique moderne, force est de constater qu'il n'est pas un texte théorique qui n'ait montré des limites devant l'évolution des genres littéraires.

Si ces interrogations s'imposent à nous, nous ne prétendons pas y répondre exhaustivement car une telle tentative excéderait les limites du présent travail, toutefois dans le cas qui nous occupe, nous ne saurions en faire complètement abstraction. Par conséquent, nous nous intéresserons dans les chapitres qui vont suivre, au mode de composition du roman historique dans sa dimension historique, fictionnelle, mais aussi dramatique. Mais avant cela, nous tenterons de décrire comment les discours fictionnel et historique rivalisent dans un seul et même but : représenter le réel, et comment cela est représenté par les différents points de vue théoriques.

Chapitre II

**La narratologie, théorie du récit
fictionnel et/ou historiographique**

Introduction

Nous avons vu précédemment que la théorie lukacsienne du roman historique ne suffisait pas à rendre compte de la nature du mode de composition de ce genre romanesque. Aussi est-il nécessaire de se tourner vers d'autres méthodes d'approches parmi lesquelles la narratologie. Toutefois, la possibilité d'appliquer les outils de la narratologie au récit factuel et dans le cas qui nous occupe, au récit historique, impose d'abord d'évoquer l'important débat sur cette question dans le champ de la théorie littéraire. En effet, considérée comme théorie du récit fictionnel, la narratologie peut-elle décrire pareillement le récit factuel ? Cette question a donné lieu à deux positions, lesquelles tout en appréhendant différemment le récit fictionnel et historique, laisse envisager des perspectives de recherche à exploiter.

Nous traiterons ici deux points de vue qui s'opposent dans la manière de rendre compte de l'écriture fictionnelle et factuelle. Il y a d'une part, la thèse de Gérard Genette selon laquelle les outils de la narratologie sont tout à fait appropriés à l'étude du récit fictionnel aussi bien que le récit factuel : « [...] *il n'existe ni fiction pure ni Histoire si rigoureuse qu'elle s'abstienne de toute « mise en intrigue » et de tout procédé romanesque ; [que] les deux régimes ne sont donc pas aussi éloignés l'un de l'autre, ni chacun de son côté, aussi homogène qu'on peut le supposer à distance [...]* »¹. Genette suppose ainsi que l'hétérogénéité naturelle des genres littéraires n'interdit pas au récit factuel d'emprunter au récit fictionnel ses procédés narratifs. Cette position sera reprise et défendue par Christine Montalbetti, une théoricienne pour qui la fiction n'est pas seulement un objet d'étude mais une pratique, puisqu'elle est aussi romancière. Elle récuse la thèse de Dorrit Cohn, selon laquelle il existerait des indices fictionnels qui permettent de séparer les deux récits fictionnel et factuel et de tracer ainsi une frontière.

En effet, dans *Le Propre de la fiction* Dorrit Cohn se propose de rétablir cette frontière. Pour ce faire, elle démontre que : « *le récit fictionnel est unique par sa capacité à créer un univers clos sur lui-même, gouverné par des structures*

¹ GENETTE, Gérard, *Fiction et diction. op. cit.*, p. 92.

formelles qui sont exclues de tous les autres types de discours. »² Ces structures seront d'ailleurs déterminées par des critères ou ce qu'elle appelle plus précisément : des « marqueurs de fictionalité ». Par ailleurs, l'idée selon laquelle, le récit fictionnel obéit à une structure qui lui est propre a été exposée auparavant dans *Logique des Genres littéraire*. Käte Hamburger y avait proposé un ensemble d'indices servant à identifier « la fiction épique ou le récit à la troisième personne »³. Nous rappelons ici, sommairement, les indices de fictionalité qui permettent selon Käte Hamburger de reconnaître un texte fictionnel, ceux-là même qui seront repris par Dorrit Cohn et élargis à d'autres genres littéraires (fictionnels et/ou factuels). D'abord l'apparition d'un « je-origine fictif » différent du « je-origine »⁴ de l'énonciation réelle ; ensuite la « détemporalisation du prétérit » : « [il] perd sa fonction d'exprimer le passé »⁵, l'existence de « verbes décrivant des processus intérieurs » : "(penser, réfléchir, croire, sentir, espérer, etc.) »⁶ ; ces verbes contribuent d'autant plus à confirmer « la perte par le prétérit de sa fonction passée »⁷. Autre indice : l'emploi du « discours indirect libre » et « du monologue intérieur »⁸, et enfin : la présence des « déictiques spatiaux », qui contribuent à construire un monde fictionnel indépendant du monde réel, car ils « cessent de se référer à un je-origine, celui de l'auteur ou du lecteur, pour se référer aux je-origines fictifs des personnages. »⁹

Nous tenterons de reprendre les principaux points sur lesquels s'articulent l'une et l'autre position. Pour ce faire nous traiterons des différentes catégories qui constituent tout récit événementiel, c'est-à-dire le temps, le mode et les voix narratives, tels qu'ils sont exposés dans *Figures III*. Cela nous permettra de rendre compte des zones de divergence et parfois de convergence entre Gérard Genette et Dorrit Cohn dans l'appréhension qu'ils ont du texte fictionnel et factuel, des frontières qui les séparent ou pas, et des emprunts que l'un fait à l'autre.

² COHN, Dorrit. *op. cit.*, p. 7.

³ HAMBURGER, Käte. *op. cit.*, p. 72.

⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁵ *Ibid.*, p. 82.

⁶ *Ibid.*, p. 87-88.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 89-93.

⁹ *Ibid.*, p. 123.

Mais avant cela, et bien que ce chapitre ne soit pas consacré à une analyse interprétative, il convient de présenter l'œuvre de Dumas. *La Reine Margot* est la reconstitution de l'une des périodes les plus importantes de L'Histoire de France : les guerres de religion au XVI^e siècle et les conflits qui opposent les protestants aux catholiques. Dumas y figure l'un des épisodes les plus sanglant de la réforme en France : le massacre de La Saint- Barthélemy qui a lieu le 24 août 1572. À l'intrigue politique, Dumas joint l'intrigue amoureuse, notamment à travers le personnage éponyme de Marguerite de Valois, symbole des mœurs scandaleuses et de l'immoralisme du règne des Valois.

II. 1. Temps

Nous traiterons dans ce point, des questions d'ordre, de vitesse et de fréquence selon qu'elles sont révélatrices ou pas de fictionalité. Selon Gérard Genette tout comme Dorrit Cohn, les questions de la temporalité ne constituent pas un critère permettant d'identifier le récit fictionnel par opposition au récit historique. Tout deux, et à quelques nuances près, peuvent user indifféremment de l'ensemble des figures temporelles recensés dans *Figures III*.

II. 1. 1. Ordre

Sous la catégories de l'ordre, Gérard Genette propose de « *confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect.* »¹⁰ il propose d'appeler « *anachronie* » cette « *discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit* »¹¹. Nous pouvons observer quel emploi le discours historique peut faire des anachronies à travers ce passage de la version romanesque de *La Reine Margot* :

« *Ce mariage avait étonné tout le monde et avait fort donné à songer à quelques-uns qui voyaient plus clairs que les autres ; on comprenait peu le rapprochement de deux partis aussi haineux que l'étaient à cette heure le parti protestant et le parti catholique, on*

¹⁰ GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 78-79.

¹¹ *Ibid.*, p. 79.

se demandait comment le jeune prince de Condé pardonnerait au duc d'Anjou, frère du roi, la mort de son père assassiné à Jarnac par Montesquiou. On se demandait comment le jeune duc de Guise pardonnerait à l'amiral de Coligny la mort du sien assassiné à Orléans par Poltrot de Méré. Il y a plus : Jeanne de Navarre, la courageuse épouse du faible Antoine de Bourbon, qui avait amené son fils Henri aux royales fiançailles qui l'attendaient, était morte il y avait deux mois à peine, et de singuliers bruits s'étaient répandus sur cette mort subite. Partout on disait tout bas et en quelques lieux tout haut, qu'un secret terrible avait été surpris par elle, et que Catherine de Médicis, craignant la révélation de ce secret, l'avait empoisonnée avec des gants de senteur qui avaient été confectionnés par un homme nommé René, Florentin fort habile dans ces sortes de matières. Ce bruit s'était d'autant plus répandu et confirmé, qu'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 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 crime. Nous disons crime, car personne ne doutait qu'un crime n'avait été commis. »¹²

Ce passage constitue la première anachronie, dans le récit de *La Reine Margot*, en effet, il « constitue [bien] par rapport au récit dans lequel elle s'insère - sur lequel (l'anachronie) se greffe - un récit temporellement second, subordonné au premier [...] »¹³ Le narrateur, après avoir ouvert le récit sur l'événement qui avaient lieu dans le Louvre « Le lundi, dix-huitième jour du mois d'août 1572 », fait un retour en arrière afin d'expliquer les raisons ou les causes antérieures qui ont mené à cet événement : c'est-à-dire la fête qui se déroule au Louvre : haine, assassinats et empoisonnements. « L'évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve »¹⁴ est désigné par « l'analepse », et l'exemple ci-dessus est une « analepse externe » laquelle se définit comme un fragment rétrospectif du récit premier « dont toute l'amplitude reste extérieure au récit premier »¹⁵ ; l'amplitude n'étant rien d'autre « qu'une durée d'histoire plus ou moins longue [...] »¹⁶ couverte par l'anachronie. L'analepse externe se traduit dans l'extrait ci-dessus par les années de haines et de tueries entre les partis catholique et protestant avant la célébration du mariage de Marguerite de Valois et Henri de Bourbon, lequel occupe l'incipit du récit de *La Reine Margot* et à la fois le récit

¹² DUMAS, Alexandre, *La Reine Margot*, Editions Gallimard et Librairie Générale Française, 1962, p. 14.

¹³ GENETTE, Gérard, *Figures III. op. cit.*, p. 90.

¹⁴ *Ibid.*, p. 82.

¹⁵ *Ibid.*, p. 90.

¹⁶ *Ibid.*

premier. Ainsi, le fait que l'ordre chronologique des événements soit réel n'implique pas la restriction du recours à ces distorsions temporelles.

Autre genre d'anachronie : « *L'anticipation, ou prolepse temporelle* »¹⁷ ; celle-ci est comme son nom l'indique la narration par anticipation d'un événement par rapport à l'ordre chronologique du récit premier. Contrairement à la figure précédente, la prolepse est beaucoup plus rare, et le narrateur se contente plutôt de faire seulement allusion à des événements ultérieurs. Ainsi dans l'incipit de *La Reine Margot* le narrateur anticipe sur l'événement majeur du récit : le massacre de la Saint-Barthélemy :

« *Il y avait malgré la fête royale, quelque chose de menaçant dans ce peuple, car il ne se doutait pas que cette solennité, à laquelle il assistait comme spectateur, n'était que le prélude d'une autre remise à huitaine, et à laquelle il serait convié et s'ébattrait de tout son cœur.* »¹⁸

Dans la mesure où il s'agit, dans le roman historique, de la narration d'événements historiques, l'usage de la prolepse pourrait être largement justifié, vu que les événements sont connus de l'auteur. Or l'usage qui est fait de ce procédé narratif dans *La Reine Margot* ne se trouve pas pour autant accentué. Il répond de ce fait aux normes de composition du genre romanesque du XIX^e siècle. En effet, tel que nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent, le « *souci de suspense narratif* »¹⁹, n'est à aucun moment négligé, même si le narrateur d'un roman se fait historien.

II. 1. 2. Vitesse

Par vitesse du récit, Gérard Genette désigne « *le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesuré en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages.* »²⁰ Concernant leur degré d'emploi quand il s'agit d'un récit factuel et plus précisément historique, il indique que « *les accélérations, ralentissements, ellipses ou arrêts que l'on observe à doses très variables dans le récit de fiction sont également le lot du récit factuel,*

¹⁷ *Ibid.*, p. 105.

¹⁸ DUMAS, Alexandre. *op. cit.*, p. 13.

¹⁹ GENETTE, Gérard, *Figures III. op. cit.*, p. 105.

²⁰ *Ibid.*, p. 123.

et commandés ici comme la par la loi de l'efficacité et de l'économie et par le sentiment qu'a le narrateur de l'importance relative des moments et des épisodes. »²¹ Gérard Genette, distingue quatre « mouvements narratifs »²² dont la pause descriptive et l'ellipse constituent les deux extrêmes, alors que le sommaire et la scène représentent des formes intermédiaires.

Nous ne suivons pas l'ordre dans lequel ces figures temporelles sont présentées par Gérard Genette et traiterons en premier lieu de la pause descriptive, en ceci qu'elle représente l'incipit de *La Reine Margot* :

« Le lundi, dix-huitième jour du mois d'août 1572, il y avait grande fête au Louvre. Les fenêtres de la vieille demeure royale, ordinairement si sombre, étaient ardemment éclairées : les places et les rues attenantes, habituellement si solitaires, dès que neuf heures sonnaient à Saint-Germain l'Auxerrois, étaient, quoiqu'il fût minuit, encombrées de populaire.

Tout ce concours menaçant, pressé, bruyant, ressemblait, dans l'obscurité, à une mer sombre et houleuse dont chaque flot faisait une vague grondante ; cette mer, épanchée sur le quai, où elle se dégorgeait par la rue des Fossés-Saint-Germain et par la rue de l'Astruce, venait battre son flux les pieds des murs du Louvre et de son reflux la base de l'Hôtel de Bourbon qui s'élevait en face. »²³

La pause descriptive est par définition une espèce de « lenteur absolue » dans le récit : « où un segment quelconque du discours narratif correspond à une durée diégétique nulle. » Or, ce qui est d'abord frappant dans ce passage ; c'est que nous n'avons aucune impression que le temps se fige, bien au contraire. Certes, Le narrateur nous présente en premier lieu le Louvre, lieu majeur sur lequel tout le récit de *La Reine Margot* est construit. Cependant, il ne décrit pas une situation : « la fête royale », ou ce lieu, qu'est le Louvre avec la minutie balzacienne que l'on connaît dans le récit classique du XIX^e siècle : il n'a pas recours au tableau. Ainsi, les quelques détails tels que l'éclairage des fenêtres de la demeure royale cèdent vite la place à des impressions, des impressions de mouvement humain, caractérisé par cet effet de précipitation dû aux adjectifs : « menaçant, pressé », et cette longue métaphore sur le mouvement de la mer. La temporalité du texte sera désormais déterminée par ce mouvement humain, et dans le passage ci-dessus, elle se traduit par des adverbes de temps : « ordinairement », « habituellement » qui nous mettent

²¹ GENETTE, Gérard, *Fiction et diction. op. cit.*, p. 74.

²² GENETTE, Gérard, *Figures III. op. cit.*, p. 129.

²³ DUMAS, Alexandre, *op. cit.*, p. 13.

déjà devant une autre catégorie temporelle : la fréquence. La description ne se réduit plus à une contemplation où l'histoire s'arrête, mais elle la dépasse et comme l'exprime Genette à propos de Proust : « elle se résorbe en narration »²⁴.

Ces considérations peuvent sembler étrangères à notre hypothèse de départ, selon laquelle il n'y aurait aucune différence entre récit factuel et récit fictionnel quant il s'agit d'envisager l'un et l'autre sous la catégorie de la durée. Or, Dorrit Cohn précise que les : « écarts par rapport à la chronologie et à l'isochronie tendent à être fonctionnels, dictés par la nature de leurs sources, par leur sujet et par leurs arguments interprétatifs, plutôt que par des préoccupations esthétiques ou des expérimentations formelles. »²⁵ Ainsi la nature particulière de la pause descriptive, qui en fait ne sert pas à donner des détails documentaires mais plus à faire avancer le récit, l'excès de métaphorisation, seraient autant d'indices de fictionnalité. Cependant, l'usage de la métaphore, langage de l'écart par excellence, ne constitue-t-il pas en même temps l'un des éléments de communication les plus répandus dans la vie quotidienne ? Notre appréhension du réel s'en trouve-t-elle pour autant altérée ? La réponse est bien sûr négative, et Dorrit Cohn finit par adopter le point de vue de Gérard Genette en avouant que : « de telles perturbations, menées avec art, de la structure temporelle sont en général déterminées par la situation narrative à travers laquelle l'histoire est communiquée au lecteur. »²⁶

Le sommaire est : « la narration en quelques paragraphes ou quelques pages de plusieurs journées, mois ou années d'existence, sans détails d'actions ou de paroles. »²⁷. Il faut préciser que le sommaire n'est pas une figure propre en soi, et qu'il relève plutôt d'autres procédés narratifs, tels que les segments rétrospectifs :

« Les massacres continuaient, mais néanmoins allaient s'éteignant ; on avait fait si grande tuerie des huguenots que le nombre en était fort diminué. La plus grande partie étaient morts, beaucoup avaient fui, quelques-uns étaient restés cachés.

De temps en temps une grande clameur s'élevait dans un quartier ou dans un autre ; c'était quand on avait découvert un de ceux-là. L'exécution alors était privée ou publique, selon que le malheureux était acculé dans quelque endroit sans issue où pouvoir fuir. Dans le dernier cas, c'était une grande joie pour le quartier où l'événement avait eu

²⁴ GENETTE, Gérard, *Figures III. op. cit.*, p. 138.

²⁵ COHN, Dorrit. *op. cit.*, p. 178.

²⁶ *Ibid.*, p. 179.

²⁷ GENETTE, Gérard, *Figures III. op. cit.*, p. 130.

lieu : car, au lieu de se calmer par l'extinction de leurs ennemis, les catholiques devenaient de plus en plus féroces ; et moins il en restait, plus il paraissaient acharnés après ces malheureux restes.

Charles IX avait pris grand plaisir à la chasse aux huguenots ; puis quand il n'avait pas pu continuer lui-même, il s'était délecté au bruit des chasses des autres.

Un jour, en revenant de jouer au mail, qui était avec la paume et la chasse son plaisir favori, il entra chez sa mère le visage tout joyeux, suivi de ses courtisans habituels.»²⁸

Ce sommaire est plus précisément une « *analepse partielle* », c'est-à-dire : « un type de rétrospections qui s'achèvent en ellipse, sans rejoindre le récit premier.»²⁹ En effet, après la rupture narrative qui lui a laissé place, la digression rétrospective et suivie d'un bond en avant de quelques jours seulement, une ellipse dont on ne se rend pas compte tout de suite, car la dernière phrase (« *Un jour, en revenant ...* ») qui semble se raccorder au récit premier nous trompe. Cette ellipse, relève plus d'un fait d'imagination que d'autre chose, car il n'est pas possible de vérifier les détails qui la constituent ; le récit premier s'est interrompu au moment où Marguerite confie La Mole, personnage historique à son tour, à son frère le duc d'Alençon qu'il servait réellement. Nous découvrons quelques pages plus loin, grâce à cette phrase : « *La Mole avait passé la plus triste journée du monde, et cette journée avait succédé à trois ou quatre autre qui n'étaient pas moins triste.* »³⁰ que les deux scènes qui ont été séparées par le sommaire ne se rejoignent pas à un même niveau temporel du récit. C'est ainsi que Dumas alterne faits réels et imaginaires sans pour autant qu'il y ait fictionnalisation du premier ou réduction de la dimension magique du second.

Les ellipses quant à elles désignent : « *le temps d'histoire élidé* »³¹ c'est-à-dire ; un temps nul du récit auquel correspond une durée plus ou moins longue de l'histoire : quelques heures, des mois, des années, où les événements suivent leur cours. Dans le récit de *La Reine Margot*, les ellipses sont rares, nous suivons les événements presque au jour le jour, sans qu'il y ait de « *blanc* » ni de « *vide narratif* », du moins sans qu'on puisse en prendre conscience. En effet, nous arrivons à la fin du récit, Charles IX est mort et deux ans nous séparent du massacre

²⁸ DUMAS, Alexandre. *op.cit.*, p. 200.

²⁹ GENETTE, Gérard, *Figures III. op. cit.*, p. 101.

³⁰ DUMAS, Alexandre, *op. cit.*, p. 205.

³¹ GENETTE, Gérard. *Figures III. op. cit.*, p. 139.

de la Saint-Barthélemy. Nous déduisons donc que les rares indications temporelles (« le lendemain », « après deux mois passés »), lesquelles semblaient nous renseigner sur le temps éliidé, représentent en fait un temps qu'on ne pourra jamais évaluer, un temps fictif, qui ne correspond pas à quelques heures ou quelques jours. Ces ellipses explicites rendent compte d'un temps fictif, lequel a pris place à l'intérieur ou à un niveau parallèle du temps référentiel du récit : c'est-à-dire la période entre le mariage royal et la mort du Roi Charles IX.

Ce temps fictif, a pour fonction de remplacer ces ellipses qui relèvent d'un temps référentiel et dont nous ne retrouvons pas trace dans le récit. Le narrateur a sans doute privilégié cet aspect ininterrompu du récit plutôt que des indications systématiques au temps référentiel. Le constat que nous faisons ici de l'emploi particulier qui est fait de l'ellipse ne signifie pas une remise en question de l'hypothèse de départ, mais seulement que dans le cas du récit de *La Reine Margot*, la narration des événements historique est motivée par une dimension de dramatisation, laquelle détermine ces choix narratifs.

Les scènes ainsi que nous l'avons suggéré ci-dessus occupent pour leur part presque la totalité du texte de *La Reine Margot* ; celles-ci « réalisent conventionnellement l'égalité de temps entre récit et histoire »³². Ces scènes contribuent ainsi à une forte dramatisation du récit, les événements historiques et fictionnels ne sont plus narrés mais se déroulent sous nos yeux tel un spectacle. Parmi les procédés narratifs de la catégorie de temps, la scène dialoguée est sans doute celle qui illustre le plus le moment à travers lequel l'auteur prend toute sa liberté avec l'Histoire, pour être tour à tour historien et romancier. En effet, marquant un point d'accord avec Käte Hamburger, Gérard Genette précise que celle-ci : « range à juste titre au nombre des indices de fictionnalité la présence de scènes détaillées, de dialogues rapportés in extenso et littéralement, et des descriptions étendues. »³³ Aussi, même si ces scènes dialoguées trouvent largement leur sens dans le fond historique qui leur a donné lieu, allant des situations les plus vraisemblables aux détails les plus insolites, tel le recours de Catherine de Médicis à

³² *Ibid.*, p.129.

³³ GENETTE, Gérard, *Fiction et diction. op. cit.*, p. 74.

l'horoscope, la poupée de cire retrouvée chez la Mole, et les relations pour le moins ambiguës que les membres de la famille royale entretenaient les uns avec les autres, il n'en demeure pas moins que leur présence : « *communiquée au lecteur une impression-justifiée de « fictionnalisation»* »³⁴

II. 1. 3. Fréquence

Ce que Gérard Genette appelle la fréquence, ce sont : « *les relations de fréquence (ou plus simplement de répétition) entre récit et diégèse* »³⁵. Il schématise ces relations de répétitions entre d'une part les événements narrés et les énoncés narratifs en quatre types de récit : le récit singulatif, le singulatif anaphorique, le répétitif, et enfin le récit itératif. Ici encore, Gérard Genette ne signale pas de différence quant à l'emploi du singulatif ou de l'itératif, qu'il s'agisse du récit fictionnel ou factuel : « *La relation entre singulatif et itératif, très variable selon les récits de fiction, ne présente donc, a priori, aucune différence marquante lorsqu'on passe du type fictionnel à l'autre.* »³⁶ Voyons de plus près comment cela se traduit dans le texte de *La Reine Margot*.

Par récit singulatif l'on désigne le fait de « *raconter une fois ce qui s'est passé une fois* »³⁷, Les événements historiques de *La Reine Margot*, tels qu'ils sont narrés, obéissent fortement à ce procédé narratif. En effet, ainsi que nous l'avons évoqué précédemment, la forte dramatisation du récit dumasien implique que les événements sont racontés dans leur singularité, c'est-à-dire que chaque événement est une scène à lui seul. Par ailleurs, il n'en est pas autrement quant il s'agit de passages narratifs, où il est plus aisé de déterminer la véracité des faits :

« *La cour célébrait les noces de Mme Marguerite de Valois, fille du roi Henri II et sœur de Charles IX, avec Henri de Bourbon, roi de Navarre. En effet, le matin même, le cardinal de Bourbon avait uni les deux époux avec le cérémonial usité pour les noces des filles de France, sur un théâtre dressé à la porte de Notre Dame.* »³⁸

³⁴ *Ibid.*

³⁵ GENETTE, Gérard, *Figures III. op. cit.*, p. 145.

³⁶ GENETTE, Gérard, *Fiction et dictio I, op. cit.*, p. 75.

³⁷ GENETTE, Gérard, *Figures III. op. cit.*, p. 146.

³⁸ DUMAS, Alexandre. *op. cit.*, p. 13.

Ce court passage constitue avec la pause descriptive et la prolepse, l'incipit de *La Reine Margot*, celui-ci représente l'un des rares segments singulatifs purs. En effet le récit singulatif est en général suivi ou précédés de segments itératifs qui lui servent de « *cadre ou d'arrière plan informatif* »³⁹ Aussi, si cette scène singulative est ainsi mise en avant, c'est qu'elle représente à elle seule l'événement majeur ou l'un des deux événements majeurs de *La Reine Margot*, c'est-à-dire le mariage royal et le massacre de la Saint-Barthélemy.

Par récit itératif, Gérard Genette désigne le fait de « *raconter une seule fois (ou plutôt : en une seule fois) ce qui s'est passé n fois* »⁴⁰. Ce procédé aussi courant que le singulatif est en fait : « *ce type de récit, où une seule émission narrative assume ensemble plusieurs occurrences du même événement (c'est-à-dire, encore une fois, plusieurs événements considérés dans leur seule analogie)* »⁴¹. Le passage descriptif cité plus haut et qui ouvre le texte de *La Reine Margot* en est déjà un exemple. En effet, à travers la description de l'atmosphère habituelle qui entoure le Louvre : (« *la vieille demeure royale ordinairement si sombre* », « *les places et les rues attenantes, habituellement si solitaires* »); c'est l'ensemble des occurrences des différents événements du récit qui est représenté, le récit itératif permet de les considérer dans leur seule analogie, et ici le fait qu'ils se déroulent pratiquement tous dans cette même atmosphère. Ainsi les événements même s'ils relèvent de la fiction, restent rattachés à l'historicité générale des faits, à travers ce point commun qu'est la situation spatio-temporelle dans laquelle ils se déroulent, comme ici l'arrivée de La Mole et de Coconnas ensemble devant le Louvre, la nuit même du massacre :

« Les deux gentilshommes, renseignés par la première personne qu'ils rencontrèrent, prirent la rue d'Avron, la rue Saint-Germain-l'Auxerrois, et se trouvèrent bientôt devant le Louvre, dont les tours commençaient à se confondre dans la première ombre du soir.

Qu'avez-vous donc ? demanda Coconnas à La Mole, qui, arrêté à la vue du vieux château, regardait avec un respect respect ces pont-levis, ces fenêtres étroites et ces clochetons aigus qui se présentaient tout à coup à ses yeux.

³⁹ GENETTE, Gérard, *Figures III. op. cit.*, p. 148.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 147.

⁴¹ *Ibid.*, p. 148

- *Ma foi, je n'en sais rien, dit La Mole, le cœur me bat. Je ne suis cependant pas timide outre mesure ; mais je ne sais pourquoi ce palais me paraît sombre, et, dirai-je ? terrible !* »⁴²

La catégorie du temps, ainsi que nous l'avons supposé et affirmé à plusieurs reprises, tant du point de vue de Gérard Genette que celui de Dorrit Cohn, ne présente pas de caractères permettant de déterminer l'établissement d'une ligne de démarcation entre récit fictionnel et récit historique. Toutefois, elle représente un choix narratif fortement révélateur de l'appartenance du récit dumasien à une double écriture, non seulement fictionnelle et historique, mais aussi romanesque et théâtrale. Sous le rapport de la temporalité, aucun indice ne nous permet de distinguer la part fictionnelle et la part factuelle dans la narration de *La Reine Margot*.

II. 2. Mode

La catégorie du mode représente un terrain plus pertinent et de fait plus fructueux quand il s'agit d'analyser le récit factuel dans ce qui le rapproche ou l'éloigne du récit fictionnel. En effet, Gérard Genette convient avec Kate Hamburger que c'est « *au chapitre du mode que se concentrent la plupart des indices caractéristiques [...] de la fiction narrative, puisque tous ces « symptômes » renvoient à un même trait spécifique, qui est l'accès direct à la subjectivité des personnages.* »⁴³ Toutefois, envisagée de plus près, la position de Gérard Genette ne semble pas converger aussi simplement avec celle de Kate Hamburger et plus encore avec celle plus catégorique de Dorrit Cohn qui rejette le système modal mis en place dans *Figures III*. Nous irons donc en quête de ces indices de fictionnalité, lesquels, selon Dorrit Cohn, détermineraient l'application des outils de la narratologie aux textes fictionnels seuls.

Ce que Gérard Genette désigne sous la catégorie du mode, c'est la classe qui correspond aux rapports entre histoire et récit, celles-ci : « *tiennent aux modalités (formes et degrés) de la « représentation » narrative* »⁴⁴. Genette reprend ici une

⁴² DUMAS, Alexandre. *op. cit.*, p. 65.

⁴³ GENETTE, Gérard, *Fiction et diction* *op. cit.*, p. 75.

⁴⁴ GENETTE, Gérard, *Figures III* *op. cit.*, p. 75

distribution antérieure, celle de Tzvetan Todorov qui regroupait : « *les problèmes de « distance » (...), les divers types de représentations du discours de personnage, le mode de présence explicite ou implicite du narrateur et du lecteur dans le récit.* »⁴⁵. D'autre part, il n'hésite pas à faire appel à la grammaire du verbe en proposant pour le terme « mode » la définition de Littré à deux reprises : « *Nom donné aux différentes formes du verbe employées pour affirmer plus ou moins la chose dont il s'agit, et pour exprimer... les différents points de vue auxquels on considère l'existence ou l'action.* »⁴⁶

II. 2. 1. Le monologue intérieur

Le premier indice selon lequel il serait possible de reconnaître un récit fictionnel et donc d'établir une frontière entre ce dernier et le récit historique serait le monologue intérieur. Celui-ci relève du récit de parole « *où le narrateur feint de céder littéralement la parole à son personnage* »⁴⁷. Il représente le processus selon lequel :

« *Le lecteur se trouve (rait) installé dès les premières lignes dans la pensée du personnage principal, et c'est le déroulement ininterrompu de cette pensée qui, se substituant complètement à la forme usuelle du récit, nous apprend (rait) ce que fait le personnage et ce qui lui arrive.* »⁴⁸

Le monologue intérieur ou ce que Genette préfère appeler « *discours immédiat* » n'est bien sûr pas spécifique au héros ou au personnage principal. Permettant ainsi d'accéder sans limites à la conscience du personnage, le monologue intérieur serait sans conteste le « *marqueur de fictionalité* », seulement les choses ne sont pas si limpides et Genette n'est pas le seul à l'affirmer :

« *Ah ! mon frère François, pensa Henri en sortant, je suis sûr maintenant de ne pas partir seul, et la conspiration, qui avait un corps, vient de trouver une tête et un cœur. Seulement prenons garde à nous. Catherine me fait un cadeau, Catherine me promet une récompense : il y a quelque diablerie là-dessous ; je veux conférer ce soir avec Marguerite* »⁴⁹

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 183.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 192.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 193.

⁴⁹ DUMAS, Alexandre. *op. cit.*, p. 370.

Selon Dorrit Cohn, le monologue intérieur, en tant qu'il suppose l'intrusion du narrateur dans la subjectivité des personnages, ne peut aucunement relever du discours sérieux. Elle généralise le procédé du monologue intérieur à la « *narration simultanée* » c'est-à-dire : « *le récit à la première personne écrit du début à la fin au présent historique* »⁵⁰ tout en signalant la contradiction entre l'appellation genettienne : « *narration simultanée* » et l'indépendance de celle-ci de « *tout patronage narratif* »⁵¹. En effet, elle range d'emblée les récits à la première personne dans la catégorie des récits fictionnels et attribue au présent historique l'expression de « *présent fictionnel* ». Dorrit Cohn souligne à l'instar de Hamburger concernant la perte de temporalité du prétérit dans la fiction à la troisième personne, qu'étant donné que : « *le présent est de tous les temps celui qui a les significations les plus multiples* »⁵², il peut donner lieu à autant « *d'incertitudes interprétationnelles* »⁵³ que le temps du passé, et de fait : « *ouvrir des perspectives linguistiques beaucoup plus hétérogènes* »⁵⁴

Abstraction faite de la généralisation de cette argumentation aux récits écrits à la première personne, nous retenons donc qu'il serait erroné de référer le présent de la scène monologique ci-dessus au présent historique du récit, autrement dit Henri IV n'aurait jamais pu avoir ce genre de pensées, jamais il n'aurait pu tenir ce genre de discours avec lui-même malgré tout ce que la chronique rapporte quant aux haines, menaces et autres cabales dont il était l'objet. Rien n'est moins sûr, car le caractère fictionnel de la « *narration simultanée* » n'est pas absolu. En effet, en évoquant le simple exemple de Nicolas Hulot commentant la manière dont il conduit son hélicoptère, Christine Montalbetti prouve que : « *La narration simultanée homodiégétique peut fort bien être référentielle* »⁵⁵ : nous ne sommes plus dans le texte de *La Reine Margot* mais toujours dans la narration simultanée.

⁵⁰ COHN, Dorrit. *op. cit.*, p. 155.

⁵¹ GENETTE, Gérard, *Figures III. op. cit.*, p. 193.

⁵² COHN, Dorrit. *op. cit.*, p. 164.

⁵³ *Ibid.*, p. 165.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ MONTALBETTI, Christine, *Les indices de fictionalité : une enquête*, [en ligne],

[<http://www.fabula.org/revue/cr/150.php>], [page visitée le 20/06/07]

II. 2. 2. Le style indirect libre

Dans le champ de la théorie de la littérature, l'on s'accorde à considérer le discours indirect libre comme : « le procédé le plus élaboré de fictionnalisation »⁵⁶ ; il serait parmi les indices fictionnels : « le plus caractéristique et le plus efficace de tous, car il imprègne à la limite la totalité du discours, qu'il réfère insidieusement à la conscience du personnage »⁵⁷. Ainsi, le discours indirect libre se confondrait presque avec le monologue intérieur, or Genette souligne justement ce qui les distingue : « dans le discours indirect libre, la narrateur assume le discours du personnage, ou si l'on préfère le personnage parle par la voix du narrateur, et les deux instances sont alors confondues ; dans le discours immédiat, le narrateur s'efface et le personnage se substitue à lui. »⁵⁸ Cependant ce qui peut donner l'air d'une convergence ou d'un consensus, n'en est pas vraiment un, c'est pour cette raison que nous reprenons ici ce passage de *La Reine Margot* en tentant de rendre compte de différents points de vue :

« Ce calme résigné à sa situation, cette renonciation aux choses de ce monde, effrayèrent Marguerite. Elle pensa que peut être cette rupture de mariage était convenue entre Charles IX, Catherine et le roi de Navarre. Pourquoi, elle aussi, ne la prendrait-on pas pour dupe ou pour victime ? Parce qu'elle était sœur de l'un et fille de l'autre ? L'expérience lui avait appris que ce n'était point là une raison sur laquelle elle pût fonder sa sécurité. L'ambition donc mordit au cœur de la jeune femme ou plutôt la jeune reine, trop au dessus des faiblesses vulgaires pour se laisser entraîner à un dépit d'amour-propre : chez toute femme, n'est-ce pas médiocre, lorsqu'elle aime, l'amour n'a point de ces mystères, car l'amour véritable est aussi une sorte d'ambition. »⁵⁹

Le narrateur rend compte ici des pensées de Marguerite, en tant qu'elle représente à la fois une femme, une reine, et un esprit d'une extrême finesse, face au futur Henri IV, dont elle ignorait encore s'il fallait se méfier ou se rassurer. Ce qui d'ailleurs, n'est pas en contradiction avec les événements historiques qui ont donné lieu à ce genre de passages : un mariage arrangé, résultat des enjeux politiques de cette période mouvementée, et donnant de ce fait lieu à des relations conjugales marquées par la défiance. Nous aurions pu aussi bien justifier ces détails

⁵⁶ HAMBURGER, Käte. *op. cit.*, p. 90.

⁵⁷ GENETTE, Gérard, *Fiction et diction, op. cit.*, p. 76.

⁵⁸ GENETTE, Gérard, *Figures III, op. cit.*, p. 194.

⁵⁹ DUMAS, Alexandre. *op. cit.*, p. 179.

autrement ; en recourant aux textes des chroniqueurs ; autrement dit « *par le fait d'une information latérale, paratextuelle...* »⁶⁰. Nous touchons ici à un autre problème, que nous reprendront plus loin et qui consiste selon Dorrit Cohn en l'aménagement d'un modèle narratif à trois niveaux « référence/histoire/discours » qui prendrait en charge la dimension référentielle du texte factuel. Or, il ne s'agit pas ici tant de déterminer le degré de véridicité des pensées de Marguerite que de savoir si l'attribution de pensées intérieures à des personnages historiques soit si incongrue.

Par ailleurs, l'emploi du discours indirect libre implique nécessairement le recours aux « *verbes décrivant des processus intérieurs* » qui selon Hamburger : « *fournissent la meilleure preuve et en même temps confirment la perte par le prétérit de sa fonction passée* »⁶¹. Autrement dit, nous ne devons pas associer les expériences passées de Marguerite à l'expression : « *elle pensa* ». Pourtant, attribuer des pensées à autrui ne constitue-il pas l'un des procédés langagiers les plus courants de la vie réelle ? Nous nous garderons de répondre à cette interrogation momentanément, car le problème de l'accès à la subjectivité des personnages est à cheval sur plusieurs catégories narratives, dont la focalisation.

II. 2. 3. Focalisation

Sous la catégorie de la focalisation ou de la perspective; Gérard Genette désigne : « *ce second mode de régulation de l'information qui procède du choix (ou non) d'un point de vue restrictif* »⁶². Ce que l'on nomme aussi « *aspect* » ou « *vision* ». Reprenant une classification antérieure, Genette distingue trois types de focalisation : « la focalisation zéro », « la focalisation interne » fixe ou variable, et enfin, la focalisation externe.

Parmi ces trois types de focalisation, nous retiendrons le second type, car c'est à travers la focalisation interne que s'exprime la subjectivité des personnages, d'où l'utilisation du monologue intérieur, le style indirect libre et les verbes de

⁶⁰ MONTALBETTI, Christine, *Fiction, réel, référence*, in *Littérature*, N° 123. « Roman fiction ». Paris, Larousse, septembre 2001. p. 52

⁶¹ HAMBURGER, Käte. *op. cit.*, p. 88.

⁶² GENETTE, Gérard, *Figures III. op. cit.*, p. 203.

sentiments. Encore une fois les deux points de vue discutés ici, semblent converger ; Dorrit Cohn affirme que c'est à travers « *la présentation des personnage que la fiction rompt de la manière la plus systématique et la plus radicale ses liens avec le monde réel extérieur au texte.* »⁶³ Quant à Gérard Genette, il nuance son discours en précisant que : « *même si l'on peut disputer à l'infini de leur degré de présence dans les récits non fictionnels, voir non littéraires, ces tournure subjectivantes se contestablement plus naturelles au récit de fiction* »⁶⁴. Nous tenterons, à travers les passages suivants d'éclairer les raisons de ces positions :

*« Marguerite frissonna donc en apercevant le jeune prince plus qu'elle n'eut frissonné en apercevant le roi Charles IX ou la reine mère elle-même. On n'eut point dit d'ailleurs, en le voyant, qu'il se passât quelque chose d'insolite par la ville, ni au Louvre ; il était vêtu avec son élégance ordinaire. Ses habits et son linge exhalaient ces parfums que méprisait Charles IX, mais dont le duc D'Anjou et lui faisaient un si continuel usage. Seulement, un œil exercé comme l'était celui de Marguerite pouvait remarquer que, malgré sa pâleur plus grande que d'habitude, et malgré le léger tremblement qui agitait l'extrémité de ses mains, aussi belles et aussi soignées que des mains de femmes, il renfermait au fond de son cœur un sentiment joyeux. »*⁶⁵

Dans l'extrait ci-dessus, le narrateur nous décrit la scène de la rencontre de Marguerite avec son frère le Duc D'Alençon après le massacre de la Saint-Barthélemy. La scène est narrée du point de vue de Marguerite ; les verbes de perception : (« *en apercevant* », « *en le voyant* », « *remarquer* »), sont des indices qui nous permettent de suivre le regard de Marguerite et de nous faire accéder à un champ d'informations réduit à ce que seul le personnage focalisé perçoit ou sait. En effet, le narrateur ne se contente pas de nous donner à voir ce que Marguerite voit, mais nous permet à travers l'emploi des verbes de sentiments : « *frissonner* » répété deux fois, et d'autres expressions telles : « *le léger tremblement...* », « *il renfermait au fond de son cœur, un sentiment joyeux.* » de nous introduire d'emblée dans la psyché du personnage focalisé et de son vis-à-vis.

Ce passage de la focalisation interne sur et par Marguerite vers une focalisation sur son frère le duc d'Alençon, ne doit pas être attribué à l'intervention

⁶³ COHN, Dorrit, *op. cit.*, p.33

⁶⁴ GENETTE, Gérard, *Fiction et dictio*, *op. cit.*, p. 76.

⁶⁵ DUMAS, Alexandre. *op. cit.*, p. 151.

ou au retour systématique d'un narrateur omniscient, mais tel que le précise Genette il est le résultat d'une altération.

Dans le contexte de la focalisation interne qui est l'exemple qui nous occupe, cette altération consiste en « *une infraction momentanée au code qui régit ce contexte* »⁶⁶. Ainsi, cet excès d'informations ou « paralipse », sur les détails vestimentaires du Duc d'Alençon et le duc d'Anjou, ne peut être attribué qu'à Marguerite, car il n'est rien dans ces informations qu'une sœur ne puisse ignorer quand il s'agit de ses propres frères. Ce que Marguerite ignore en revanche, c'est la façon dont ces traits de caractères qui nous renseignent largement sur les personnalités ambiguës des deux frères, détermineront leurs actions futures. Nous aurons d'une part, un Duc d'Anjou, faible de personnalité, sollicitant sans cesse l'assistance d'une mère possessive, d'autre part son frère tout aussi superficiel, égoïste et prêt à toutes les manipulations pour atteindre son but.

Ces informations sont le fruit de l'interprétation du lecteur et représentent ce que Genette appelle « *un excès de l'information implicite sur l'information explicite* »⁶⁷. La scène se termine par une autre forme subjectivante, dans laquelle le narrateur, toujours à travers le point de vue de Marguerite, rend compte de la pensée immédiate du Duc d'Alençon : « *il renfermait au fond de son cœur un sentiment joyeux* ». En procédant de la sorte, le narrateur ne fait qu'imposer « *sa vérité sous une couverture quelque peu hypocrite* »⁶⁸ c'est-à-dire « *dire hypothétiquement ce qu'il ne pourrait affirmer sans sortir de la focalisation interne* »⁶⁹.

Ce qu'il faut souligner dans l'exemple ci-dessus, c'est que le narrateur, tout en se permettant cette intrusion dans la psychologie de ses personnages, omet toutefois de recourir à des modalités conjecturales (*peut être, sans doute ...*) censées figurer dans ce type d'altération et à plus forte raison quand il s'agit d'un récit historique. En effet, Dorrit Cohn, affirme que « *en l'absence de références, il [l'historien] devra se contenter d'une démarche inférentielle (et de la grammaire*

⁶⁶ GENETTE, Gérard, *Figures III. op. cit.*, p. 211.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*, p. 217.

⁶⁹ *Ibid.*

conjecturale du « il a dû ») ou opter pour une histoire dépourvue de toute allusion à la psychologie individuelle. »⁷⁰. Ainsi, les pensées des personnages historiques devraient être rendues uniquement sous cette forme : « *Marguerite a dû frissonner...* » ; « *il renfermait sans doute au fond de son cœur ...* ». Christine Montalbetti insiste sur la fragilité de cet argument du fait que rien ne nous interdit : « *de constituer des portraits psychologiques d'autrui en négligeant de recourir aux formes grammaticales du "il a dû"* »⁷¹. Fragile et réversible, cet argument avait déjà été réfuté par Gérard Genette qui considère que les focalisation externe et zéro « *ne sont pas moins dérogatoires [...] à l'obligation de véridicité* »⁷² que la focalisation interne. Les deux passages suivants, illustrant respectivement la focalisation externe et zéro, prouvent que la fiction ne s'exprime pas exclusivement à travers la subjectivité des personnages :

« Marguerite s'élança par le couloir. Mais arrivée à l'extrémité, elle se retourna pour s'assurer que Mme de Sauve la suivait.

La reine de Navarre lui vit prendre l'escalier qui conduisait à son appartement, et poursuivit son chemin vers la chambre de la reine.

Tout était changé ; au lieu de cette foule de courtisans empressés, qui d'ordinaire ouvrait ses rangs devant la reine en la saluant respectueusement, Marguerite ne rencontrait que des gardes avec des pertuisanes rougies et des vêtements souillés de sang, ou des gentilshommes aux manteaux déchirés, à la figure noircie par la poudre, porteurs d'ordres et de dépêches, les uns entrants et les autres sortant : toutes ces allées et venues faisaient un fourmillement terrifiant et immense dans les galeries.

Marguerite n'en continua pas moins d'aller en avant et parvint jusqu'à l'antichambre de la reine mère. Mais cette antichambre était gardée par deux haies de soldats d'un certain mot d'ordre.

*Marguerite essaya vainement de franchir cette barrière vivante. Elle vit plusieurs fois s'ouvrir et se fermer la porte, et à chaque fois, par l'action, active comme si elle n'avait que vingt ans, écrivant, recevant des lettres, les décachetant, donnant des ordres, adressant à ceux-ci un mot, à ceux-là un sourire, et ceux auxquels elle souriait plus amicalement étaient ceux qui étaient plus couverts de poussière et de sang. »*⁷³

Le fait que le narrateur, ici, s'abstienne de toute intrusion dans la conscience de Marguerite contrairement à ce qu'il fera plus tard, dans la scène citée plus haut, ne nous assure évidemment pas qu'il reste fidèle aux documents historiques. En retournant un peu plus en arrière, le massacre de la Saint-Barthélemy est décrit du point de vue d'un narrateur omniscient ; nous n'avons pas pour autant plus, ou,

⁷⁰ COHN, Dorrit. *op. cit.*, p. 181.

⁷¹ MONTALBETTI, Christine, *Les innocentes de fictionnalité : une enquête. op. cit.*

⁷² GENETTE, Gérard, *Fiction et discours. op. cit.*, p. 77.

⁷³ DUMAS, Alexandre. *op. cit.*, p. 140.

moins l'impression de lire un roman historique que lorsque nous sommes devant des scènes en focalisation interne :

« De Mouy, après un combat terrible livré dans l'escalier et le vestibule, avait fini par sortir en véritable héros de sa maison brûlante. Au milieu de toute cette lutte, il n'avait pas cessé de crier : « A moi, Maurevel ! Maurevel, où es-tu ? » l'insultant par les épithètes les plus injurieuses . Il apparut enfin dans la rue, soutenant d'un bras sa maîtresse, à moitié nue et presque évanouie, et tenant un poignard entre ses dents. Son épée, flamboyante par le mouvement de rotation qu'il lui imprimait, traçait des cercles blancs ou rouges, selon que la lune en argentait la lame ou qu'un flambeau en faisait reluire l'humidité sanglante. Maurevel avait fui. La Hurière, repoussé par de Mouy jusqu'à Coconnas, qui ne le reconnaissait pas et le recevait à la pointe de son épée, demandait grâce des deux côtés. En ce moment, Mercandon l'aperçut, le reconnut à son écharpe blanche pour un massacreur. »⁷⁴

Dans ce passage, nous constatons que la focalisation zéro n'implique pas nécessairement l'absence de détails. Aussi, l'excès de détails pourrait nous sembler aussi invraisemblable que la possibilité de rapporter les pensées intérieures de personnages historiques. Le narrateur omniscient peut décrire les événements historique avec autant de fantaisie en focalisation zéro ou variable qu'en focalisation interne. Donc, s'il est nécessaire de justifier les pensées intérieures des personnages par des références documentaires, il serait nécessaire aussi de les justifier, tant qu'elles nous semblent invraisemblables, quand il s'agit de la focalisation omnisciente car il y a : *« plus d'invraisemblance à connaître les pensées de tous que d'un seul (mais il suffit de tout inventer). »⁷⁵*

Ainsi, là où Gérard Genette préfère modérer sa position en affirmant : *« que le mode est bien en principe (je dis : en principe) un révélateur du caractère factuel ou fictionnel d'un récit, et donc un lieu de divergence narratologique entre les deux types »⁷⁶*. Dorrit Cohn, après avoir démontré que ni la focalisation externe, ni la focalisation zéro ne saurait servir d'outils à la description du récit historique, précise que *« la typologie des focalisations de Genette devrait donc être considérablement modifiée : elle devrait être élargie et inclure un type de narration réunissant la non focalisation et la focalisation externe »⁷⁷*. C'est enfin Christine Montalbetti, qui enlève toute incertitude et prouve que le mode ne saurait constituer

⁷⁴ *Ibid.*, p. 127.

⁷⁵ GENETTE, Gérard, *Fiction et diction. op. cit.*, p. 78

⁷⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁷⁷ COHN, Dorrit, *op. cit.*, p. 184.

un critère définitoire pour le récit fictionnel. En effet, par le moyen de tests ludiques, elle nous met au défi de pouvoir reconnaître un énoncé fictionnel d'un énoncé référentiel. À vouloir nous rassurer, nous-même de ces indices fictionnels censés nous guider et éviter toute confusion, nous finissons inmanquablement par perdre le « *pari* »⁷⁸.

⁷⁸ MONTALBETTI, Christine, *Fiction, réel, référence*, in *Littérature. op. cit.*, p. 52.

II. 3. La voix narrative

Sous la catégorie de ' voix narrative Gérard Genette désigne : « *l'aspect [...] de l'action verbale considérée dans ses rapports avec le sujet* »- ce sujet n'étant pas ici seulement celui qui accomplit ou subit l'action, mais aussi celui (le même ou un autre) qui la rapporte et éventuellement tous ceux qui participent passivement à cette activité narrative »⁷⁹. Nous considérerons ici les paramètres du « temps de la narration », celui des « niveaux narratifs », et enfin le paramètres de la « personne ». Parmi ces trois éléments d'analyse, nous retiendrons principalement celui de la personne. C'est en effet à ce niveau que sont exposés les derniers arguments visant à défendre ou récuser l'établissement d'une frontière entre récit fictionnel et récit factuel, et que peut se faire sentir le besoin de modifier ou non les outils de la narratologie afin de les adapter à l'étude des récits factuels.

II. 3. 1. Le temps

S'agissant de la détermination temporelle de l'instance narrative, Gérard Genette désigne quatre types de narration : ultérieure - type du récit classique dans lequel s'inscrit le texte de *La Reine Margot* -, narrations antérieure, simultanée, et enfin intercalée. Se gardant toujours des déclarations catégoriques, Gérard Genette ne distingue pas de différence quant à l'usage par un texte factuel ou fictionnel de ces quatre types de narration ; à cet effet, il précise : « *Il ne me semble pas que la situation temporelle de l'acte narratif soit a priori différente en fiction et ailleurs : le récit factuel connaît aussi bien la narration ultérieure (c'est ici aussi la plus fréquente), antérieure (récit prophétique ou prévisionnel), simultanée (reportage), mais aussi intercalée par exemple dans le journal intime.* »⁸⁰

⁷⁹ GENETTE, Gérard, *Figures III. op. cit.*, p. 226, (G. Genette reprend la définition de Vendryès)

⁸⁰ GENETTE, Gérard, *Fiction et diction. op. cit.*, p. 79.

II. 3. 2. Le niveau narratif

La question du niveau narratif, à laquelle Dorrit Cohn ne fait pas allusion, constitue pour Gérard Genette en revanche un critère pertinent quant à la distinction entre récit fictionnel et récit factuel. La question des niveaux narratifs revient à différencier un récit premier, appelé « extradiégétique », d'un récit second « dont le narrateur est déjà un personnage du premier, et que l'acte de narration qui le produit est un événement raconté dans le premier »⁸¹ le narrateur est alors appelé : « intradiégétique » et le récit qu'il produit, « métadiégétique ». À ce propos, Gérard Genette affirme : « [...] on imagine mal un historien ou un mémorialiste laissant à l'un de ses « personnages » le soin d'assumer une part importante de son récit [...] La présence du récit métadiégétique est donc un indice assez plausible de fictionalité - même si son absence n'indique rien. »⁸² En effet, malgré la dimension fictionnelle du récit de *La Reine Margot*, Dumas n'a pas recours à ce genre de procédé.

II. 3. 3. La personne

Nous arrivons enfin au dernier critère de la catégorie de la voix narrative, auquel Gérard Genette et Dorrit Cohn consacrent leur argumentation ; c'est-à-dire « la personne ». Dans ce dernier paramètre, Gérard Genette désigne « le choix du romancier [...] entre deux attitudes narratives [...] : faire raconter l'histoire par l'un de ses « personnages » ou par un narrateur étranger à cette histoire. »⁸³ Il nomme le premier cas : récit « homodiégétique », et le second « hétérodiégétique ». Cette distinction en elle-même ne représente pas un critère pertinent quant à la possibilité de reconnaître un texte fictionnel. En effet Gérard Genette affirme que « La distinction de « personne », c'est-à-dire l'opposition entre récits hétérodiégétique et homodiégétique, partage aussi bien le récit factuel

⁸¹ GENETTE, Gérard, *Figures III. op. cit.*, p. 228.

⁸² GENETTE, Gérard, *Fiction et diction. op. cit.*, p. 79.

⁸³ GENETTE, Gérard, *Figures III. op. cit.*, p. 252.

(Histoire/Mémoire) que le récit fictionnel. »⁸⁴ Elle est cependant à l'origine du dernier élément qui permet à Dorrit Cohn d'établir une frontière entre récit factuel et récit fictionnel.

Partant du principe que « les historiens vivent après tout dans le même (homo-) monde que leurs sujets narratifs »⁸⁵ et qu'à cet effet ils obéissent à des contraintes restrictives; Dorrit Cohn affirme que celles-ci : « valent également pour le narrateur fictionnel homodiégétique, qui est par définition une figure dont la « réalité » fictionnelle détermine (et est déterminée par) son imitation du discours du monde réel, et dont le statut dans le monde qu'il habite est analogue à celui de l'historien dans notre monde. »⁸⁶.

Cependant, et contrairement à Käte Hamburger, Dorrit Cohn signale que dans une fiction homodiégétique les instances littéraire et narrative de l'auteur et du narrateur ne sauraient se confondre. Ainsi, il devient d'autant plus nécessaire de rendre compte de ce système disjonctif dans les fictions hétérodiégétiques, dans la mesure où, contrairement à l'autobiographie fictionnelle, la différence entre le nom du narrateur et de l'auteur dans un récit hétérodiégétique, ne constitue pas un critère permettant de déterminer son « statut romanesque. »⁸⁷

De son côté Gérard Genette attribue aussi cette distinction entre auteur et narrateur au récit fictionnel hétérodiégétique, alors qu'au contraire la relation « (A = N) »⁸⁸ définit le récit factuel. Or la différence entre ces deux points de vue exposés ci-dessus, est le rôle attribué à chacune de ces instances par Dorrit Cohn. Le passage suivant permettra de mieux rendre compte de cette situation :

« Notre lecteur n'a pas oublié que dans le chapitre précédent il a été question d'un gentilhomme nommé La Mole attendu avec quelque impatience par Henri de Navarre. Ce jeune gentilhomme, comme l'avait annoncé l'amiral, entrainé à Paris par la porte vers la fin de la journée du 24 août 1572, et jetant un regard assez dédaigneux sur les nombreuses hôtelleries qui étaient à sa droite et à sa gauche leurs pittoresques enseignes [...] »⁸⁹

⁸⁴ GENETTE, Gérard, *Fiction et diction. op. cit.*, p. 79.

⁸⁵ COHN, Dorrit. *op. cit.*, p. 188.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 188-189.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 192.

⁸⁸ GENETTE, Gérard, *Fiction et diction. op. cit.*, p. 80.

⁸⁹ DUMAS, Alexandre. *op. cit.*, p. 55.

قسم الاطروحات
و المذكرات

Selon Dorrit Cohn la distinction entre « deuxième auteur »⁹⁰, un « observateur fantomatique »⁹¹ et « narrateur indigne de confiance »⁹² apparaît « le plus clairement dans les passages où il s'éloigne le plus de la narration proprement dite, c'est-à-dire lorsqu'il passe du niveau narratif mimétique de la narration de l'histoire au niveau non mimétique de l'idéologie et de l'évaluation »⁹³. Selon cette définition, il est nécessaire de différencier dans le récit fictionnel à la troisième personne le narrateur indigne de confiance, et dans le passage suivant, ce narrateur qui intervient dans la diégèse et qui n'en est pas moins fictionnel pour autant ; d'un autre narrateur qu'elle appelle « deuxième auteur » qui se révèle à nous par la distance qu'il prend par rapport à ses personnages. Et qui fait plus penser à « l'auteur »⁹⁴ lui-même. D'ailleurs, dans *Nouveau discours du récit*, Gérard Genette précise qu' : « un récit de fiction est effectivement produit par son narrateur, et effectivement par son auteur (réel) ; entre eux, personne ne travaille, et tout espèce de performance textuelle ne peut être attribuée qu'à l'un ou l'autre, selon le plan adopté. »⁹⁵ Donc libre à nous de considérer ou non Dumas comme le narrateur de son récit.

Par ailleurs, Genette précise que la distinction auteur/narrateur ne constitue pas « un indice de fiction ou de non-fiction [...] elle s'infère le plus souvent de l'ensemble des (autres) caractères du récit. »⁹⁶

⁹⁰ COHN, Dorrit. *op. cit.*, p. 201.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*, p. 197.

⁹³ *Ibid.*, p. 202.

⁹⁴ WAGNER, Franck, *Le récit fictionnel et ses marges : état des lieux*, [en ligne], [<http://www.vox-poetica.org/t/wagner2006.html>], [page consultée le 05/04/07], p. 11.

⁹⁵ GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 96.

⁹⁶ GENETTE, Gérard, *Fiction et diction, op. cit.*, p. 88.

Conclusion

À travers l'exposé des différentes thèses qui contribuent aux interrogations modernes sur la fiction, ses limites et son rapport à la littérature factuelle, nous constatons qu'il est encore difficile de tracer des frontières entre les deux modes d'écriture. En effet, après l'analyse des catégories du temps, du mode et de la voix narrative, nous avons pu décrire les limites de la position séparatiste de Käte Hamburger et de Dorrit Cohn, et selon laquelle il existerait des indices ou des marqueurs de fictionnalité qui distinguent tout récit de fiction. En effet, nous avons d'ailleurs vu, que même l'emploi du monologue intérieur et du style indirect libre, n'était pas exclusivement réservé aux textes fictionnels. Genette précise à cet effet, « *qu'il pourrait bien y avoir davantage de différence narratologiques [...] entre un conte et un roman-journal qu'entre celui-ci et un journal authentique, ou [...] entre un roman classique et un roman moderne qu'entre celui-ci et un reportage un peu déluré* »⁹⁷.

Ainsi, il est possible d'envisager l'application des outils de la narratologie indifféremment au récit fictionnel et au récit factuel, et dans le cas qui nous occupe au récit historique. Nous gardons toutefois une certaine réserve par rapport à une confirmation trop catégorique de l'indétermination, car la discussion que nous avons proposée reste encore bien approximative, compte tenu de certains paramètres dont nous n'avons pas pu rendre compte. Cela dit, nous nous rangeons du côté de Gérard Genette quand il déclare que : « [...] *si les formes narratives traversent allégrement la frontière entre fiction et non-fiction, il n'en demeure pas moins, ou plutôt il n'en est que plus urgent, pour la narratologie, de suivre leur exemple.* »⁹⁸

⁹⁷ *Ibid.*, p. 92.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 93.

Chapitre III

**La fiction ; cristallisation du projet
épique**

Introduction

L'étude proposée précédemment ne pouvait qu'aboutir à la présente étape. En effet, traiter de la fiction et de l'Histoire dans le récit de *La Reine Margot*, suppose nécessairement la prise en charge de la dimension épique du texte de Dumas. Nous verrons donc comment la fiction, permet la réalisation du projet épique, non seulement à travers la conception aristotélicienne de la mimésis mais aussi en tant que processus imaginaire. Autrement dit, comment le processus de figuration de l'Histoire devient une épopée. En effet, « *Dumas a l'intuition que le véritable roman historique doit s'inscrire non dans la lignée des chroniques, mais dans celle de l'épopée.* » Or ce qui à tout l'air d'une évidence, c'est-à-dire la représentation d'un monde héroïque, n'est pas sans interpeller un nombre de questionnements. Par conséquent, il est nécessaire de s'interroger sur les moyens mis en œuvre par Dumas pour la réalisation de sa fresque historique, et de demander si ce projet est vraiment mené à son point d'achèvement en le confrontant aux conceptions romantiques de l'Histoire et de la création artistique.

Définir l'épique ou l'*épos* suppose nécessairement, comme cela a été le cas pour la notion de fiction, le retour inévitable à la *Poétique* d'Aristote, selon laquelle à côté du mode dramatique, l'épopée serait le deuxième mode de représentation qui signifie « *récit en vers* »¹. Donnant l'exemple de l'épopée d'Homère. Aristote souligne d'abord la proximité des modes dramatique et épique : dans *L'Iliade*, le poète « *organise le récit narratif comme un drame s'effaçant lui-même derrière ses personnages [...]* »². Par ailleurs, ayant pour modèle la tragédie, l'épopée doit obéir aux mêmes règles de compositions ; c'est-à-dire : « *unité, achèvement, étendue limitée à la possibilité d'une vision « d'un seul regard »* »³. Cependant, « *la tendance à la prolifération des parties* »⁴, spécifique à l'épopée la tiendra toujours éloignée de l'idéal formel de la tragédie et de fait réduite à une position inférieure.

¹ Aristote. *op. cit.*, p. 119.

² *Ibid.*, p. 371.

³ *Ibid.*, p. 372.

⁴ *Ibid.*, p. 373.

Si le texte aristotélicien reste une référence incontournable, il n'en demeure pas moins que c'est l'*Esthétique* de Hegel, avec une écriture « quasi prophétique » qui en propose la description la plus complète et la plus précise dans la pensée moderne. Nous reprendrons donc ici intégralement la définition qu'il en propose : « L'*Epos* (littéralement : le mot), la *Saga*, est un récit où le fait est dit, raconté de telle sorte qu'il se confond, s'identifie avec le discours même. »⁵ L'épopée « a pour sujet une action passée, un événement qui, dans la vaste étendue de ses circonstances et la richesse de ses rapports, embrasse tout un monde, la vie d'une nation et l'histoire d'une époque tout entière. L'ensemble des croyances et des idées d'un peuple, son esprit développé sous la forme d'un événement réel qui en est le tableau vivant, voilà ce qui constitue le fond et la forme du poème épique proprement dit. »⁶

Afin de rendre compte de la dimension épique du texte de *La Reine Margot* à travers l'écriture fictionnelle, nous reprendrons les trois catégories suivantes : d'abord le système énonciatif, lequel constituera un élément plus pertinent à ce niveau de notre étude, puis le système des personnages et enfin la structure spatio-temporelle du récit en tant qu'épopée.

⁵ HEGEL, *L'Esthétique* T2, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Livre de poche », 1997, p. 488.

⁶ *Ibid.*, p. 496.

III. 1. Le système énonciatif

Le récit de *La Reine Margot*, comme tout récit classique est raconté par un narrateur omniscient ou extrahétérodiégétique ; c'est-à-dire qu'il voit et sait tout tel un « Dieu par rapport à sa création ». Cette situation bien qu'elle soit dominante n'est pas pour autant constante et cela à différents niveaux : d'abord à travers l'interruption de ce procédé par une autre combinaison, celle-là même où le narrateur raconte l'événement à travers la perspective de l'un des personnages de l'histoire, en d'autres termes ce que l'on a appelé « narration homodiégétique ». D'autre part, tel que nous l'avions vu auparavant à travers l'analyse de la catégorie du temps ; le narrateur qui prenait jusque-là en charge la narration des événements, délègue à un moment donné la parole à ses personnages. La scène dialoguée de l'extrait suivant représente le supplice d'une famille protestante, la nuit du massacre de la Saint-Barthélemy. Coconnas identifié par Michelet⁷ comme égorgueur de protestants, essaye de faire abjurer de force, cette famille de protestant, afin qu'elle embrasser la religion catholique :

- « *Etes-vous huguenot ?* »
- *Je le suis, murmura l'enfant.*
 - *En ce cas, il faut mourir ! répondit Coconnas en fronçant les sourcils et en approchant de la poitrine de son adversaire la miséricorde acérée et tranchante.*
 - *Mourir ! s'écria le vieillard, mon pauvre enfant ! mourir ! »*
- Et un cri de mère retentit si douloureux et si profond qu'il ébranla pour un moment la sauvage résolution du Piémontais.*
- Oh ! madame la duchesse ! s'écria le père se tournant vers la femme de l'hôtel de Guise, intercédez pour nous, et tous les matins et tous les soirs votre nom sera dans nos prières.*
- *Alors, qu'il se convertisse ! dit la dame de l'hôtel de Guise.*
 - *Je suis protestant, dit l'enfant*
 - *Meurs donc, dit Coconnas en levant sa dague, meurs donc puisque tu ne veux pas de la vie que cette belle bouche t'offrait. »*⁸

La scène se termine par la mort du jeune garçon, celui-ci donnant l'air de se soumettre ou désespérément convaincu de la nécessité de le faire, finit par se ressaisir à la vue de son épée qui avait volé par terre. Aussi, il se voit transpercer la gorge par Coconnas pour avoir essayé de défendre sa foi.

⁷ MICHELET, Jules. *op. cit.*, p. 288.

⁸ DUMAS, Alexandre, *op. cit.*, p. 132.

Le passage ci-dessus s'intègre à la narration épique dans la mesure où elle « imite d'aussi près qu'il est possible, le drame »⁹ La fin tragique de cette scène nous rappelle ce que Hegel avait décrit comme sujet de la représentation dramatique : « les luttes entre les dynasties, les guerres civiles, les commotions intérieures des États [...] »¹⁰ et cela par opposition au sujet épique, lequel serait exclusivement « les guerres de nations étrangères »¹¹. Retenons ici le caractère purement fictif de cette scène dialoguée et dans le même temps le degré de sa force représentative ; si la narration est interrompue, c'est que le dialogue est plus à même de rendre compte de l'intensité de l'événement. Coconnas semble plus obéir à sa fierté, au besoin d'« épater » et de séduire la dame qui observe la scène qu'au sentiment de pitié qui germait au fond de lui. En effet, ce passage narratif précédant la scène dialoguée justifie l'attitude du protagoniste : « [...] exalté par l'idée qu'il combattait sous les yeux d'une femme dont la beauté lui avait semblé aussi supérieure que son rang lui paraissait incontestable ; Coconnas, comme le dernier des Horaces, avait senti doubler ses forces, et voyant le jeune homme hésiter, il courut à lui et croisa sur sa petite épée sa terrible rapière »¹². Prisonnier de son orgueil, Coconnas réprime ce qui aurait pu le conduire lui-même à un acte noble, c'est-à-dire épargner la vie du jeune garçon. Aussi, il réduit l'ultime acte de bravoure de l'enfant à néant.

Le choix du narrateur d'alterner entre narration et scènes dialoguées a pour effet de ralentir la succession des événements, de permettre que ces derniers se déroulent dans le calme et l'étendue nécessaires à la description d'un monde, d'une civilisation, d'une nation, « de manière que chaque partie, chaque image vivante de la réalité, puisse attirer notre attention et nous intéresser. »¹³

Que ce soit à travers la narration pure ou le dialogue, la fiction, c'est-à-dire ici le caractère purement imaginaire du passage proposé ci-dessus, est la représentation d'hommes du même peuple, lesquels, aveuglés par leur passion, ici le sentiment religieux, s'adonnent au crime désormais banalisé. Le crime devient

⁹ ARISTOTE. *op. cit.*, p. 371.

¹⁰ HEGEL. *op. cit.*, p. 512.

¹¹ *Ibid.*

¹² DUMAS, Alexandre. *op. cit.*, p. 130.

¹³ HEGEL. *op. cit.*, p. 494.

banal quand il n'est plus la conséquence de la tentative de rétablir la justice, de défendre le pays d'un envahisseur étranger, comme c'est le cas dans une épopée achevée. Ici le crime profite au pouvoir, représenté ici par la belle dame de l'aristocratie du XVI^e siècle, laquelle n'avait plus qu'à ordonner pour que les têtes soient tranchées et pour qui la vie d'un homme ne représentait rien, ou peut être beaucoup de choses, de l'ordre de la menace de privilèges perdus à jamais.

Autre particularité du système énonciatif de l'écriture dumasienne : l'intrusion du narrateur dans le monde de ses personnages, dans la diégèse. À travers la métalepse ; le narrateur s'adresse au lecteur, l'interpelle et produit ainsi un effet humoristique. Par ailleurs, à travers ces intrusions dans l'univers fictionnel, le narrateur commente l'acte d'écrire et amène de ce fait le lecteur à y réfléchir à son tour.

Dans le récit de *La Reine Margot*, ce type de procédé est d'une fréquence très élevée et il apparaît de manière assez régulière notamment au début de certains chapitres ; nous aurons ainsi respectivement aux chapitres : VIII, X, et XIX des formules comme : (« *L'hôtel qu'habitait l'amiral était comme nous l'avons dit [...], Marguerite comme nous l'avons dit [...]* », « *À l'époque où se passait l'histoire que nous racontons à nos lecteurs [...]* »)¹⁴. Ces intrusions de narrateur ou de l'auteur dans le monde de la diégèse révèlent « *l'oralité originelle* »¹⁵ du discours épique à travers l'esthétique de la « *captatio benevolentiae* »¹⁶ du conteur qui s'adresse à son public. Particularité qu'il serait difficile de dissocier du « *contexte originel de production-diffusion-consommation du roman-feuilleton.* »¹⁷ Ainsi « *L'oeuvre de littérature orale et le roman-feuilleton n'ont de sens que dans le dialogue, dans la co-énonciation incessante entre le producteur et le consommateur : le roman-feuilleton retrouve les conditions d'existence du conte, de la légende, du mythe* »¹⁸

¹⁴ DUMAS, Alexandre. *op. cit.*, p. 106-134-242.

¹⁵ MADELENAT, Daniel, *L'épopée*, PUF, 1986, p. 30.

¹⁶ WAGNER, Frank, *Lire Les Trois Mousquetaires aujourd'hui*, in *Romantisme*. N° 115, « De ceci à cela », Paris, Sedes, 2002, p. 54.

¹⁷ *Ibid.*, p. 59.

¹⁸ *Ibid.*

III. 1. 1. Le projet didactique et le retour du mythe

Ce processus d'écriture procède du projet dans lequel s'inscrit l'œuvre d'Alexandre Dumas de figurer l'Histoire de France, dans sa totalité. Par ailleurs, ce procédé d'écriture témoigne de la dimension didactique que Dumas attribue à son entreprise : faire connaître l'Histoire de France au peuple du XIX^e siècle en lui dévoilant jusqu'aux moindres détails de l'univers de ses personnages. La volonté d'instruire, d'éduquer et donc de guider le peuple révèle la « *mission prophétique* »¹⁹ désormais dévolue aux écrivains romantiques. Ces derniers illustrent la réalisation d'une « *intention divine* »²⁰ en figurant le « *processus d'une histoire idéale – sorte de modèle sur lequel se serait modulé la destinée de tous les peuples* »²¹ Le passage suivant nous permettra de mieux en rendre compte :

« Nous avons dit deux mots, au commencement de cette histoire de l'appartement de Mme de Sauve ; mais la porte ouverte par Dariole au roi de Navarre s'est hermétiquement refermée sur lui, de sorte que cet appartement, théâtre des mystérieuses amours du Béarnais, nous est complètement inconnu.

Ce logement, du genre de ceux que les princes fournissent à leurs commensaux dans les palais qu'ils habitent, afin de les avoir à leur portée, était plus petit et moins commode que n'eût certainement été un logement situé par la ville.

*[...] Une petite chambre tapissée de damas de soie à larges fleurs jaunes, une chambre de réception tendue de velours bleu, une chambre à coucher, dont le lit à colonnes, torses et à rideau de satin cerises enchâssait une ruelle ornée d'un miroir garni d'argent et de deux tableaux tirés des amours de Venus et d'Adonis, tel était le logement : aujourd'hui l'on dirait le nid, de la charmante fil^{le} d'atour de la Reine Catherine de Médicis. »*²²

Dans ce passage, le narrateur tout en interpellant le lecteur, procède à la description de l'un des lieux majeurs du récit : l'appartement de madame de Sauve, celle qui fut la maîtresse de Henri IV. Le narrateur prend le soin de signaler le caractère purement fictif de ces informations et invite le lecteur à les distinguer de ce qui constitue la substance historique du récit : « *mais la porte ouverte par Dariole au roi de Navarre s'est hermétiquement refermée sur lui, de sorte que cet appartement, théâtre des mystérieuses amours du Béarnais, nous est complètement inconnu. »*

¹⁹ BRIX, Michel. *op. cit.*, p. 64.

²⁰ *Ibid.*, p. 61.

²¹ *Ibid.*, p. 62.

²² DUMAS, Alexandre. *op. cit.*, *Ibid.*, p. 263-264.

Dans le texte de Dumas, Mme de Sauve aurait été choisie par Catherine de Médicis afin de détourner le roi de Navarre (futur Henri IV) des questions de politiques et donc du pouvoir royal. Madame de Sauve, belle et aimante, représente ici le mythe de « *la femme négative* »²³ : Calypso dont les charmes doivent empêcher ou ralentir les actions du héros. Dans ses *Mémoires*, Marguerite de Valois ou la reine Margot la présente en effet comme une magicienne, une « *Circé* »²⁴ dont la mission était de séduire Henri de Navarre et son allié le duc d'Alençon, frère de Marguerite, afin de les brouiller et rompre en même temps l'amitié de Marguerite avec Henri.

Or l'on verra tout au long du récit comment Mme de Sauve se sacrifiera à plusieurs reprises pour sauver la vie d'Henri de Navarre, seul. Par ailleurs, les détails que nous livre ici le narrateur nous renseignent sur le mode de vie de la famille royale du XVI^e siècle et des gens dont elle s'entourait, du faste et du luxe dont jouissaient les personnes de sang noble. Des indications sur les objets représentent le raffinement français poussé à l'excès : « *miroir garni d'argent* », sur les tissus et les couleurs : « *soie à larges fleurs jaunes* » symbole de l'or, le « *velours bleu* » couleur des rois par excellence et enfin « *des rideaux de satin cerise* » symbolisant l'extravagance et dénotant le caractère luxuriant du lieu. Cette atmosphère représente un monde presque divin, où rien n'est refusé à ses habitants ; il est le reflet des tableaux « *tirés des amours de Vénus et d'Adonis* ». Henri de Navarre est ici assimilé à Adonis, dont l'exceptionnelle beauté attirait sur lui l'amour de Vénus, déesse de l'amour et de la beauté assimilée ici à Madame de Sauve, et celui de Proserpine, reine des enfers et que nous pouvons rapprocher de son épouse Marguerite et de l'univers d'intrigues, de conspiration et de danger, auquel elle appartenait.

Henri de Navarre était en effet partagé entre ces deux femmes, comme l'était Adonis entre Vénus et Proserpine ; et comme Adonis, Henri de Navarre choisira l'amour de Mme de Sauve à l'enfer ; symbole du monde trouble et dangereux que représentait Marguerite, autrement dit : le pouvoir royal et ses intrigues. La figure

²³ MADELÉNAT, Daniel. *op. cit.*, p. 131.

²⁴ GUESSARD, François, *Mémoires et Lettres de Marguerite de Valois* [en ligne], [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k36525r>], p. 53.

de Mme de Sauve évolue dans un univers fictionnel, mythique, lequel entraîne sa transformation ; du personnage historique de la femme redoutable, magicienne, en une femme aimante, une figure bienveillante et protectrice.

L'apparition de l'univers mythique dans le récit de *La Reine Margot*, révèle l'origine orale du récit épique. La dimension divine de l'action de l'écrivain romantique en tant qu'historien du peuple, le Prométhée qui sauvera l'humanité, ne peut se réaliser en dehors du monde de la fable, de l'imagination et donc du mythe. C'est ainsi que le narrateur, le poète, ou l'orateur obéit à « *la nécessité de toujours redire et répéter qui assigne à l'oralité son mode propre de création.* »²⁵ Par conséquent, l'écriture de l'Histoire ainsi oralisée ne peut être qu'une version parmi d'autres ; car dans « *un système de la répétition, il ne peut y avoir que des versions.* »²⁶ Dumas ne nous raconte pas l'Histoire de France mais sa version de l'Histoire de France.

Le passage descriptif ci-dessus illustre le réel frôlant le mythe au point où il devient illusoire de distinguer les paradigmes mythiques : de l'adultère, du faste outrancier, de la réalité qui n'en est pas moins *scandaleuse*²⁷. Ce monde de démesure n'est que la figuration des privilèges accordés aux grands de ce monde, et dont on voit bien à travers l'emploi du présent (« *fournissent* », « *habitent* »), qu'ils se sont perpétués pendant bien des siècles, jusqu'à une époque pas si éloignée des temps où ce texte a été écrit. Ces éléments nous ramènent en effet à un autre événement marquant de l'Histoire de France : la Révolution. Cependant si la Révolution de 1789 marque la fin de la monarchie absolue, les injustices sociales n'en ont pas disparu pour autant car la Bourgeoisie représentait déjà la nouvelle classe de privilégiés.

²⁵ DETIENNE, Marcelle, *L'invention de la mythologie*, Éditions Gallimard, 1981, p. 83.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 36. « Terme de l'écriture sainte – rappelle Voltaire dans le Dictionnaire philosophique – qui désigne une grave indécence ; on l'applique principalement aux gens d'Eglise. Le mot est imprégné d'une forte odeur ecclésiastique, et il évoque plusieurs images. D'abord, la pierre de scandale qui pourrait faire tomber les gens. Et Pascal n'a pas oublié la « machine » cachée dans le grec *skándalon* : trébuchet d'un piège où se trouve placé l'appât. »

III. 2. Le système des personnages

Le second critère sur lequel nous nous appuyerons afin de rendre compte de la dimension épique du récit de *La Reine Margot* est le système des personnages. En effet, « *ce sont les personnages, leurs actions, leurs infortunes et leur destinée qui sont principalement en scène : car il n'y a que des personnages, soit hommes, soit dieux, qui puissent réellement agir ; et plus ils s'identifient avec les événements plus ils ont le droit d'attirer sur eux l'intérêt.* »²⁸ Nous verrons dans les extraits suivants comment s'organise ce système et dans quel mesure les personnages arrivent ou non à porter, à réaliser le projet épique de Dumas.

III. 2. 1. L'héroïsme populaire

Ce long passage représente l'une des scènes du massacre de la Saint-Barthélemy, la nuit du 24 août 1572. Cette scène correspond à un événement historique bien réel. De nombreux personnages sont mis en scène à travers une structure hiérarchisée. Apparaissent au fond des personnages fictionnels tel Mercondan, un ami du père de Coconnas, qui en revanche est un personnage historique et qui avait véritablement accumuler beaucoup de dettes²⁹, et le voilà qui s'entretue avec ce personnage fictionnel à qui il devait de l'argent.

Maurevel et De Mouy sont tous deux les deux des figures historiques : le premier défini ailleurs comme l'assassin de la Cour³⁰, et à qui Charles IX aurait ordonné le meurtre du chef des Huguenots, L'Amiral de Coligny ; le second, c'est-à-dire De Mouy, est l'une des figures importantes du mouvement protestant. Autant de personnages historiques auxquels Dumas donne toute la dimension fictionnelle nécessaire afin qu'il puissent épouser son projet de figurer l'Histoire, à travers « *un roman historique héroïque* »³¹.

« *Et tandis que les gens de l'hôtel de Guise enfonçaient les portes de la maison où étaient de Mouy ; tandis que Maurevel, un flambeau à la main, essayait d'incendier la maison ; tandis que, les portes une fois brisées, un combat terrible s'engageait contre un*

²⁸ HEGEL. *op. cit.*, p. 519.

²⁹ LAFIAIST, L, DANJOU, Jean Louis Félix, *Procès criminel contre La Mole, Coconnas, etc.* Avril 1574, in Archives curieuses de l'Histoire de France depuis Louis XI jusqu'à Louis XVIII, [http://www.books.google.fr],[en ligne], p. 220.

³⁰ GUIESSARD, François. *op. cit.*, p. 27.

³¹ TADIÉ, Jean-Yves. *op. cit.*, p. 64.

seul homme qui, à chaque coup de rapière, abattait son ennemi, Coconnas essayait à l'aide d'un pavé, d'enfoncer la porte de Mercandon, qui, sans s'inquiéter de cet effort solitaire, arquebusait de son mieux à sa fenêtre.

Alors tout ce quartier désert et obscur se trouva illuminé comme en plein jour, peuplé comme l'intérieur d'une fourmilière ; car, de l'Hôtel de Montmorency, six ou huit gentilshommes huguenots, avec leurs serviteurs et leurs amis, venaient de faire une charge furieuse et commençaient, soutenus par le feu des fenêtres à faire reculer les gens de Maurevel et ceux de l'hôtel de Guise, qu'ils finirent par acculer à l'hôtel d'où ils étaient sortis.

[...] Coconnas, ivre de sang et du bruit, arrivé à cette exaltation où, pour les gens du Midi surtout, le courage se change en folie, n'avait rien vu, rien entendu. Il remarqua seulement que ses oreilles tintaient moins fort, que ses mains et son visage se séchaient un peu, et, abaissaient la pointe de son épée, il ne vit plus près de lui qu'un homme couché, la face noyée dans un ruisseau rouge, et autour de lui que maisons qui brûlaient. »³²

Cette scène représente la tentative lâche de tuer De Mouy, lequel, surpris dans son sommeil et seul, fera preuve de bravoure. En allant au devant du danger, tel les héros épiques, de Mouy représente le temps où l'on affrontait encore son ennemi en duel ; il tente ainsi de rétablir les valeurs d'un temps héroïque et cela en dépit des méthodes lâches de l'adversaire. Représenté ici par le prestigieux nom des Guise : « les gens de l'hôtel de Guise enfonçaient les portes de la maison où étaient de Mouy », cet ennemi lâche n'est en fait que le pouvoir royal où l'honneur n'a plus aucune valeur. Les Guise étaient alors à côté des Bourbons et des Valois, la plus influente famille princière, celle qui menait le mouvement catholique et exécutait le massacre de la Saint-Barthélemy, alors ordonnée par Catherine de Médicis.

Ce combat est par ailleurs le reflet de l'injustice et du chaos qui règnent dans le royaume de Charles IX, les verbes : « enfonçaient », « incendier » expriment la haine, la cruauté et la dimension destructrice des passions qui motivent les actions du mouvement catholique.

La deuxième partie du passage constitue la tentative de rétablir l'ordre des valeurs héroïques : « Alors tout ce quartier désert et obscur se trouva illuminé comme en plein jour », cette phrase de transition illustre un passage d'une situation négative vers une situation positive. Alors que dans le premier paragraphe, l'action est décrite au moyen de termes négatifs représentant le mouvement catholique et de fait le pouvoir royal. Dans le deuxième paragraphe en revanche, ce sont les

³² DUMAS, Alexandre. *op. cit.*, p. 126, 127, 128.

éléments positifs qui mènent l'action, ceux du parti protestant, ceux de la religion réformée et donc les véritables héros.

Par ailleurs le combat qui opposait l'individu au groupe, De Mouy aux représentants du parti catholique (Maurevel, les gens de l'hôtel de Guise et Coconnas) se transforme en combat à forces égales, le pouvoir royal contre le peuple. Un peuple que l'on peut désormais, au XIX^e siècle, qualifier d'héroïque dès lors que la Révolution l'a sacré ; celle-ci « *lui a révélé sa « nature » : immense en étendue, immense en profondeur ; il est l'Histoire et le Héros modernes. Toutes les Révolutions du XIX^e siècle, qui répètent et qui reprennent la Révolution, le révèlent.* »³³

Le dernier paragraphe reflète la complexité de la situation, Coconnas malgré son appartenance au parti catholique n'est pas poussé par le même but, la passion qui l'anime ne vise ni l'intérêt personnel, ni les intérêts du pouvoir royal. Coconnas à l'exemple d'Achille est motivé par la gloire uniquement. Pourtant, il finira par constater que la gloire autant que les autres passions mettent inexorablement l'homme devant ses limites ; Coconnas constate ainsi le désastre causé par son aveuglement : « *il ne vit plus près de lui qu'un homme couché, la face noyée dans un ruisseau rouge, et autour de lui que maisons qui brûlaient.* »

III. 2. 2. Les personnages royaux et l'immoralisme du pouvoir

Pour compléter notre exposé sur le système des personnages, il est nécessaire d'analyser une autre catégorie de personnages, celle qui représente le pouvoir royal mais dans sa composition complexe afin d'en déterminer le rapport à l'événement. Nous aurons à analyser des personnages historiques mais en prenant en compte leur dimension fictionnelle. Pour ce faire reprenons les extraits suivants :

« Jusqu'au dernier jour Catherine avait espéré que la réception serait remise encore et que la décision du roi céderait à sa faiblesse, qui continuait. Mais lorsque le jour fut venu, lorsqu'elle vit Charles, pâle comme un spectre, revêtir le splendide manteau royal, elle comprit qu'il fallait plier en apparence sous cette volonté de fer, et elle

³³ BELLET, Roger. *op. cit.*, p. 56.

commença de croire que le plus sûr parti pour Henri d'Anjou était l'exil magnifique auquel il était condamné. »³⁴

Ce passage représente un important événement dans l'Histoire de France : le sacre d'Henri D'Anjou (futur Henri III), roi de Pologne. Cet extrait révèle le genre de relations que la reine mère, Catherine de Médicis entretenait avec chacun de ses fils. Cruelle, Catherine n'éprouve aucune pitié pour Charles IX dont la santé fragile se dégradait de plus en plus, elle aurait presque envie de lui retirer ce dernier souffle de vie tant elle le considérait comme un obstacle la séparant de son fils préféré Henri d'Anjou. L'adjectif « *pâle* » et le substantif « *spectre* » révèlent la vision que la reine mère a de Charles IX et de fait son empressement d'en finir avec ce fils si encombrant. Un fils écrasé par le poids d'une mère possessive, figure de sorcière que rien n'arrête :

*« Catherine abattit la crête pâlie de l'animal, ouvrit avec précaution le crâne et le séparant de manière à laisser à découvert les lobes du cerveau, elle essaya de trouver la forme d'une lettre quelconque sur les sinuosités sanglantes que trace la division de la pulpe cérébrale. [...] C'était une effrayante figure que celle de cette femme pâle comme un cadavre, éclairée par la lugubre lumière et crispant ses mains sanglantes. »*³⁵

Le personnage de Catherine serait donc l'incarnation de Satan, du mal sur terre, auquel sont attribuées l'oppression politique et la tyrannie religieuse ; origine des guerres fratricides entre catholiques et religieux aux XVI^e siècle, et de bien d'autres malheurs. Les guerres de religions, aussi sanglantes soient-elles, ne représentent qu'un épisode dans le long processus à travers lequel le mal poussé à son paroxysme, voit son achèvement dans l'événement grandiose qu'est la Révolution. La figuration du mal dans ses différentes incarnations s'inscrit dans l'esthétique dualiste du romantisme du bien et du mal.

Par ailleurs, si Dumas accorde tout au long du récit une large place à la magie : schème mythique, lequel se développe à travers la dimension fictionnelle de l'écriture, le thème n'en trouve pas moins sa source dans la chronique, Michelet évoque cette dimension du personnage de Catherine : « *Les astrologues assurent à*

³⁴ DUMAS, Alexandre. *op. cit.*, p. 477.

³⁵ *Ibid.*, p. 258.

Catherine de Médicis que ses fils seront tous roi. Et la chose en effet devient vraisemblable. »³⁶.

L'écriture de l'Histoire s'inscrit ainsi dans une « perspective divine »³⁷ représentant le bien dans son éternel affrontement avec le mal. Pourtant, malgré l'esthétique dualiste qui caractérise le personnage romantique ; dans le récit de La Reine Margot, il en est tout autrement. En effet, le personnage dumasien ne semble pas tiraillé par le « clivage Bien/Mal »³⁸, de fait il bascule inévitablement dans l'un ou l'autre extrême. Ainsi, Catherine n'exprime ni remord, ni culpabilité en découvrant que la tentative d'empoisonner Henri de Navarre est à l'origine de la mort de Charles IX :

*« Catherine, frappée de stupeur, écrasée sous une émotion multiple que sa profonde sagacité ne pouvait analyser, et que sa force presque surhumaine ne pouvait combattre, fit un pas en avant et voulut parler. La mère avait un remords ; la reine avait une terreur ; l'empoisonneuse avait un retour de haine. Ce dernier sentiment domina les autres. »*³⁹

Le mal ainsi poussé à l'extrême engendre des réactions tout aussi extrêmes : les guerres de religion et à plus long terme, la Révolution. Par ailleurs le choix de représenter des personnages sans aucun conflit intérieur, révèle la dimension épique du récit dumasien. En effet il ne nous est pas possibles de nous identifier à des personnages pour lesquels l'une des notions du mal ou du bien serait étrangère : ils suscitent en nous un regard strictement distancié et critique.

La figure de Charles IX, ne s'inscrit pas dans ce schéma, du fait de sa folie réelle ou apparente, ensuite le retour à une certaine lucidité à la fin du récit qui révèle ce déchirement entre deux aspirations. Ce dernier resté un éternel enfant haïssant le pouvoir, ne servait plus que de paravent aux méthodes cabalistiques de sa mère ; le voici donc désespéré devant l'annonce du massacre de la Saint-Barthélemy :

*« Enfin, que faut-il faire. ma mère ? dit-il, car je suis juste avant toute chose, et je voudrais que chacun fût contenu de moi. »*⁴⁰

³⁶ MICHELET, Jules. *op. cit.*, p. 273.

³⁷ BRIX, Michel. *op. cit.*, p. 65

³⁸ *Ibid.*, p. 74.

³⁹ DUMAS, Alexandre. *op. cit.*, p. 664.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 80.

Et plus tard, exprimant une joie hystérique à la vue du massacre :

« Charles IX avait pris grand plaisir à la chasse aux huguenots ; puis, quand il n'avait pas pu continuer lui-même, il s'était délecté au bruit des chasses des autres.

Un jour, en revenant de jouer au mail, qui était avec la paume et la chasse son plaisir favori, il entra chez sa mère le visage tout joyeux, suivi des ses courtisans habituels.

« Ma mère, dit-il en embrassant la Florentine, qui, remarquant cette joie, avait déjà essayé d'en deviner la cause ; ma mère, bonne nouvelle ! Mort à tous les diables, savez-vous une chose ? c'est que l'illustre carcasse de M. l'amiral, qu'on croyait perdue, est retrouvée ! »⁴¹

Par conséquent, l'ultime effort de Charles IX de paraître à cette réception de sacralisation en tant que roi de France, continuant de régner, s'explique par le besoin de se défaire de l'emprise étouffante de sa mère, une emprise qui n'en finissait pas de se transformer en haine. Une haine que Catherine avait fait naître dans le cœur de ses enfants et ce en affichant une affection maternelle frôlant l'indécence, à l'égard d'Henri d'Anjou. Marguerite de Valois en témoignera dans ses Mémoires : « Elle alla toujours me diminuant sa faveur, faisant de son fils son idole, le voulant contenter en cela et en tout ce qu'il désiroit d'elle. »⁴² Il n'est donc pas étonnant qu'à la suite de telles révélations on voit apparaître entre les lignes d'un récit historique le schème mythique de l'inceste.

Cette scène décrivant les retrouvailles de Catherine avec Henri d'Anjou quelque temps avant son sacre, révèle, l'écart dans le degré et la nature de l'intérêt accordés à chacun des deux fils. Elle illustre ainsi les « mystérieuses amours » de la mère et de son second fils :

« [...] lorsque le duc d'Anjou, longtemps attendu, entra chez sa mère, Catherine, si froide, si compassée d'habitude, Catherine qui n'avait depuis le départ de son fils bien aimé embrassé avec effusion que Coligny qui devait être assassiné le lendemain, ouvrit ses bras à l'enfant de son amour et se serra sur sa poitrine avec un élan d'affection maternelle qu'on était étonné de trouver encore dans ce cœur desséché.

Puis elle s'éloignait de lui, le regardait et se reprenait encore à l'embrasser.»⁴³

De la femme cruelle, sorcière, le personnage de Catherine bascule dans le vice ; exprimant ainsi l'une des dimensions que le personnage féminin génère dans l'imaginaire des écrivains romantiques. D'autre part, cette scène des retrouvailles

⁴¹ *Ibid.*, p. 200.

⁴² GUESSARD, François. *op. cit.*, p. 20.

⁴³ *Ibid.*, p. 445.

explique non plus le besoin de Charles IX de se défaire de l'emprise de sa mère mais aussi un sentiment de vengeance qui se réalise en privant la mère de l'objet de ses désirs :

« Ah ! ah ! ah ! fit Charles IX en éclatant d'un rire nerveux ? Vous avez deviné cela, vous, que je voulais l'éloigner ? Vous avez deviné cela que je ne l'aimais pas ? Et quand cela serait, Voyons ? Aimer mon frère ! Pourquoi donc l'aimerais-je ? Ah ! ah ! ah ! est-ce que vous voulez rire ?... (Et à mesure qu'il parlait, ses joues pâles s'animaient d'une fébrile rougeur.) Est-ce qu'il m'aime, lui ? Est-ce que vous m'aimez, vous ? [...] Non ? non, je n'aime pas mon frère, je n'aime que moi, entendez-vous ? et je n'empêche pas mon frère d'en faire autant que je fais. »⁴⁴

Si Charles IX avait laissé faire le massacre de la Saint-Barthélemy sous la pression de sa mère et des Caises comme le rapporte la chronique, le passage ci-dessus tout en justifiant les haines fratricides révèle cependant comme une tentative de rétablir l'ordre et l'honneur au sein d'une monarchie souillée par l'ingérence et l'immoralité. En apparaissant à la cérémonie du sacre de son frère, Charles IX repousse l'échéance d'un règne redouté, du fait de l'homosexualité envahissante d'Henri d'Anjou. En effet, ce dernier ne finira pas de scandaliser et de ruiner la cour de France, « *De sa personne le roi tuait toute royauté [...] Il vivait enfermé comme une jeune dame d'Italie, craignait l'air et le soleil. Sa toilette, plus que féminine, laissait douter s'il était homme, malgré un peu de barbe qui pointait à son menton.* »⁴⁵

La dimension fictionnelle dans laquelle les personnages historiques évoluent rappelle les thèmes mythiques des premiers textes épiques où les haines familiales, les déchirements des membres de la famille royales nous renvoie l'images de ce cette France déchirée, meurtrie par les guerres de religion qui dureront tant que durera le règne des Valois.

En décrivant ainsi la dimension immorale du pouvoir royal, le vice auquel s'adonnent les personnalité les plus importante de la couronne, Dumas pose un regard critique à visée politique sur une monarchie trop longtemps idéalisée. Cette échéance au sein des membres de la famille royale n'est que le reflet de l'écroulement de tout un symbole : l'ancien régime. Dans un même mouvement, il

⁴⁴ DUMAS, Alexandre. *op. cit.*, p. 459.

⁴⁵ MICHELET, Jules. *op. cit.*, p. 305.

construit un système fantasmatique, autour de la figure de la « mauvaise mère », qui se prête à des lectures interprétatives d'ordre psychologique ou psychanalytique et éloignent le roman du souci de vérité historique.

III. 2. 3. Les héros : des figures romantiques

Nous compléterons cette analyse des personnages sur les figures prépondérantes du récit : Marguerite de Navarre ou le reine Margot, Henri IV et les personnages qui les entourent. Si nous n'avons pas traité des ces personnages en premier lieu, c'est que contrairement à ce qu'on pourrait penser, ni Margot ni Henri IV ne constituent les héros de ce récit. En effet ce qui définit le héros dumassien, « *c'est le fait d'être « en marge », d'être « exceptionnel », et non noble, riche ou courageux.* »⁴⁶ C'est ainsi que des figure telles que Coconnas, De Mouy, le jeune garçon tué par Coconnas et enfin le peuple nous sont tous apparus comme les principaux héros du récit. Cependant, les personnages sont vite rattrapés par la dimension romantique :

*« Marguerite demeura seule et pensive. La situation commençait à se dessiner claire et précise à ses yeux ; le roi avait laissé faire la Saint-Barthélemy, la reine Catherine et le duc de Guise l'avaient faite. Le duc de Guise et le duc d'Alençon allaient se réunir pour en tirer le meilleur parti possible. La mort du roi de Navarre était une conséquence naturelle de cette grande catastrophe. Le roi de Navarre mort, on s'emparait de son royaume. Marguerite restait donc veuve, sans trône, sans puissance, et pas même la triste douleur de pleurer son époux qui n'avait jamais été son mari. »*⁴⁷

Ce passage rend compte de l'un des caractères exceptionnels du récit ; c'est-à-dire la reine Margot, ou Marguerite de Navarre. Ici Dumas s'inspire des *Mémoires de Marguerite de Valois* pour témoigner de ses qualités de tacticienne. Le constat fait par Margot déterminera son choix de tout faire pour déjouer les plans de sa mère, et les différentes tentatives de celle-ci de se débarrasser d'Henri IV. En effet, ce choix est l'ultime moyen pour elle d'échapper aux griffes des monstres qui l'entourent, mais surtout l'assurance pour elle d'avoir en quelque sorte sa « part du butin », autrement dit le royaume de Navarre, qu'elle n'obtiendra que si Henri IV reste vivant et devient roi. Pour témoigner ici du caractère ambigu de Marguerite de

⁴⁶ GIRARDON, Stéphane. *op. cit.*, p. 68.

⁴⁷ DUMAS, Alexandre. *op. cit.*, p. 156.

Valois, Dumas la décrit ironiquement à travers la figure de la veuve éplorée, à laquelle nous avons du mal à croire :

« Marguerite restait donc veuve, sans trône, sans puissance, et pas même la triste douleur de pleurer son époux qui n'avait jamais été son mari. » cette phrase révèle la duplicité de Marguerite et l'esprit calculateur qui se cache derrière celle qui s'avérera une fine politicienne :

« Sans doute le premier sentiment qui s'était emparé de l'épouse était un sentiment de loyale pitié pour un homme auquel elle venait, comme l'avait dit lui-même le béarnais, de jurer sinon amour, du moins alliance. Mais à la suite de ce sentiment, un autre moins pur avait pénétré dans le cœur de la reine. »⁴⁸

D'autre part, l'ironie du narrateur révélera la vraie femme qu'était Marguerite, une aventureuse, multipliant les liaisons, et qui ne s'embarrassait nullement des obligations conjugales imposées par son mariage forcé. Pourtant si Margot fait ce terrible choix, elle n'en sous-estime pas pour autant les retombées. Ainsi, sa décision lui vaudra le harcèlement sournois de sa mère d'une part et la haine de son jeune frère François, le duc d'Alençon, qu'elle tient par l'amour incestueux qu'il éprouvait envers elle. Margot fera donc tout pour donner à sa mère l'image d'une fille complètement soumise à ses volontés en jouant le rôle de l'épouse comblée, et en tenant son frère à distance en dissimulant l'entente, à défaut d'amour, qu'elle se devait de maintenir dans son couple ; ce passage révèle à quel point le vice de ce dernier se transforme vite en menace :

« je m'alliais aux huguenots parce que je croyais les huguenots en faveur. Mais voilà qu'on tue les huguenots et que dans huit jours il n'en restera pas cinquante dans tout le royaume. Je tendais la main au roi de Navarre parce qu'il était... votre mari. Mais voilà qu'il n'est plus votre mari. Qu'avez-vous à dire à cela, vous qui êtes non seulement la plus belle femme de France, mais encore la plus forte tête du royaume ? »⁴⁹

Véritable victime ou figure de la duplicité comme le rapporte la chronique : si c'est le cas, Dumas aura bien pris le soin de voiler cette dimension du personnage de Marguerite. En effet, en usant de toute la liberté que seule la fiction permet, Dumas accorde une large place dans l'intrigue aux amours de Marguerite. Ainsi, au lieu de se laisser pervertir par les seuls intérêts politiques, le personnage de

⁴⁸ *Ibid.*, p. 150.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 154.

Marguerite s'humanise au contact du sentiment amoureux, conçu par Dumas comme étant complètement désintéressé :

« Souvent elle s'en voulait de ce qu'elle regardait comme une faiblesse ; elle, cet esprit viril, méprisant les pauvretés de l'amour vulgaire, insensible aux minuties qui en font pour les âme tendres le plus doux, le plus délicat, le plus désirable de tous les bonheurs [...] »⁵⁰.

Marguerite, femme guerrière, symbolise à la fois le mouvement féministe du XIX^e siècle, mais aussi la figure amoureuse du personnage féminin romantique. En effet, celle-ci déploiera tout son savoir faire pour sauver le vie de son amant, La Mole. Elle ira jusqu'à mettre sa mère dans la confidence, un geste de désespoir que Catherine tournera vite à son avantage :

« - M. de la Mole n'est pas coupable ! dit Catherine en faisant un soubresaut de joie et en devinant qu'il allait jaillir quelque lueur de ce que Marguerite venait lui dire.

- Non, reprit Marguerite, il n'est pas coupable, il ne peut pas l'être, car il n'était pas chez le roi.
- Et où était-il ?
- Chez moi, madame.
- Chez vous !
- Oui chez moi. »

Catherine devait un regard foudroyant à cet aveu d'une fille de France, mais elle se contenta de croiser ses mains sur sa ceinture. »⁵¹

Cette dernière phrase rend compte de toute l'hypocrisie du pouvoir royal, et donc de l'Eglise catholique. L'adultère symbolise l'écroulement des valeurs familiales et donc des valeurs de l'Eglise, mais encore une fois peu importe l'immoralisme du moment que l'on détient le pouvoir. De la femme guerrière, la femme stratège, Marguerite peut devenir la figure ou l'archétype de la « femme adultère » du XIX^e siècle : celle qui succombe à *eros* et en devient prisonnière comme Emma Bovary ou Anna Karénine.

Comme Marguerite, La Mole, renvoie à cette figure amoureuse, il succombe à sa passion dès sa rencontre avec Marguerite. Toutes ses actions seront guidées par son amour pour la reine Margot. Brillant par son esprit, son élégance, et sa beauté, il n'a aucun mal à séduire sa reine. Ainsi, se désintéressant totalement de la politique, combattant jusqu'au dernier souffle les catholiques, il décide d'abjurer dès que les premiers affrontements l'y opposent : « Il réunit toutes ses forces, regarda le ciel

⁵⁰ *Ibid.*, p. 172.

⁵¹ *Ibid.*, p. 425.

en faisant tout bas le vœu d'abjurer s'il échappait au massacre »⁵². La Mole restera toutefois entièrement dévoué à Henri de Navarre. Le seul aboutissement à son héroïsme sera son ultime sacrifice, c'est-à-dire sa mort avec son ami Coconnas.

Or à la différence de son ami, la Mole, aura une mort plus cruelle ; le bourreau épargnera Coconnas pour lui avoir un jour serré la main, quant à la Mole sa délicatesse l'en empêchera et de fait le perdra : « Ah ! dit la Mole, cela se comprend : tu lui a donné la main le jour de notre visite ; moi j'ai oublié que tous les hommes sont frères, j'ai été le dédaigneux. Dieu me punit de mon orgueil, merci à Dieu ! »⁵³

Ici Dumas met l'accent sur les valeurs du XIX^e siècles : l'égalité et la fraternité, la Mole en prend conscience trop tard. Les hommes ne sont différents ni par leur sang, ni par leur confession, ni par leur appartenance sociale. Sans la notion de fraternité toute entreprise est vouée à l'échec, elle est par ailleurs la valeur qui marque l'évolution du peuple français d'une période chaotique où les passions individuelles guident les actions des hommes : dans ce cas l'amour, vers une période glorieuse de l'Histoire : celle de la Révolution, où l'action est le résultat d'un mouvement, d'une passion collective.

Contrairement à La Mole, Coconnas représentant ici le « héros-gentilhomme »⁵⁴, s'éloigne complètement de la figure amoureuse. Il n'acceptera jamais de se laisser guider par la passion, celle-ci étant considérée plus comme une faiblesse :

« Coconnas reçut d'assez mauvaise grâce le billet d'Henriette qui le convoquait rue Tizon pour neuf heures et demi. Il ne s'achemina pas moins vers le lieu du rendez-vous, où il trouva Henriette déjà courroucée d'être arrivée la première.

« - Fi ! monsieur, dit-elle, que c'est mal appris de faire attendre ainsi... je ne dirai pas une princesse, mais une femme !

- oh ! attendre, dit Coconnas, voilà bien un mot à vous, par exemple ! je parie au contraire que nous sommes en avance.

- Moi, oui.

- Bah ! moi aussi ; il est tout au plus dix heures, je parie. »⁵⁵

⁵² *Ibid.*, p. 111.

⁵³ *Ibid.*, p. 639.

⁵⁴ GIRARDON, Stéphane. *op. cit.*, p. 67.

⁵⁵ DUMAS, Alexandre. *op. cit.*, p. 48.

Ainsi loin de se soumettre à sa dame comme c'est le cas de la Mole, Coconnas représente le séducteur provocateur à la limite de l'insolence, qui par sa gaieté naturelle et sa force de vivre passe pour l'un des personnages les plus attachants du récit. Ses défauts, c'est ce qui lui confère cette dimension très humaine, dans la mesure où la passion de l'amour est remplacée par un sentiment tout aussi noble : l'amitié. Celle-ci prend une telle dimension chez Coconnas qu'elle devient la passion qui le pousse à aller toujours de l'avant. Ainsi ses actions seront déterminées par ce lien qui l'unit à la Mole :

« Certes c'était quelque chose que de savoir la Mole vivant ; c'était beaucoup d'être toujours le préféré de Mme de Nevers, la plus rieuse et la plus fantasque de toutes les femmes. Mais tout le bonheur de ce tête-à-tête que la belle duchesse lui accordait, tout le repos d'esprit donné par Marguerite à Coconnas, ne valait point aux yeux du Piémontais une heure passée avec la Mole chez l'ami la Hurière devant un pot de vin doux, ou bien une de ces courtes dévergondées faites dans tous ces endroits de Paris [...] »⁵⁶

Ainsi qu'il est indiqué dans les textes de la chronique, Coconnas restera donc dévoué à son ami jusqu'à la fin, c'est en fait à travers la valeur de l'amitié que se dévoilera tout son héroïsme, c'est-à-dire en choisissant de mourir aux côtés de son ami plutôt que de fuir avec sa dulcinée : *« l'infortune avait fait son œuvre céleste, elle avait ennobli la figure de Coconnas, comme la mort allait diviniser son âme »⁵⁷* Avant de mourir il intercédéra auprès du bourreau afin que la Mole meure le premier :

« - Voilà mon ami qui a plus souffert que moi, et qui, par conséquent, a moins de force... »

- Eh bien ?

- Eh bien, il me dit qu'il souffrirait trop de me voir mourir le premier. D'ailleurs, si je mourais le premier, il n'aurait personne pour le porter sur l'échafaud. »⁵⁸

À travers cette précision : *« il me dit qu'il souffrirait trop de me voir mourir le premier. »* Coconnas prend soin d'attribuer à son ami l'ultime sentiment noble qu'une telle situation puisse permettre ; c'est ainsi que la figure de Coconnas s'élève *« dans l'apothéose finale au rang de héros de l'amitié »⁵⁹*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 485.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 644.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 645.

⁵⁹ GIRARDON, Stéphane. *op. cit.*, p. 71.

Comme l'amour, l'amitié devenant une « *passion égoïste* »⁶⁰, conduit inévitablement à la mort. Pourtant cette mort est dictée par la nécessité de laisser l'Histoire suivre son cours. Après avoir figuré la période courtoise à travers les deux personnages de La Mole et Coconnas, ceux-ci « *meurent écrasés par l'Histoire* »⁶¹, pour avoir suivi, chacun, une passion individuelle et s'être détournés de la politique. En effet, la figure du héros dumassien va évoluer à travers « *l'implication [...] dans le jeu politique* »⁶², seul moyen d'échapper à la mort. Nous tenterons d'illustrer cette évolution à travers la figure d'Henri IV :

*« Deux ou trois jours s'étaient écoulés pendant lesquels la bonne harmonie parut se consolider de plus en plus entre Henri et sa femme. Henri avait obtenu de ne pas faire abjuration publique, mais il avait renoncé entre les mains du confesseur du roi et entendait tous les matins la messe qu'ont disait au Louvre. Le soir il prenait ostensiblement le chemin de l'appartement de sa femme, entrait par la grande porte, causait quelques instants avec elle, puis sortait par la petite porte secrète et montait chez Mme de Sauve, qui n'avait pas manqué de le prévenir de la visite de Catherine et du danger incontestable qui les menaçait. Henri, renseigné des deux côtés, redoublait de méfiance à l'endroit de la reine mère, et cela avec d'autant plus de raisons que la figure de Catherine commençait à se dérider. Henri en arriva même à voir éclore un matin sur ses lèvres pâles un sourire de bienveillance. Ce jour-là il eut toutes les peines du monde à se décider à manger autre chose que des œufs qu'il avait fait cuire lui-même, et autre chose que de l'eau qu'il avait vu puiser à la Seine devant lui. »*⁶³

Ce long passage rend compte de l'impressionnant caractère de Henri de Navarre, futur Henri IV, de la façon dont il arrive à tourner les situations à son avantage en vivant dans l'atmosphère dangereuse et morbide qui régnait dans le Louvre. En effet, à l'affrontement qui risquait de lui coûter la vie et de stopper net son action, Henri de Navarre choisit l'apparente obéissance, comme c'est le cas ici en acceptant d'abjurer, et d'assister à la messe tous les matins. Si Henri choisit ainsi de réprimer sa passion de se venger de la reine mère qui essaye de se débarrasser de lui à tout moment, c'est qu'à la différence des autres personnages, il porte en lui les aspirations d'une collectivité, et non plus le sentiment égoïste de réaliser un but individuel. Par conséquent, l'héroïsme individuel de Coconnas ou de la Mole se transforme en « *héroïsme politique* »⁶⁴, lequel révèle une nouvelle valeur, chère à

⁶⁰ *Ibid.*, p. 71

⁶¹ *Ibid.*, p. 72.

⁶² *Ibid.*

⁶³ DUMAS, Alexandre. *op. cit.*, p. 200.

⁶⁴ GIRARDON, Stéphane. *op. cit.*, p. 72.

Dumas, celle de « *l'accomplissement du devoir* »⁶⁵. En effet le texte de Dumas révèle Mais pour accéder au statut de héros politique, le personnage doit réunir beaucoup de qualités. Ainsi, nous retrouvons chez Henri de Navarre autant de qualités qu'il n'y en a dans les autres personnages tous réunis. Henri est d'abord caractérisé par la patience et la retenue, révélées par le choix d'abjurer, comme l'avait fait la Mole mais tout en gardant assez de distance et de lucidité par rapport à ce geste. Cependant, à l'inverse de la Mole qui se désintéresse totalement de politique, Henri ne se laissera pas détourner de son but. Par ailleurs, si l'amour, emprisonne complètement la Mole ou Marguerite, prend chez Henri une dimension saine, au lieu de cette ampleur tragique ou dévastatrice quand il se transforme en vice. Mme de Sauve représente plus un refuge, une consolation et surtout une protection qui le prévient des menaces de Catherine de Médicis ; mais Henri malgré sa grande affection, se garde bien de lui confier tous ses secrets, non par méfiance mais par prudence :

« Charlotte obéit sans se rendre compte du motif qu'avait le roi de lui faire cette recommandation. Mais elle commençait à s'habituer à ses excentricités, comme on dirait de nos jours, et à ses fantaisies comme on disait alors.

*D'ailleurs elle savait que Henri renfermait dans son cœur des secrets qu'il ne disait à personne, dans sa pensée des projets qu'il craignait de révéler même dans ses rêves ; de sorte qu'elle se faisait obéissante à toutes ses volontés, certaine que ses idées les plus étranges avaient un but. »*⁶⁶

Par ailleurs, le fin stratège qu'était Henri IV ne diminuait en rien la dimension humaine de son caractère ; son optimisme et sa bonne humeur continuels le rapprochent de la figure de Coconnas. D'autre part, tout en étant beau, sensible, et cultivé, il ne garde pas moins une attitude très simple, et spontanée à l'instar de Coconnas : « [...] celui de tout le cortège que l'on regardait avec le plus de curiosité, peut être, était ce fils sans mère, ce roi sans royaume, ce huguenot fait catholique. Sa figure longue et caractérisée, sa tournure un peu vulgaire, sa familiarité avec ses inférieurs, familiarité qu'il portait à un degré presque

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ DUMAS, Alexandre. *op. cit.*, p. 327.

inconvenant pour un roi, familiarité qui tenait aux habitudes montagnardes des sa jeunesse [...] »⁶⁷

Pourtant, ce qui manque à Henri IV, c'est le courage physique, quelque occasion de brandir l'épée. Aussi, malgré la dimension fictionnelle que Dumas accorde aux personnages et malgré toute la fantaisie que lui permet son imagination, ne transforme pas Henri IV en héros épique, individuel, lequel porte en lui toutes les « *qualités humaines et nationales* »⁶⁸. D'abord parce que le héros dumasien vit de son imperfection, « *son imperfection est la marque de son humanité* »⁶⁹, ensuite parce que le système des personnages de Dumas est un système réversible, autant l'Histoire façonne les personnages, autant les personnages doivent représenter l'Histoire. En définitive, la figure du héros politique apparaît ici pour remplacer la figure héroïque de la Mole et Coconnas ; ceux-ci représentant la fin d'un âge héroïque.

La figuration très positive d'Henri IV dans le roman s'explique également par le fait que le « bon roi Henri » est considéré à partir du XIX^e siècle et jusqu'à nos jours comme la figure royale la plus proche du peuple de toute l'histoire de France : c'est donc une figure exemplaire selon les valeurs dont Dumas, héritier de la Révolution, va défendre dans son œuvre.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 210.

⁶⁸ GIRARDON, Stéphane. *op. cit.*, p 73.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 68.

III. 3. Le système spatiotemporel

Nous traiterons dans ce qui suit de l'organisation de l'espace et du temps à travers la conception de Mikhaïl Bakhtine du « *chronotope* », ce qui se traduit, littéralement, par « *temps-espace* »⁷⁰. Aussi, nous considérerons les catégories de l'espace et du temps en tant qu'elles contribuent à figurer l'événement du récit dumasien dans sa dimension historique et fictionnelle. Par conséquent, nous verrons comment « *dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret.* »⁷¹

Pour ce faire nous reprendrons le passage descriptif de l'incipit de *La Reine Margot*, cité déjà précédemment :

« *Le lundi, dix-huitième jour du mois d'août 1572, il y avait grande fête au Louvre. Les fenêtres de la vieille demeure royale, ordinairement si sombres, étaient ardemment éclairées ; les places et les rues attenantes, habituellement si solitaires, dès que neuf heures sonnaient à Saint-Germain l'Auxerrois, étaient, quoiqu'il fût minuit, encombrées de populaire.*

Tout ce concours menaçant, pressé, bruyant, ressemblait, dans l'obscurité, à une mer sombre et houleuse dont chaque flot faisait une vague grondante ; cette mer, épanchée sur le quai, où elle se dégorgeait par la rue des Fossés-Saint-Germain et par la rue de l'Astruce, venait battre son flux les pieds des murs du Louvre et de son reflux la base de l'Hôtel de Bourbon qui s'élevait en face. »⁷²

Le récit de *La Reine Margot* s'ouvre sur la description d'un lieu majeur : le château du Louvre. Le narrateur ne fait pas que le décrire, il le nomme et le situe dans le temps « *Le lundi, dix-huitième jour du mois d'août 1572* ». Le lieu est directement lié à un événement, le mariage de Marguerite de Valois avec Henri de Navarre. Cette première phrase semble ne laisser aucune place à l'implicite, à l'approximatif, au mystère. En affirmant ainsi la présence du temps, « *le temps qui passe* »⁷³, les premiers mots du texte annonceraient comme la possibilité que ce temps soit « *défini, mesuré, dominé.* »⁷⁴ En effet en confrontant le lecteur à ce qu'il est censé connaître de l'Histoire, l'auteur semble lui enlever toute illusion de se laisser manipuler par la force et la magie du temps. Or, même explicite, ce temps

⁷⁰ BAKHTINE, Mikhaïl, *Formes du temps et du chronotope dans le roman*, in *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1978, p. 237.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² DUMAS, Alexandre. *op. cit.*, p. 13.

⁷³ LASCAULT, Gilbert, *Commencements de Dumas*, in *l'Arc. op. cit.*, p. 4.

⁷⁴ *Ibid.*

reste le « *temps de l'aventure* »⁷⁵, laquelle a déjà commencé. Et l'espace dans lequel l'aventure se déploie n'est autre que cette « *vielle demeure* » qui semble recommencer à vivre avec le commencement du récit : « *Les fenêtres de la vielle demeure royale, ordinairement si sombres, étaient ardemment éclairées* ». D'emblée, ce lieu, « *véritable topos de la littérature du XIX^e siècle* »⁷⁶ qu'est le château semble soudain insufflé de vie comme l'illustre cette antithèse : « *Les fenêtres [...] ordinairement si sombres, étaient ardemment éclairées* » ; l'opposition des adverbes de temps et d'intensité « *ordinairement* » et « *ardemment* », révèle le temps qui se transforme et « *acquiert un critère sensuellement concret* »⁷⁷. Le Louvre est désormais un corps qui vit.

Dans le récit de *La Reine Margot*, c'est la vie et la mort qui s'affrontent ; on s'entretue mais l'on se marie aussi : « *La cour célébrait les noces de Mme Marguerite de Valois, fille de Henri II et sœur du roi Charles IX, avec Henri de Bourbon, le roi de Navarre.* » Les noces symbolisant ici la nouvelle vie qu'on tente de redonner au Louvre et donc à la France qui expirait de tout le sang versé en trente-six ans de guerre civile. Une guerre que nous renvoie ici l'image des deux bâtisses qui s'opposent, se défient : le Louvre d'une part, et l'hôtel des Bourbons d'autre part, et entre eux le peuple : « *cette mer, épandue sur le quai, où elle se dégorgeait par la rue des Fossés-Saint-Germain et par la rue de l'Astruce, venait battre son flux les pieds des murs du Louvre et de son reflux la base de l'Hôtel de Bourbon qui s'élevait en face.* » Métaphore représentant la force d'un seul et même mouvement « *cette mer...* », lequel finit par se fracturer en deux forces ; le catholicisme et le protestantisme, signifiés par la locution nominale « *flux et reflux* » dans le sens de variation, de transformation, et peut être de manipulation, d'un peuple qui se retrouve ballotté entre deux puissances dont il ne voit même pas le sommet, et vient s'écraser juste au niveau des « *pied des murs du Louvre* » et de « *la base de l'Hôtel de Bourbon* ».

قسم الأطروحات
والمذكرات

⁷⁵ BAKHTINE, Mikhaïl. *op. cit.*, p. 235-398.

⁷⁶ AURAIX-JONCHIÈRE, Pascal et MONTANDON, Alain (dir.). *Poétique des lieux*, Presse universitaire Blaise Pascal, 2004, p. 249.

⁷⁷ BAKHTINE, Mikhaïl. *op. cit.*, p. 37

L'assimilation du mouvement humain au mouvement répété, et inconstant de la mer figure le pouvoir absolu du temps sur l'événement, et cela aussi tragique soit-il. L'auteur révèle que ce dernier obéit à un seul et même processus de commencement, de transformation et de fin. Par conséquent la tragédie de la Saint Barthélemy, révélant la haine qui arrive à son paroxysme devient comme cette « *vague grondante* » ; elle se transforme, se répète mais ne dure pas.

Par ailleurs, cette antithèse : « *cette mer, épandue sur le quai, (...) venait battre son flux les pied des murs du Louvre et de son reflux la base de l'Hôtel de Bourbon qui s'élevait en face.* » révèle d'une part l'idée commune aux deux mots « pied » et « base », lesquels signifient niveau, classe : la classe d'en bas. D'autre part, elle révèle leur opposition à travers la connotation péjorative du mot « *pied* » signifiant l'écrasement du peuple par le pouvoir royal, contrairement à la valeur positive du mot « base », en tant qu'il signifie fondement, solidité d'un mécanisme mis en marche, autrement dit la machine de l'Histoire dont le moteur est le peuple.

En définitive, cette perception de l'espace à travers un mouvement vertical, figure un univers hiérarchisé, postulant d'une part, l'existence de rangs sociaux, système présenté comme inégalitaire dont la principale victime est le peuple, et d'autre part un continuel besoin d'ascension dans lequel est enfermé l'individu du XIX^e siècle, dont Alexandre Dumas. En effet, l'on considère que l'œuvre gigantesque de Dumas n'est que le reflet d'un projet lucratif dont l'origine remonte à ses origines métisses et à ses ambitions politiques. Enfin, la structuration de l'espace dans le sens de l'ascension, peut signifier aussi l'aspiration à l'élévation : du mal terrestre, de l'oppression et l'injustice humaine vers des valeurs d'ordre divin telles que l'égalité et la liberté des hommes. La révolte du peuple protestant est ainsi une étape dans le long chemin de la libération, non plus du peuple français mais de tout peuple opprimé, car dans l'Histoire de France c'est l'Histoire de l'humanité que Dumas, Michelet et tous les écrivains romantiques écrivent.

III. 3. 1. Le temps de l'aventure et le temps de l'Histoire

« Pour que l'aventure puisse se déployer il lui faut de l'espace, beaucoup d'espace »⁷⁸ ; par conséquent, bien que les actions de *La Reine Margot* se déroulent principalement dans le Louvre, nous verrons que l'espace finit par déborder les lieux clos du château. Par ailleurs, pour se déployer, le temps de l'aventure trouve à se réaliser dans des thèmes, que Mikhaïl Bakhtine appelle : thèmes « spatio-temporels »⁷⁹ et dont le principal est « le thème de la rencontre »⁸⁰. Celui-ci implique une double définition : « temporelle (« au même moment » [...] inséparable de la définition spatiale (« au même endroit »). »⁸¹ Nous verrons à travers le passage suivant comment le temps de l'intrigue vient se superposer et envahir le temps explicite du récit historique d'un part, et comment à travers les indices spatiotemporels « les événements du roman prennent corps, se revêtent de chair, s'emplissent de sang. »⁸² Pour ce faire nous reprenons le passage suivant :

« La Mole, demeuré seul, regarda autour de lui.
L'antichambre était vide, une des portes intérieures était ouverte.
Il fit quelques pas et se trouva dans un couloir.
Il frappa et appela sans que personne répondît. Le plus profond silence régnait dans cette partie du Louvre.
Qui donc me parlait, pensa-t-il, de cette étiquette si sévère ? On va et on vient dans ce palais comme sur une place publique. »
Et il appela encore mais sans obtenir un meilleur résultat que la première fois.
« Allons, marchons devant nous, pensa-t-il ; il faudra bien que je finisse par rencontrer quelqu'un. »
Et il s'engagea dans le couloir, qui allait s'assombrissant.
Tout à coup la porte opposée à celle par laquelle il était entré s'ouvrit, et deux pages parurent, portant des flambeaux et éclairant une femme d'une taille imposante, d'un maintien majestueux, et surtout d'une admirable beauté.
La lumière porta en plein sur La Mole, qui demeura immobile.
La femme s'arrêta, de son côté, comme La Mole s'était arrêté du sien. »⁸³

Cette scène représente la première fois que La Mole et la reine Marguerite de Valois, dont on a célébré le mariage quelques jours auparavant, se rencontrent. Cette rencontre se déroule le même soir qu'a lieu le massacre de la Saint Barthélemy : c'est-à-dire le 24 août 1572, titre que Dumas donne au chapitre

⁷⁸ BAKHTINE, Mikhaïl. *op. cit.*, p. 250.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 248.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 249.

⁸² *Ibid.*, p. 391.

⁸³ DUMAS, Alexandre. *op. cit.*, p. 69.

précédent de sorte que le lecteur ait toujours l'impression que c'est le temps de l'Histoire qui est raconté. Ainsi six jours se sont écoulés entre le premier événement du récit, et le moment où le hasard vient tout faire basculer pour devenir seul maître du temps. Désormais rien ne va plus ! Et il devient de fait illusoire de mesurer le temps. Le temps explicite de l'incipit laisse la place au temps de l'aventure, et « *l'aventure est l'essence de la fiction* »⁸⁴, l'histoire fictive de Marguerite et La Mole. Selon la chronique « *il semble que [les amours de la Mole] avec la reine Marguerite n'aient commencé qu'en Janvier 1574, quelques mois avant que le complot ne le conduise à l'échafaud.* »⁸⁵

Par ailleurs, faisant correspondre les deux principaux thèmes du récit épique : l'amour et la guerre, Dumas annonce que l'un n'ira pas sans l'autre. D'emblée l'intrigue amoureuse apparaît comme contaminée par la dimension tragique de l'événement de la Saint Barthélemy ; nos deux héros sont condamnés, la mort finira inévitablement par les séparer.

Le thème de la rencontre appelle un autre chronotope spatio-temporel : le « *chronotope de la route* »⁸⁶. En effet, même dans l'espace clos du Louvre, La Mole doit parcourir une certaine distance avant d'atteindre le point de rencontre, la distance parcourue doit s'effectuer sur plusieurs étapes symbolisant les différentes épreuves qui entravent la marche du héros vers son objet de désir, ici Marguerite. Les différentes épreuves qui constituent le récit d'aventure sont figurées à travers un ensemble de chronotopes que l'auteur a réunis dans la scène de la rencontre. Ainsi La Mole franchit d'abord le seuil d'une porte ouverte ; le « *chronotope du seuil* »⁸⁷ symbolisant ici le commencement de la crise, un nouveau tournant dans la vie de La Mole, un bouleversement qui déterminera ses actions tout au long du récit, le conduisant jusqu'à l'échafaud. En effet, passé le seuil de la Porte, et par la force du hasard, le destin de La Mole se retrouve tout entier entre les mains du tout puissant Éros, la volonté divine est au dessus de tout. Par ailleurs, en prenant ainsi l'initiative, le risque et la liberté de chercher tout seul son chemin sans attendre un

⁸⁴ TADIÉ, Jean-yves, *Le roman d'aventures*, Presse Universitaire de France, Quadrige, 1996, p. 5.

⁸⁵ SCHOPP, Claude, *Préface et Dictionnaire de La Reine Margot, La dame de Monsoreau*, in *Les grands romans d'Alexandre Dumas*, coll. « Bouquins », Paris, Robert Laffont, 1992, p. LXXXVI.

⁸⁶ BAKHTINE, Mikhaïl, *op. cit.*, p. 249.

⁸⁷ *Ibid.* p. 389.

quelconque intermédiaire, la Mole ne fait pas que transgresser l'espace qui lui est imparti, mais il transgresse un autre espace, une autre distance, celle qui le sépare d'une reine et épouse d'un roi, symbolisant de ce fait la levée des barrières sociales comme conséquence de la Révolution.

Les segments suivants : (« *il fit quelques pas et se trouva dans un couloir* », « *Allons, marchons devant nous...* », « *Et il s'engagea dans le couloir* ») illustrent le « *chronotope du couloir* »⁸⁸, lequel avec « *l'antichambre*⁸⁹ » représentent certains des chronotopes contigus au chronotope du seuil, symbolisant tout autant le lieu de la crise que l'enfermement ou l'emprisonnement. La Mole sera en effet prisonnier du Louvre et de ses habitants. Prisonnier de l'amour de Marguerite, mais aussi de la famille royale et de la monarchie. Les textes de la chronique rapportent qu'il sera arrêté et accusé de conspiration contre le roi Charles IX⁹⁰. En fait La Mole fait partie de ces hommes oubliés de l'Histoire et que seule la dimension fictionnelle du récit permet de réintégrer, car en réalité il ne figure pas parmi les innombrables amants de Marguerite de Valois⁹¹. La fiction représente « *le vraisemblable, qu'il faut reconstituer quand le savoir officiel en a organisé l'oubli.* »⁹²

Ces indications qui se rapportent toujours au chronotope du couloir (« *profond silence* » et « *qui allait s'assombrissant* ») désignent l'obscurité et l'austérité du lieu. Elles signifient d'une part, que l'espace clos du Louvre se transforme en un espace ouvert ; le chemin que traverse La Mole semble interminable, sans limites, à l'image de « *la grand-route* » que traversent les héros des aventures épiques. En effet, l'espace du récit est structuré selon un constant mouvement de communication entre les lieux délimités, fermés du Louvre et les lieux ouverts des récits épiques. Cependant, ces lieux ne présentent aucun lien avec l'événement principal de l'intrigue, c'est-à-dire la Saint Barthélemy. Ainsi pour échapper à la persécution dont il est l'objet, La Mole est obligé de fuir dans un lieu complètement indéfini « *du point de vue*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ LAFAIET, L., DANJOU, Jean Louis Félix. *op. cit.*

⁹¹ GUESSARD, François. *op. cit.*,

⁹² CERTEAU, Michel de, *QUIPROQUO* : Le théâtre historique, in l'Arc. *op. cit.*, p. 29.

géographique et historique »⁹³ : « On attend M. de la Mole avec de longues épées dans le corridor qui conduit chez M. d'Alençon. Peut-être aimerait-il mieux sortir par cette fenêtre et aller rejoindre M. de Mouy à Mantes... »⁹⁴ La Mole disparaîtra à Mantes quelque temps sur lequel nous n'aurons pas plus d'indications que sur cette ville qui « pénètre dans l'aventure uniquement comme une étendue dépouillée et abstraite. »⁹⁵ L'apparition de lieux étranges et étrangers est nécessaire pour le déploiement « du pouvoir absolu du hasard. » D'ailleurs, pareil au héros épique, La Mole vient d'un lieu étranger un pays natal différent de celui de Marguerite, il est Provençal. Dumas exploite ici chaque élément historique de la biographie de ses personnages afin d'en faire des êtres exceptionnels, étrangers à l'univers du lecteur, appartenant de fait non plus à l'Histoire mais à un monde épique.

L'obscurité et le silence qui règnent dans le Louvre révèlent aussi bien les lieux ouverts de l'espace épique que l'espace fermé du Louvre. Ils représentent l'inconnu, et le danger qui peut survenir à tout moment dans un lieu comme le Louvre et en particulier en cette nuit meurtrière ; cette comparaison : « On va et on vient dans ce palais comme sur une place publique » signifie que l'anarchie qui règne à l'extérieur a gagné la demeure royale, et de fait il devient aussi facile d'y perdre la vie que sur ces places publiques où l'on tue et massacre ; le château, alors symbole de la forteresse inviolable perd ainsi toute sa valeur sacrée. Les indices spatio-temporels convergent tous vers un seul et même thème : la mort.

Si nous nous sommes abstenu à l'étude de la scène de la rencontre à travers le concept du chronotope ; c'est que celui-ci « principale matérialisation du temps dans l'espace, apparaît comme le centre de la concrétisation figurative, comme l'incarnation du roman tout entier. »⁹⁶

En définitive, la scène de la rencontre figure l'espace comme lieu de quête et dans le même temps comme lieu de transgression. Cette fois non plus la quête du héros par rapport à son objet de désir, ou le dépassement des barrières sociales, mais la quête ou la reconquête, par l'auteur d'un espace littéraire d'une autre nature.

⁹³ BAKHTINE, Mikhaïl, *op. cit.*, p. 251.

⁹⁴ DUMAS, Alexandre, *op. cit.*, p. 439

⁹⁵ BAKHTINE, Mikhaïl, *op. cit.*, p. 27

⁹⁶ *Ibid.*, p. 391.

L'apparition de l'espace théâtral apparaît comme une marque indélébile, trace laissée par le théâtre historique sur l'écriture romanesque. En effet le roman historique est né parce que le théâtre historique était impossible à jouer et donc à écrire. Aussi, la scène de la rencontre révèle l'empreinte de l'écriture dramatique sur le texte romanesque, et la violation de celui-ci pour retourner vers un lieu, un espace plus à même de figurer l'imaginaire de l'écrivain du XIX^e siècle.

Le narrateur nous présente La Mole comme s'il entrait en scène, la structure de la scène de la rencontre va au rythme de la marche de La Mole : celui-ci apparaît d'abord « *seul* » tel le comédien qui fait son entrée en scène. Ensuite il regarde autour de lui, et nous fait découvrir un décor qui se résume à une « *antichambre vide* », « *une partie du Louvre* » où « *régnait le plus profond silence* » et un « *couloir qui allait s'assombrissant* ». Nous sommes loin des longs passages descriptifs comme celui de l'appartement de Mme de Sauve. Ici, seules les actions de La Mole révèlent l'espace : « *Il fit quelques pas...* », « *Il frappa et appela...* », « *Allons marchons devant nous...* », « *Et il s'engagea...* ». La Mole qui jusque-là avançait dans l'obscurité découvre la lumière en même temps qu'il découvre Marguerite : « *deux pages parurent, portant des flambeaux et éclairant une femme d'une taille imposante...* ». Ensuite « *la lumière porta sur La Mole qui demeura immobile* ». Le contraste entre la valeur de la lumière et l'immobilisme qu'elle produit sur La Mole symbolise ici le pouvoir maléfique de la passion amoureuse, elle rappelle le thème de l'hypnose⁹⁷, récurrent dans les romans de Dumas et qui symbolise le diable.

Cette passion amoureuse sera fatale pour le héros car elle trouve sa source dans le personnage de Marguerite ; étant membre de la famille royale, elle représente tout le mal qui en découle et de fait les pratiques de l'ancien régime. L'amour de Marguerite, cette lumière censée refléter la délivrance détournera La Mole du combat politique et le mènera inexorablement vers le lieu de la mort : la guillotine.

⁹⁷ CLÉMENT, Catherine, *Un homme, quelques femmes, et deux enfants*, in *l'Arc. op. cit.*, p. 27.

Ces indications sur la lumière révèlent d'autant plus le caractère scénographique de l'espace et le nouveau « *pouvoir de l'éclairage* »⁹⁸ dans le théâtre du XIX^e siècle. Ces considérations sur la dimension théâtrale du roman, nous amènent à introduire le dernier chapitre de ce travail : c'est-à-dire l'étude de la version théâtrale de *La Reine Margot* dans son rapport avec l'écriture romanesque.

⁹⁸ PRUNER, Michel, BERGEZ, Daniel, *La fabrique du théâtre*, Armand Colin, 2005, p. 191.

Conclusion

À travers ce chapitre, nous avons essayé de rendre compte de la dimension épique dans *La Reine Margot*. L'étude du système énonciatif de *La Reine Margot*, nous a permis de retrouver l'oralité originelle du discours épique, mais aussi de révéler certains des paradigmes mythiques qui sont le propre de l'épopée homérique. Ensuite, l'analyse du système des personnages, a permis montrer comment la fiction transforme les personnages historiques, à l'exemple de Coconnas, La Mole, Marguerite et Henri IV, en des personnages héroïques. D'autres part, le système des personnages rend compte aussi de certains paradigmes de la littérature mythique et épique, tels que: le thème du drame familial, l'inceste, et l'immoralisme au pouvoir.

Enfin, l'étude du système spatiotemporel à travers la conception bakhtinienne du chronotope a révélé le retour du fantastique dans le texte historique ; et ce, du fait de l'apparition de lieux inconnus, et indéfinis, du fait aussi du parcours du héros. L'imagination est ce qui permet à Dumas de faire de l'Histoire de France, une œuvre héroïque.

Dans le dernier chapitre, il sera question de la dimension épique dans la pièce *La Reine Margot*. Nous nous interrogerons sur les conditions de la représentation de l'Histoire sur scène en prenant en considération les contraintes imposées par le genre dramatique.

CHAPITRE IV

**Du roman historique au drame
historique**

Introduction

L'œuvre de Dumas comme celle de la plupart des écrivains romantiques traduit une et même ambition : figurer l'Histoire, non plus seulement à travers l'écriture romanesque mais en l'adaptant au théâtre. En cela, l'œuvre gigantesque de Shakespeare constituera le modèle dont les écrivains romantiques s'inspirent en priorité. Dans la Préface de *Cromwell*, Victor Hugo révélera la grandeur et l'enjeu que le drame shakespearien représente pour la génération romantique et la société postrévolutionnaire du XIX^e siècle : « *nous voici parvenus à la sommité poétique des temps modernes. Shakespeare, c'est le drame ; et le drame, qui fond sous le même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le drame est le caractère propre de la troisième époque de poésie, de la littérature actuelle.* »¹

En effet, au-delà du fait historique, de ses personnages et de ses dates ; c'est « la couleur locale » qu'il importait de saisir, c'est-à-dire « *les mœurs, les manières de vivre et de penser, de sentir et d'agir, à une époque donnée* »². Donc la vie dans ce qu'elle a de beau mais aussi de laid. Comme on s'est inspiré du roman historique de Walter Scott pour écrire l'Histoire, les écrivains romantiques s'inspireront de Shakespeare pour révolutionner le théâtre français en donnant naissance au drame romantique.

***La Reine Margot* : drame dans le récit ou récit dans le drame ?**

Le besoin incessant de figurer l'Histoire successivement dans le roman et sur la scène mènera à l'éclatement de codes de l'écriture dramatique, c'est-à-dire de la règle des deux unités. En effet, pour représenter l'Histoire dans toute son étendue, au théâtre, il n'est plus question de se soumettre aux contraintes de l'unité de temps et de lieu : « *Croiser l'unité de temps à l'unité de lieu comme les barreaux d'une cage, et y faire pédantesquement entrer, de par Aristote, tous ces faits, tous ces peuples, toutes ces figures que la providence déroule à si grande masse dans la*

¹ HUGO, Victor, *Préface de Cromwell*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 75.

² LAURENT, Franck, VIEGNES, Michel, *Le drame romantique*, Paris, Hatier, 1997, p. 42.

réalité ! c'est mutiler hommes et choses, c'est faire grimacer l'histoire. »³ Seule l'unité d'action conservera son importance. Ensuite, passer ainsi du roman au drame pour figurer l'Histoire entraînera inévitablement d'autres bouleversements : la dramatisation de la matière épique afin de l'adapter au théâtre. Avant la génération romantique, d'autres auteurs s'essayeront à ce mode d'écriture, il s'agit des philosophes du siècle des Lumières ; l'on parle alors de « romanisation »⁴ du drame. Ainsi le maître du roman qu'est Diderot tentera cet « *hybride de drame et de roman* »⁵ sans jamais mener l'entreprise jusqu'au bout, il « *vit presque à la manière d'un martyr, la contradiction, pour lui insoluble, de l'étendue romanesque des sujets et de la nécessaire concentration de la forme.* »⁶

Par conséquent, le drame romantique est l'expression de la même volonté de pousser les règles de l'art toujours plus loin. Toutefois l'audace et l'esprit révolutionnaire des dramaturges romantiques ne feront rien contre les difficultés matérielles imposées par le souci de représenter la vérité dans sa totalité. Ces expériences répétées, qu'elles soient restées à l'état latent comme chez Diderot, ou menées jusqu'au bout comme dans le drame romantique ou le roman historique, prouvent que le besoin d'écrire l'Histoire n'a cessé de générer de nouveaux modes d'écriture.

La contamination du drame par le roman, de l'Histoire par la fiction, révèle encore une fois que désormais, l'illusion archéologique d'une reconstitution univoque de l'Histoire est abandonnée. En effet, après avoir constaté que le texte historique pouvait prétendre aux mêmes outils d'analyse que le texte fictionnel, qu'il n'existait pas de frontières qu'on ne serait tenté de violer, il devient d'autant plus légitime de rapprocher ces genres comme le roman et le drame ; à ce propos, Dumas avait déclaré : « *qu'il importe de violer l'Histoire, pourvue qu'on lui fasse des beaux enfants* »⁷. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Antoine Vitez à travers

³ HUGO, Victor. *op. cit.*, p. 83.

⁴ SARAZAC, Jean-Pierre, *Le drame selon les moralistes et les philosophes*, in JOMARON Jacqueline de (dir.). *op. cit.*, p. 378.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 377.

⁷ HAMON, Philippe, ROGER-VASSELIN, Denis, (dir.). *op. cit.*, p. 438.

l'élaboration du « théâtre- récit »⁸ : « l'idée essentielle, c'est que l'acteur peut s'emparer de tout, qu'on peut faire théâtre de tout. [...] Surtout, on peut faire théâtre non seulement de tout lieu, mais aussi de tout texte et de tout temps »⁹

Faire théâtre de tout, c'est notamment exploiter les possibilités que le récit peut offrir à l'écriture dramatique contemporaine et surtout aux « exigences du plateau » mais en procédant à sa dramatisation. Cela se traduira inévitablement par des procédures qui tiennent à l'écriture dramatique et surtout à la mise en scène, comme par exemple le resserrement de l'espace et du temps, la réduction du nombre des personnages, et bien sûr la mise en dialogue du récit.

Par ailleurs, ce passage du roman au théâtre ne va pas seulement dans un seul sens, au contraire, il sera marqué par un continuel retour des marques du récit dans le drame. Dans son dictionnaire du théâtre, Pavis définit ce passage du roman au théâtre par le concept d'« épisation » (ou dédramatisation) », c'est-à-dire : « la tendance du théâtre depuis la fin du XIX^e siècle [...] à intégrer à sa structure dramatique des éléments épiques : récit, suppression de la tension, rupture de l'illusion et prise de parole du narrateur, scènes de masse et intervention d'un chœur, documents livrés comme dans un roman historique, projection de photos et d'inscription, songs et intervention d'un narrateur, changement à vue du décor, mise en évidence scénique du gestus d'une scène. »¹⁰

Sans prétendre faire l'inventaire de toutes ces caractéristiques, dont la fréquence varie d'une pièce à une autre, d'un auteur à un autre mais aussi d'une période à une autre, nous tenterons toutefois d'en retrouver quelques traces dans la pièce *La Reine Margot*. Par conséquent, nous aurons à considérer le texte de *La Reine Margot* dans sa version théâtrale mais aussi romanesque. Pour ce faire, nous reprendrons dans le premier chapitre de cette partie, l'analyse du système spatiotemporel.

⁸ Antoine Vitez, entretien avec Anne Ubersfeld, France nouvelle, 15 décembre, cité in Anne Ubersfeld, Antoine Vitez, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1998, p. 120.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ PAVIS, Patrice, *Le dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 117.

IV.1 Étude spatiotemporelle

IV. 1. 1. Étude de l'espace

Nous traiterons dans le présent chapitre de l'espace et du temps séparément. L'espace représente l'élément qui révèle le mieux la procédure de dramatisation ; c'est l'espace qui nous permet d'entrer dans le texte théâtral et de monter en scène. En effet « *le texte théâtral est le seul texte littéraire qui ne puisse absolument pas se lire dans la suite diachronique d'une lecture, et qui ne se livre que dans une épaisseur de signes synchroniques, c'est-à-dire étagés dans l'espace, spatialisés.* »¹¹

L'espace est l'élément qui posait le plus de problèmes aux dramaturges romantiques, car il fallait multiplier les lieux, donner à tout prix cette impression de réalité tout en préservant la tension dramatique. Pour ce faire la dramaturge procédera par une sélection et un resserrement des lieux. Ainsi, pour une pièce en cinq actes et treize tableaux, nous aurons trois tableaux figurants des lieux ouverts et dix tableaux figurant des lieux fermés

IV. 1. 1. 1. Les espaces ouverts ; du roman au drame

- **L'espace de la bataille**

Malgré la rareté des espaces extérieurs, Dumas commencera la pièce par un espace ouvert, et ce dans le but de rendre compte de la dimension épique du drame romantique. C'est pourquoi, contrairement au roman, Dumas ouvre la pièce d'emblée sur les principaux lieux de l'action du peuple ; voici la didascalie qui permet la figuration de l'espace du premier tableau de l'acte I :

*« Un carrefour de Paris, à droite l'hôtellerie de La Hurière avec chambres praticables au rez-de-chaussée et au premier étage. À gauche l'Hôtel de l'amiral Coligny, avec un balcon praticable. Au fond, la demeure de De Mouy ; de chaque côté de cette habitation, une rue faisant face au public et se perdant au lointain. »*¹²

Contrairement au roman, où Dumas présente d'abord le château du Louvre en ouverture du récit, dans la pièce il opte pour les lieux principaux de la bataille.

¹¹ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre* T I, Paris, Belin, coll. « Lettres SUP », 1996, p. 113.

Les raisons de ce choix sont sans doute multiples, mais il apparaît clairement que le Louvre représentant à la fois un lieu d'intrigues, de conspiration et comme nous l'avions vu auparavant, lieu d'enfermement, il est considéré comme le lieu qui annule l'action. L'espace de la bataille en revanche, se présente d'emblée comme l'espace de l'action. L'hôtellerie de la Hurière est le lieu où le plan du massacre est mis à exécution. Aussi dès les premiers instants de la représentation, les répliques de La Hurière et Maurevel (l'assassin du roi) informent le lecteur mais aussi le spectateur sur ce qui ne tardera pas à arriver, créant de la sorte une tension dramatique dès le début de la représentation:

« LA HURIERE.

Que vient il faire chez cet antéchrist ?

MAUREVEL.

Par dieu lui donner le baiser de Judas... Il est important qu'il ne se doute de rien... C'est le Dieu de ces damnés huguenots, et il dispose aujourd'hui de dix mille épées peut être.

LA HURIERE.

Alors, rien n'est changé malgré cette visite ?

MAUREVEL.

*Rien. »*¹³

Par ailleurs, au contraire, le roman s'ouvre sur le mariage de Marguerite et le roi de Navarre, présentant ainsi au premier plan la famille royale et toute l'aristocratie française du XVI^e siècle. Dans la pièce en revanche, ce sont des personnages du peuple qui sont figurés en premier lieu ; Maurevel, assassin du roi et la Hurière personnages fictif. L'on a vu que dans l'incipit du roman, le peuple était figuré métaphoriquement, alors qu'ici, il tient la première place. A cet effet, l'espace représenté est un espace ouvert : « *les rues de Paris* », et l'auberge n'en est pas moins un lieu qui évoque l'ouverture et le déploiement de l'action, car il permet que les personnages se succèdent sur la scène:

MAUREVEL :

Silence !... voici un voyageur qui nous arrive... [...]

*(La Hurière lui fait traverser la maison, on voit Maurevel sortir par une porte qui donne sur l'autre rue) »*¹⁴

¹² DUMAS, Alexandre, *La Reine Margot* (drame), [en ligne], [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k66070t>], p. 5.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p.6.

Ils se tiennent principalement devant la porte de sorte qu'ils puissent suivre ce qui se passe ailleurs : (*Ah ! le roi Charles IX... Il sort de chez l'amiral...8*) L'espace est l'espace du peuple, et cette structuration de l'espace révèle l'idée que le drame romantique est avant tout un drame pour le peuple. Maurevel et La Hurière voient de loin le roi Charles IX qui se rend chez l'amiral de Coligny, le chef des huguenots. Ils nous indiquent ce qui se passe simultanément pendant qu'ils parlent. De ce fait, complétant la didascalie d'ouverture, la parole ou le dialogue des personnages, contribuent à préciser d'autant plus la structure scénographique de l'espace : preuve de l'importance de la mise en scène dans l'écriture dramatique chez Dumas mais aussi chez les auteurs romantiques.

« LA HURIERE.

Vous savez qui est là en face ?

MAUREVEL.

Chez l'amiral ?

LA HURIERE.

Oui, chez l'amiral... Le roi Charles IX ! »¹⁵

Pourtant, le fait que ce soit Maurevel et La Hurière qui introduisent l'événement qui va avoir lieu, alors que les vrais décideurs du massacre, (Charles IX, ou la famille royale) apparaissent au loin, révèle l'idée que c'est le peuple qui fait les guerres et les révolutions, sans qu'il en soit l'origine ou qu'il ait eu le pouvoir d'en décider. Nous voyons dans le passage suivant Catherine de Médicis traverser furtivement la scène mais cette apparition est d'autant plus symbolique qu'elle révèle le rôle que la reine tiendra dans le massacre, d'un seul coup Tout est renversé et le peuple n'est qu'un simple agitateur sans aucun pouvoir :

« (*Le roi monte dans la litière. Au moment où la litière tourne devant le public, on voit Catherine au fond, attentive.*)

Le roi, bas, à sa mère.

Etes-vous contente de moi ma mère, ai-je bien joué mon petit rôle ?

CATHERINE.

Oui, mon fils.

(Les pages, les gardes, le peuple, sortent avec de grandes acclamations.) »¹⁶

¹⁵ *Ibid.*, p. 5.

¹⁶ *Ibid.*, p.11.

Bien que Dumas ait usé des didascalies et de la parole des personnages afin de faciliter le travail de la mise en scène, l'espace de la bataille demeure irreprésentable. Aussi, les possibilités offertes par le roman quant à la figuration du thème de la guerre, sont nettement plus considérables. Ainsi, devant la longue mais unique scène (avec pas moins de quatre-vingt répliques) représentant la poursuite de La Mole, le roman ne cessera de multiplier les lieux et les scènes de massacres : de l'auberge de La Hurière et la poursuite de La Mole à travers les rues de Paris, à l'hôtel de l'amiral, ensuite passant par le Louvre, retour à l'hôtel des Guise. Nous voyons dans le passage suivant la capacité de l'espace romanesque à se déployer :

« Chez l'amiral ! cria Maurevel.

- Chez l'amiral ! répéta Le Hurière.

- Chez l'amiral, donc puis-je vous le voulez », dit à son tour Coconnas.

Et tous trois s'élançèrent de l'Hôtel de la Belle étoile, laissé en garde à Grégoire et aux garçons, se dirigeant vers l'hôtel de l'amiral, situé rue de Béthisy ; une flamme brillante et le bruit des arquebusades les guidait de ce côté. »¹⁷

La multiplication des lieux et la nécessité de changer de décors, ne sont pas les seuls facteurs qui rendent la représentation scénique de la guerre impossible. Aussi, les règles de la bienséance sont autant de limites que l'auteur dramatique ne peut franchir. Par conséquent, nous ne retrouverons pas de scènes du massacre de la Saint-Barthélemy telles qu'elles sont rapportées dans le roman de *La Reine Margot* :

« Le bruit sourd de la chute, les flots de sang qui jaillirent du corps et diaprèrent au loin le pavé, frappèrent d'épouvante jusqu'au duc lui-même ; mais ce sentiment dura peu, et la curiosité fit que chacun s'avança de quelques pas, et que la lueur d'un flambeau vint trembler sur la victime.

On distingue alors une barbe blanche, un visage vénérable, et des mains raidies par la mort.

« L'amiral, s'écrièrent ensemble vingt voix qui ensemble se turent aussitôt.

- Oui, l'amiral. C'est bien lui, dit le duc en se rapprochant du cadavre pour le contempler avec une joie silencieuse. »¹⁸

Ce passage représente le meurtre du Chef des protestants, l'Amiral Coligny, par le duc de Guise, l'un des décideurs du massacre de la Saint-Barthélemy. L'atrocité du meurtre détaillée dans ce passage : « *Le bruit sourd de la chute, les flots de sang qui jaillirent du corps et diaprèrent au loin le pavé, frappèrent*

¹⁷ DUMAS, Alexandre, (roman). *op. cit.*, p. 104.

d'épouvante jusqu'au duc lui-même » ne peut évidemment être représentée pareillement sur scène sans risque soit de choquer le spectateur soit de sombrer dans le ridicule. Pourtant, comment arriver à maintenir la tension dramatique sur scène tout en multipliant les lieux et les décors d'une part, et sans pouvoir représenter la violence sur scène d'autre part ? À cette double difficulté, les auteurs dramatiques répondront en procédant par la fragmentation de leurs pièces en tableaux. Celle-ci permettra donc de changer les décors mais aussi de créer chez le spectateur ce que l'on appelle : « *l'effet suspensif* »¹⁹. Cela signifie que « *l'espace scénique qui était visible soit suspendu de telle sorte que l'imagination du spectateur soit appelée à prolonger ce qui jusqu'alors lui était donné à voir en représentation.* »²⁰ À cet effet, le passage suivant est très révélateur de ces enjeux ; il représente La Mole, blessé, poursuivi par les massacreurs catholiques, mais dont on ne saura pas s'il sera tué ou pas :

*« LA MOLE, qui a gagné la fenêtre et qui l'a ouverte.
A l'assassin !... ! à l'assassin !...
(Il saute par la fenêtre.)
LA HURIERE.
Mordieu ! il nous échappa.
COCONNAS.
Lui ? Attendez !...
(Il saute à son tour on voit paraître la mole courant.)
La mole, fuyant, le pistolet à la main.
A l'assassin !
COCONNAS le poursuivant.
Au huguenot !
Plusieurs voix.
Aux huguenots !... tue ! tue !
(Plusieurs coups de feux partent.)
MAUREVEL, à la HURIERE.
Vite !... voilà qui va donner l'alarme... Au Louvre !... Au Louvre !...
(Gens armés qui courent. Le tocsin, arquebusade, cris ; quelques blessés tombent dans la rue.) »*²¹

La scène de la fuite révèle comment le choix de changer de tableau à ce moment précis de l'action, permet de créer cette tension dramatique, figurée dans le

¹⁸ *Ibid.*, p. 108.

¹⁹ ZARAGOZA, Georges, *Faire jouer l'espace dans le théâtre romantique européen : Essai de dramaturgie comparée*, Paris, 1999, p. 298.

²⁰ *Ibid.*

²¹ DUMAS, Alexandre, (drame). *op. cit.*, p. 28.

roman par la description et la multiplication des scènes et des lieux de massacre. En effet, chez les auteurs romantiques, le changement de tableau qui signifie changement de décors, entraîne un baisser de rideau avant la fin de l'acte. Par conséquent « *la chute du rideau a un rôle à jouer* »²², un rôle scénographique, lequel, en produisant un effet de « *frustration d'ordre visuel* »²³ chez le spectateur, stimule son imagination et l'implique totalement dans la représentation. Ainsi, l'espace devient « *agent du progrès dramatique* »²⁴, et « *le jeu de l'espace invisible peut s'avérer plus efficace sur le plan dramatique que le jeu sur l'espace visible* »²⁵.

• L'espace mixte

Dans la pièce *La Reine Margot*, les lieux continueront de se multiplier, créant de fait le mouvement inverse de la dramatisation du roman, c'est-à-dire l'épisation du drame. Le tableau six de l'acte III représente « *Le cimetière des innocents* », un autre lieu historique que Dumas tente de reconstituer. On y retrouve principalement les personnages du peuple : sur six scènes, cinq représentent des personnages populaires, ce n'est qu'à la sixième scène que l'on voit apparaître la famille royale, dont les membres se confondent parfois avec le peuple. Or, ce qui caractérise cet espace principalement réservé au peuple, c'est que la tension dramatique est quasiment absente ; les répliques des personnages se résument à des commentaires sur les événements précédents, c'est-à-dire sur le massacre de la Saint-Barthélemy :

« COCONNAS.

Je vous ai vu tomber cependant ; j'ai entendu le bruit de la balle qui vous cassait quelque chose, je ne sais quoi... Je vous ai laissé couché dans le ruisseau, rendant le sang par le nez et par la bouche.

LA HURIERE.

Tout cela est vrai comme l'Évangile monsieur de Coconnas... Mais ce bruit que vous avez entendu c'est le bruit de la balle frappant sur ma salade et sur laquelle heureusement elle s'est aplatie... Mais le coup n'en a pas été moins rude... Voyez... (Il lève son bonnet) Il ne m'en est pas resté un cheveu. »²⁶

Les répliques des personnages se suivent ainsi, jouant le rôle de passages descriptifs qui interrompent l'action, mais informant en même temps le spectateur

²² ZARAGOZA, Georges. *op. cit.*, p. 299.

²³ *Ibid.*, p. 298.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ DUMAS, Alexandre, (drame). *op. cit.*, p. 79.

sur ce qui aurait pu se dérouler dans un autre espace auquel il n'aurait pas eu accès visuellement : « *un espace . visible* ». Par conséquent, le recours à l'emploi du passé composé, du présent, et la répétition du pronom personnel « je », apparaissent comme autant de tentatives d'actualiser l'action et cet espace que le spectateur n'a pu voir : (« *je vous ai vu* », « *j'ai entendu* », « *je vous ai laissé...* », « *Tout cela est vrai* ») Cependant, toutes ces indications semblent servir de compensation à la frustration dont le spectateur est l'objet, du fait de n'avoir pas vu grand-chose du massacre de la Saint-Barthélemy. En passant ainsi de la représentation à la narration, la dramaturge prend le risque de rompre la tension dramatique, et c'est ce que l'on reprochera à Dumas. En effet, il aurait été possible de maintenir la tension dramatique, en évoquant l'espace invisible simultanément à l'action présentée au spectateur.

Par ailleurs, la présence dans ce tableau de personnages appartenant à toutes les classes sociales, du bourgeois et de l'aubergiste à l'aristocrate en passant par le personnage gentilhomme tel Coconnas ou La Mole, l'espace devient mixte. Mais le cimetière demeure un espace négatif, il ne peut signifier la disparition des inégalités sociales, longtemps combattues. Évoquant la mort, le cimetière est le seul espace où le peuple peut être convié au même titre que le pouvoir royal. À ce propos, seul le rôle joué par les personnages populaires dans l'accomplissement du massacre de La Saint-Barthélemy justifie leur présence dans cet espace :

« *LA HURIERE, maître CABOCHE, FRIQUET, PEUPLE, criant Noël.
Caboche s'approchant et cassant une branche.*

Oui maître La Hurière, c'est la vérité du bon Dieu : une aubépine en fleur à la fin du mois d'août, il y a miracle !

LA HURIERE.

C'est pour cela, sans doute, que, ce matin même, le roi Charles IX et toute la cour viennent en procession au cimetière des innocents... Aussi, j'ai quitté l'Auberge de La Belle Etoile pour le voir une foi : encore, ce bon roi Charles, qui vient nous débarrasser à tout jamais des huguenots.

CABOCHE.

Et vous l'avez grandement aidé dans cette besogne, maître La Hurière... Je vous ai vu les armes à la main.

LA HURIERE.

Eh bien, m'en voulez-vous de cela ?... Je vous ai épargné de la besogne voilà tout.»²⁷

Ce mélange de véhémence et d'ironie entre La Hurière et Caboché signifie tout l'embarras dans lequel se retrouvent les tueurs du roi ; car en cherchant chacun à condamner l'action de l'autre, c'est l'absurdité de la guerre civile qu'ils révèlent, et donc l'absurdité de leurs actes. En effet les deux personnages semblent enfin constater qu'il n'y a rien d'honorable à tuer son frère ; le mot « besogne » qu'ils se lancent l'un l'autre fonctionne comme l'écho d'une et même voix, cette voix qui résonne ainsi, devient le miroir qui reflète à chacun ses actes et empêche la parole d'aller plus loin. C'est pourquoi, l'auteur met fin à ce dialogue stérile dans lequel la parole du peuple reste enfermée, par l'intervention d'un jeune garçon qui évoque les qualités de guérisseur du bon sang :

« Dite donc maître Caboché, est-ce que c'est vrai, ce qu'on dit ?

CABOCHÉ.

Et que dit-on, mon enfant ?

FRIQUET.

On dit que vous avez des baumes pour guérir toutes les blessures et que, par exemple, si vous aviez voulu, vous auriez recollé la tête de l'amiral Coligny, qui se porterait à cette heure, comme vous et moi, au lieu d'être pendu par les pieds au gibet de Montfaucon. »²⁸

L'oxymore du tueur et du guérisseur, signifie le rapport étroit de la vie et de la mort dans le récit et la pièce de *La Reine Margot*. Ainsi, si l'Homme peut donner la mort, il a le pouvoir aussi d'épargner sa vie, plus encore, de la préserver. Par ailleurs, en réunissant ainsi deux qualités en principe incompatibles, l'oxymore révèle le bizarre, « le monstrueux », l'un des paradigmes mythologiques, tels que des figures d'hommes à corps d'animal. Dans le drame romantique, le « monstrueux oxymorique »²⁹ n'est plus représenté sur le « mode physique ou corporel »³⁰ mais à travers des qualités contradictoires. Le dramaturge romantique présente ainsi la réalité contemporaine mais à travers des figures éloignées dans le temps ; le spectateur trouvera le caractère monstrueux du bourreau tout à fait vraisemblable, dans la mesure où la distance temporelle l'en sépare.

Le passage ci-dessus nous révèle aussi, ce qu'il est advenu de l'amiral de Coligny après son assassinat. L'auteur se contentera de ces indications, sollicitant

²⁷ DUMAS, Alexandre, (drame). *op.cit.*, p. 77.

²⁸ *Ibid.*, p. 78.

²⁹ LAURENT, Franck, VIEGNES, Michel, *Le drame romantique*, Paris, Hatier, 1997, p. 120.

encore une fois l'imagination du spectateur, puisque la mise en scène d'une telle situation est impossible.

Les personnages royaux apparaissent à la scène six, c'est-à-dire à la fin du dernier tableau de l'acte II ; la présence en scène du roi permet de rassembler le peuple et les autres personnages autour de lui. Aussi, les personnages populaires ne s'exprimeront plus par le biais du dialogue, ils se manifesteront à travers les acclamations du peuple : (« Vive le roi ! », « Vives le roi Charles IX !... vive la reine Catherine !... vives la messe ! ». Mais ailleurs, le didascalie indique que ce sont « plusieurs voix », et non pas le peuple qui crie « A la messe, Henriot ! à la messe ! », « À la messe ! ... à la messe » ; preuve que parmi le peuple qui acclame le roi, il n'y aura pas uniquement que des catholiques, et qu'il sera nécessaire de rendre compte, sur scène, de cette foule silencieuse, qui faute de pouvoir acclamer ce bon roi Henri IV, se contente de ne pas le condamner.

La représentation de l'espace ouvert nous apparaît comme l'enjeu le plus difficile consécutif de la dramatisation du matériau romanesque ; les différents procédés mis au point par les dramaturges romantiques ne suffiront pas à la figuration totale de l'Histoire qu'ils déclarent ambitionner.

IV. 1. 1. 2. Les espaces fermés

Permettant le resserrement de l'espace et de fait la dramatisation du récit, les espaces fermés sont les espaces dominants par leur nombre mais aussi par l'intensité dramatique qu'ils génèrent. Nous aurons ainsi, dans la pièce *La Reine Margot*, dix tableaux représentant des lieux fermés à côté de trois tableaux uniquement représentant des lieux ouverts.

• L'espace de la cour

L'espace de la cour apparaît dès le second tableau après qu'il eut été annoncé à la fin du tableau précédent, dans l'acte premier. Il est l'espace vers lequel La Mole

³⁰ *Ibid.*

fuyait : « *Vite !... voilà qui va donner l'alarme... Au Louvre !... Au Louvre !...* ». L'espace de la cour est le lieu où s'exerce le pouvoir royal, mais il est en même temps le lieu où se développera le second thème du drame romantique : l'intrigue amoureuse. Toujours par souci d'économie de la représentation de l'espace, Dumas ne reprendra pas la première rencontre de La Mole et Marguerite telle que nous l'avions analysée dans le roman, il délèguera La Mole qui en fera le récit à son ami Coconnas dans le premier tableau. Le passage suivant représente la version scénographique de la rencontre, qui se passe dans la chambre de Marguerite et non plus dans l'un des couloirs du Louvre :

*« La mole sans manteau, sans chapeau, son pourpoint déchiré
Madame... on tue... on égorge mes frères... on veut m'égorger aussi... vous êtes la
reine... sauvez moi !*

(Il tombe aux genoux de la reine)

MARGUERITE.

Mon dieu !... qui êtes-vous ?... que demandez-vous ?... Au secours !... à l'aide !

LA MOLE.

*Madame, n'appellez pas... S'ils vous entendent, je suis perdu... Les assassins
montaient les degrés derrière moi... Je les entends... Les voilà ! »³¹*

Cette scène trouve son origine dans un événement réel ; dans ses Mémoires³², Marguerite évoque en effet un personnage auquel elle aurait sauvé la vie dans les mêmes circonstances, Michelet y fera allusion à son tour, sans que l'un ou l'autre n'évoque le nom de La Mole. L'intrusion de La Mole et ensuite des massacreurs qui le poursuivent jusque dans le lieu royal, signifie toute l'insécurité qui règne au royaume, ce qui rend l'exclamation de Marguerite d'autant moins adéquate : « *Les églises et les château sont lieux d'asile... Le Louvre est château royal... Sortez, je vous l'ordonne* ». L'évocation ici de la valeur de l'église et du château est un argument complètement inapproprié, puisque la symbolique de ces deux lieux représente l'origine du crime qui est sur le point de se produire sous ses yeux. La parole performative de Marguerite apparaît comme un élément purement théâtral, une indication scénique aux personnages qu'ils doivent se retirer, elle n'a pas de

³¹ *Ibid.*, p. 42.

³² GUESSARD, François. *op. cit.*, p. 77.

« valeur informative »³³. La réponse de Coconnas est à cet effet révélatrice : « Madame, c'est à la femme que j'obéis, et non pas à la reine »³⁴

La scène de la rencontre est courte, pas plus de trois répliques ; les onze autres scènes qui constituent le tableau, en contiennent toutes plus de trois, d'où l'effet d'extrême intensité de ce moment. Cependant, la raison de cette dramatisation de l'événement, ne réside pas dans l'unique rapidité des scènes courtes qui se succèdent ; l'exploitation de l'espace est un élément majeur. L'auteur poursuit les indications scéniques à travers la parole de la Mole : « Les assassins montaient les degrés derrière moi... Je les entends... Les voilà ! ». Nous constatons qu'« il y a bien délégation du regard et recours explicite à l'auditif »³⁵ afin d'amener le spectateur à se représenter ce qui se passe dans l'espace invisible, plus précisément dans « la coulisse »³⁶. Ainsi, rien n'arrête les dramaturges romantiques et tous les éléments du théâtre sont désormais exploités afin de mener « leur spectateur sur le lieu de l'action »³⁷

En effet, si Dumas arrive à maintenir cette tension dramatique, c'est que l'évocation de cet espace qui « joute l'espace scénique »³⁸ n'est pas différée dans le temps tel que nous l'avions vu plus haut ; bien au contraire : « ce qui se déroule dans l'espace invisible est contemporain de ce qui se passe dans l'espace visible »³⁹.

La chambre de Marguerite représente avec le cabinet des armes du roi, les seuls tableaux, qui seront repris à deux reprises dans des actes différents. Marguerite et le roi représentent les deux personnages sur lesquels les deux intrigues du drame sont construites : l'intrigue politique et l'intrigue amoureuse ; et chez Marguerite politique et amour sont parfois indémêlables, ce qui fait d'elle le personnage central du récit et du drame, bien qu'elle n'en soit pas la seule héroïne. Par conséquent, les lieux occupés par ces deux personnages sont les lieux qui permettent aux personnages de se succéder et de fait de concentrer l'action dramatique.

³³ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre T I. op. cit.*, p. 194.

³⁴ DUMAS, Alexandre, (drame). *op. cit.*, p. 43.

³⁵ ZARAGOZA, Georges. *op. cit.*, p. 268.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 264.

³⁸ *Ibid.*, p. 266.

³⁹ *Ibid.*, p. 267.

Avant le moment de la rencontre, passe le duc d'Alençon, frère de Marguerite, ensuite le roi de Navarre, et enfin La Mole poursuivi des massacreurs jusque dans l'espace royal. La chambre de Marguerite est, comme tout l'espace figurant le pouvoir royal, le lieu de conspiration, d'enferment, et de violation. Nous avons vu ci-dessus comment les persécuteurs de la Mole y font violemment irruption, et dans la didascalie qui suit, nous voyons comment le duc d'Alençon s'y introduit violant l'intimité de sa sœur :

*« Pendant la lecture de la lettre, le duc d'Alençon s'est avancé doucement jusque derrière Marguerite ; Gillonne a voulu prévenir sa maîtresse, mais le Prince l'a arrêtée d'un signe, et l'a congédiée »*⁴⁰

À l'arrivée d'Henri de Navarre, le frère de Marguerite s'éclipse dans un cabinet d'où il peut tout entendre ; ici Dumas procède à la combinaison de deux situations, car dans le récit c'est le duc de Guise, alors amant de Marguerite, qui se trouvait dans la chambre et qui écoutait les deux époux. Dans le récit, le frère de Marguerite n'apparaîtra qu'une fois qu'il aura entendu les cris de sa sœur :

*« Mais tout à coup , par une porte cachée dans la muraille s'élança un jeune homme de seize à dix-sept ans, vêtu de noir, pâle et les cheveux en désordre.
« Attends ma sœur, attends, cria-t-il, me voilà ! me voilà ! »*⁴¹

Le resserrement de l'espace implique nécessairement la réduction du nombre des personnages ; aussi, le duc de Guise n'apparaîtra pas dans le drame. Bien qu'historiquement, les Guise aient eu un grand rôle dans le massacre de La Saint-Barthélemy, Dumas ne les évoquera pas dans la pièce. Dans le cas contraire, Dumas aurait eu à s'étendre beaucoup plus sur le thème de la guerre, et nous avons vu toutes les difficultés que la dramatisation de la matière épique impliquait.

Bien que le Louvre soit lieu de pouvoir, il n'est pas synonyme de sécurité pour autant, et les personnes qui y vivent sont obligées de conspirer pour survivre, et ce quel que soit leur camp. À ce propos, Henri de Navarre se rend chez Marguerite afin de s'allier la fille de son ennemie mortelle : Catherine de Médicis. La présence du duc d'Alençon crée une certaine tension dramatique, car Marguerite devra à la fois rassurer son époux sans éveiller les soupçons de son frère ; nous constatons de

⁴⁰ DUMAS, Alexandre, (drame). *op. cit.*, p. 29.

⁴¹ DUMAS, Alexandre, (roman). *op. cit.*, p. 114.

fait que l'exploitation de l'espace est étroitement liée à la figuration d'une telle situation :

« HENRI, jetant un coup d'œil au cabinet.

Eh bien, comme première preuve d'une alliance loyale et d'une confiance absolue... je vais vous raconté le plan que j'ai formé pour combattre, l'inimitié de la reine mère, puis celle du roi Charles... puis celle du duc d'Alençon

MARGUERITE.

Je vous en conjure

HENRI.

Qu'avez-vous ?

MARGUERITE.

Rien.

HENRI.

Je vais donc...

MARGUERITE.

Monsieur, permettez que je respire... Il fait si chaud ce soir... et cette fenêtre, qui est fermée...

HENRI.

Oh, que ne disiez-vous cela, madame !... (À part.) C'est bien lui, je ne me trompais pas.

(Il va à la fenêtre et l'ouvre)

MARGUERITE, le suivant.

Silence, sire, par pitié pour vous !

HENRI.

Ne m'avez-vous pas dit que nous étions seuls ?

MARGUERITE.

Eh Monsieur, qui peut répondre de cela, quand il y a deux portes à un appartement, et même quand il n'y en qu'une

HENRI, bas.

Bien, madame... Vous ne m'aimez pas, c'est vrai, mais vous me tenez parole. »⁴²

La cachette ou le cabinet dans lequel se trouve le Duc d'Alençon détermine fortement le jeu des personnages, mais crée aussi un effet comique : Marguerite supplie, se lève, s'éloigne vers la fenêtre, et avoue enfin qu'elle est espionnée. À cet effet, Henri, tout en prenant conscience du désarroi dans lequel se trouve Marguerite, feint l'ignorance, donnant une touche humoristique au drame et implique d'autant plus le spectateur, car celui-ci se sent désormais complice de la situation. L'organisation de l'espace est ainsi motivée par les relations que les personnages y entretiennent entre eux : méfiance, haines et vengeance sont des sentiments qui motivent la présence de passages secrets et portes dérobées. À la fin de la scène cinq du second tableau, le duc d'Alençon met sa sœur en garde, et en

choisissant le corridor secret, c'est toute la menace qui règne au Louvre, qu'il laisse planer dans la chambre de Marguerite :

« Avant de vous coucher, poussez un verrou à chacune de vos portes, et si vous entendez du bruit, poussez-en deux.

(Il sort par le corridor secret.) »⁴³

L'espace réservé au roi représente tout autant le danger, l'enfermement mais surtout la corruption du pouvoir royal. Dans le tableau trois, le dramaturge nous donne à voir ce que les paroles du duc d'Alençon sous-entendaient, les rouages du pouvoir royal sont ainsi exposés au public : l'enjeu impliqué par le mariage de Marguerite, la tentative d'assassinat d'Henri de Navarre et le rôle théâtral tenu par le roi dans l'exécution du pouvoir :

« HENRI.

Sir, je ne comprends pas...

LE ROI.

Regardez, et vous comprendrez.

(Il ouvre la fenêtre, et lui montre les quais, tout embrasés de torches et de coups de feu.)

HENRI.

Mais, au nom du ciel, sir, que se passe-t-il donc, cette nuit ?

LE ROI.

Cette nuit, monsieur, on me débarrasse de tous les huguenots. Voyez-vous cette fumée et cette flamme là-bas, au dessus de l'Hôtel de Bourbon ? C'est la fumée et la flamme de la maison de l'amiral qui brûle... [...] »⁴⁴

Dans cette scène intérieure, l'auteur multiplie les indications spatiales qui relèvent d'autres lieux : (« les quais », « l'Hôtel de Bourbon », « la maison de l'amiral »), des lieux de la ville, et que le dramaturge tente encore une fois, non pas de représenter, mais d'évoquer au spectateur. Par ailleurs, l'élément de la lumière, apparaît tel que nous l'avions analysé dans l'espace romanesque, comme symbole de la mort. Les mots : (« embrasé », « fumé », « brûle ») dénotent le caractère destructeur de cette lumière ; d'autre part, l'emploi de la répétition dans : « Voyez-vous cette fumée et cette flamme là-bas [...] / C'est la fumée et la flamme [...] » permet presque la reproduction physique du bruit des flammes ; cette fois c'est la sonorité des mots qui figure l'espace.

⁴² DUMAS, Alexandre, (drame). *op. cit.*, p. 36.

⁴³ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 47.

Aussi, en décrivant ainsi le massacre qui se déroule à l'extérieur, c'est toute la cruauté et la tyrannie du pouvoir royal qui est représentée. Cette image d'un pouvoir qui terrorise ses sujets est d'autant plus choquante que le roi qui l'exécute est un roi faible, à moitié fou qui vit encore dans l'ombre de sa mère. Cette scène invraisemblable où le roi tire sur tout ce qui bouge, car n'en pouvant plus devant la résistance d'Henri, est rapportée par les chroniqueurs :

LE ROI.

Ah ! C'est comme cela... (Il s'élançe sur son arquebuse) veux-tu la messe, Henriot ? (Henri garde le silence) Mort, messe, ou Bastille... choisis ! Mort, messe, ou Bastille... Es-tu catholique ou huguenot ?

HENRI.

Je suis votre frère sir

LE ROI.

Mille tonnerres ! Cela ne peut cependant pas se passer ainsi... Il faut que je tue quelqu'un... (Il cour à la fenêtre, ajuste un homme qui se sauvait sur le quai, et tire. L'homme tombe.) »⁴⁵

La répétition à deux reprises de ces mots menaçants : (« mort », « messe », « Bastille ») témoigne de la vivacité, et du ton passionné mais cependant hystérique du roi. Par ailleurs l'emploi, juste après, de l'interrogation « *Es-tu catholique ou huguenot ?* » révèle tous les doutes qui rongent le roi ; car l'interrogation ici est une « *interrogation figurée* »⁴⁶, au lieu d'interroger Henri, c'est plutôt lui-même que le roi interroge. En effet, convaincu de la loyauté de Henri, le roi ne peut le défier, il ne peut attendre de réponse à une telle question, la réponse de Henri, il la connaît. Il semble donc se défier lui-même, et sur un ton tout théâtral tente de mesurer la force de sa parole, et par ailleurs sa force en tant que roi, homme et individu. À cet effet, Charles IX répondra à Catherine, qui vient voir pourquoi il ne s'est pas débarrassé de Henri : « *Il vit... il vit... parce qu'il est mon frère.* » Traînant encore le poids du doute ; sans doute encore tremblante, la voix du roi laisse pourtant jaillir l'espoir de voir la parole devenir vérité.

La tension dramatique est à son paroxysme lorsque Marguerite fait son entrée, à la scène cinq, et vient sauver Henri. Le dramaturge ne nous donnera pas à

⁴⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁶ FONTANIER, Pierre, *Les figures du style*, Paris, Flammarion, 1997, p. 369.

voir la course folle de Marguerite, à travers les couloirs du Louvre, détaillée sur plusieurs pages dans le roman, et dont nous reprenons le passage final :

« Et Marguerite courrait comme une folle par les corridors et par les galeries, lorsque tout à coup en passant devant une petite porte, elle entendit un chant doux, presque lugubre, tant il était monotone. C'était un psaume calviniste que chantait une voix tremblante dans la pièce voisine.

« La nourrice de mon frère, la bonne Madelon... elle est là ! s'écria Marguerite en se frappant le front, éclairé par une pensée subite ; elle est là !... Dieu des chrétiens, aide-moi ! »

Et Marguerite, pleine d'espérance, heurta doucement à la petite porte.»⁴⁷

Dans la pièce en revanche, seules les indications données à la scène douze du deuxième tableau et le fait que Marguerite soit arrivée *in extremis* pour éviter l'assassinat d'Henri, permettent d'imaginer par où elle est passée. En apprenant l'arrestation d'Henri par Mme de Sauve, elle répondra : *« J'y cours !... »⁴⁸*. Marguerite fera son entrée au moment où, à travers une longue tirade, Henri démasque Catherine de Médicis dévoilant le rôle historique qu'elle a tenu dans le massacre de la Saint Barthélemy. La tirade s'achève sur une phrase dans laquelle les éléments de l'espace, du temps et des personnages sont recoupés :

« ... c'est vous qui tout à l'heur m'avez séparé de ma femme pour q'elle n'eût pas l'ennui de me voir périr sous ses yeux ! »⁴⁹

L'emploi du pléonasme dans l'expression *« voir périr sous ses yeux »*, témoigne de toute l'énergie et de la passion de la parole d'Henri, elle rend compte aussi du degré de son désarroi, et de sa révolte ; lui qui avait réussi à garder son calme, durant le supplice que lui infligeait Charles IX. Par ailleurs, en évoquant les yeux de Marguerite, c'est le personnage de Marguerite qu'Henri évoque, c'est sa présence physique qu'il invoque, car nous ne voyons que si nous sommes présents physiquement, dans un espace donné. Par conséquent, l'apparition de Marguerite semble répondre à cet appel de Henri :

« Les MEMES, MARGUERITE entrant par la porte de la nourrice ; La NOURRICE.

MARGUERITE.

Oui ; mais cela ne sera pas... on ne tuera pas le mari aux yeux de la femme, j'espère.

HENRI.

Marguerite !

⁴⁷ DUMAS, Alexandre, (roman). *op. cit.*, p. 142.

⁴⁸ DUMAS, Alexandre, (drame). *op. cit.*, p. 45.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 50.

*LE ROI.**Margot !**CATHERINE.**Ma fille ! »⁵⁰*

L'emploi de l'anaphore signifie d'une part, ce que le personnage de Marguerite représente pour chacun des personnages : la digne alliée qui porte majestueusement le nom de Marguerite, la petite sœur pour Charles IX, et enfin la fille sacrifiée, pour Catherine de Médicis. D'autre part, l'anaphore révèle comment le personnage de Marguerite habite et finit par envahir l'espace, par la force de sa présence. Le temps d'une scène, l'intrigue semble tourner tout entière autour de Marguerite.

L'espace de la cour est ainsi synonyme de menace, de peur et d'enfermement, personne n'y échappe, quel que soit son rang, même le roi. Tout le monde est prisonnier des conspirations de la reine mère à l'intérieur même du Louvre. Nous verrons dans ce qui suit comment le pouvoir destructeur de la reine et donc le pouvoir de l'ancien régime, s'abat sur les autres personnages du récit, ceux que le massacre de la Saint-Barthélemy avait pourtant épargné.

• L'espace de la prison

La prison est un lieu majeur dans le drame romantique ; il symbolise toute l'injustice de l'ancien régime et du pouvoir en général. Sur le plan dramatique, la prison constitue le lieu qui s'oppose aux différents lieux de la bataille, là où les personnages pouvaient encore prétendre à une certaine liberté ; la liberté de se soulever, de se défendre, et donc, liberté d'agir. La prison est par ailleurs le lieu où les personnages subissent inévitablement la fatalité de leur destin, elle est donc représentée à la fin du drame, au onzième tableau de l'acte quatre.

Les personnages mis en prison sont la Mole et son ami Coconnas, ils sont accusés de conspiration contre le roi. Et la preuve que l'on retient contre eux, est une poupée de cire, dont La Mole aurait fait usage, afin de mettre fin à la vie du roi. Cet événement, pour le moins insolite trouve son origine dans un fait réel, lequel

⁵⁰ *Ibid.*

sera rapporté dans « *Le procès criminel contre la Mole et Coconnas, Avril 1574* »⁵¹. Le document historique est saisissant car il nous révèle comment les prisonniers de la cours étaient soumis à la question. Dans *La Reine Margot*, Dumas témoigne de l'obscurantisme et de l'arbitraire des méthodes de l'ancien régime ; nous voyons dans ce qui suit comment il arrive à représenter la torture sur scène sans prendre le risque de choquer le spectateur.

LE JUGE.

Allons, maître, ajustez les bottines à monsieur.
(Caboche s'approche, lent et impassible ; Coconnas le regarde venir comme s'il regardait un spectre.)

COCONNAS.

Oh ! C'est vous ?

LE JUGE.

Commencez ! (Caboche attache des planches aux jambes de Coconnas et prépare des coins - à Coconnas) Voulez-vous parler ?

COCONNAS.

Non !

LE JUGE.

Premier coin de l'ordinaire
(Caboche lève son maillet, frappe sur le coin, qui glisse entre les planches. Le visage de Coconnas n'exprime que l'étonnement, et pas la moindre douleur.) »⁵²

Le passage ci-dessus représente Coconnas subissant la torture, le choix par Dumas de figurer Coconnas au lieu de La Mole est motivé par des considérations dramaturgiques. En effet, pour rendre cette scène soutenable, le dramaturge nous donne à voir une version comique de la barbarie de la machine tortionnaire ; Coconnas fera semblant de souffrir, car il sera épargné par le bourreau pour lui avoir un jour serré la main. C'est l'humour qui vient remplacer le tragique et permet de tenir le spectateur à distance: « *Ah ! Ah !... Hou ! Hou !... Prenez garde vous me brisez les os !... (À Caboche) Est-ce bien comme cela ?* »⁵³ L'horreur que nous évoquent des objets tels que les : « *planches* », « *coins* », et des mots (« *attache* », « *frappe* »), est atténuée par la découverte que l'horrible spectacle auquel nous assistons n'est en fait qu'une mise en scène : « *Coconnas n'exprime que l'étonnement, et pas la moindre douleur* ». Par ailleurs, l'emploi de l'allitération dans l'expression « *attache des planche* » nous renvoie par un double rapport de

⁵¹ LAFaIST, L., DANJOU, Jean Louis Félix. *op. cit.*

⁵² *Ibid.*, p. 162-163.

correspondance phonique et par un rapport de métonymie au mot et lieu qu'est « l'échafaud », symbole des abus de l'Ancien régime.

La redondance entre l'objet physiquement présent sur scène et la répétition ici à deux reprises du mot « planche », serait selon Anne Ubersfeld, la preuve que « le conflit du héros s'établit moins avec un système de valeurs intérieur, ou avec d'autres hommes porteurs d'autres passions, qu'avec l'ensemble des grandes forces sociales présentes sur le théâtre sous leur forme d'objets signifiants. »⁵⁴ En effet, il est vrai que la Mole meurt pour avoir succombé à une passion individuelle : l'amour et que d'autre part, Coconnas meurt pour une autre passion individuelle : l'amitié. Mais s'ils meurent, c'est en fait à cause de l'ordre établi symbolisé par ces « planches ». À travers ces indications, la didascalie nous révèle le caractère inévitablement fatal de la prison, ou du « cachot ». Ainsi, même si Coconnas échappe à la torture il n'échappera pas à la mort. Car son ami et son double, La Mole, qui subira l'atrocité de la torture, mais dont nous ne voyons pas la souffrance sur scène, finira lui aussi par mourir. Contrairement à Coconnas, la souffrance de La Mole sera uniquement évoquée. Le dramaturge appelle le spectateur à se représenter lui-même la scène de torture de La Mole, à réaliser presque un travail de mise en scène psychique.

Cette prise de conscience est suggérée par le recours inévitable au registre tragique, par conséquent, l'humour, la gaieté et la force de vivre de Coconnas laissent place à une parole pathétique, plus à même d'émouvoir le spectateur. La rencontre avec la mort semble libérer Coconnas de toute retenue. Par conséquent, tout en gardant une apparence naturelle, le style parataxique de cette tirade n'en révèle pas moins la dimension lyrique du discours. Le lyrisme dévoile la vraie passion de Coconnas pour La Mole, qui cette fois n'est pas l'amitié mais l'amour. Les personnages de Dumas vivent leur héroïsme de par leur imperfection :

*« Il me semble que j'ai entendu quelque chose, comme un gémissement... (On entend un cri sourd.) Sans doute la plainte du vent qui pleure dans les corridors de ce vieux château ; sans doute... non ... non... c'est bien une voix humaine... (Autre cri) Et cette voix... mon Dieu !... cette voix... (S'élançant contre la porte de communication.) Il m'a semblé que c'était celle de la Mole. »*⁵⁵

⁵³ Ibid.

⁵⁴ UBERSFELD, Anne, *Le roi et le théâtre* : Etudes sur le théâtre de Hugo, Paris, José Corti, 2001, p. 726.

⁵⁵ DUMAS, Alexandre, (drame). *op. cit.*, p. 160.

Plus loin, en nous montrant le sang de La Mole sur scène, le dramaturge nous donne à voir ce qui se cache derrière la mise en scène de la torture, c'est-à-dire ce qu'est la vraie torture, la vérité dans sa monstruosité.

« MARGUERITE.

Oh ! du sang !

COCONNAS.

Du sang !... que t'ont-il fait ?...

LA MOLE.

N'y avait-il pas dans l'arrêt que nous subirions la torture ?

COCONNAS.

N'a-t-on pas fait pour toi ce que l'on a fait pour moi ?

LA MOLE.

Je ne sais pas ce que l'on a fait pour toi ; mais je sais, moi, que j'ai les jambes brisées. »⁵⁶

La figuration différente de la torture entre Coconnas et La Mole, recoupe le passage du comique vers le tragique, ce mélange des genres qui révèle toute la monstruosité de la réalité. Le sang de la Mole nous ramène au thème premier du drame : les guerres de religion et rappelle toute l'horreur des massacres que le dramaturge n'a pas pu figurer sur scène. Par ailleurs le rapprochement que Dumas établit entre la mise en scène de la torture chez Coconnas et l'évocation de ce qu'est la torture en vérité, révèle le pouvoir du théâtre en tant qu'illusion mais surtout sa fonction didactique. D'après le document historique, Coconnas aurait en effet subi l'interrogatoire mais pas la question car seul le supplice de La Mole est donné à voir dans les détails.

L'étude de l'espace dans la version dramatique de *La Reine Margot* nous révèle tous les enjeux impliqués par la représentation théâtrale quant à la figuration de l'Histoire ; ses exploits mais aussi ses difficultés. L'espace est un élément majeur dans le drame romantique car il témoigne de cette révolution artistique que la révolution politique avait rendu possible.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 167.

IV. 1. 2. L'étude du temps

Le temps dans le drame romantique représente la seconde règle contre laquelle s'élèveront les auteurs romantiques. En effet, comme il était impossible de figurer la matière épique en un seul lieu, il devenait impossible de la faire se dérouler en vingt-quatre heures. Cependant, bien que le drame se déploie dans le temps, il doit dans le même temps obéir à certaines règles, lesquelles assurent l'effet de la tension dramatique.

Nous avons vu précédemment que le récit de *La Reine Margot* dégageait une dimension dramatique grâce à l'emploi systématique de la scène dialoguée. Le drame est synonyme de dialogue, donc il importe de voir comment ce temps qui se déploie sur deux années (depuis la Saint-Barthélemy jusqu'à la mort de Charles IX) est représenté sur scène.

Le passage du roman implique nécessairement un rétrécissement du temps qui apparaît dès le début de la pièce. Celle-ci commence en effet en plein conflit, le jour de la Saint-Barthélemy, le 24 août 1572, contrairement au roman qui s'ouvre sur le mariage de Marguerite six jours avant, c'est-à-dire le 18 août de la même année. Nous verrons, donc dans ce qui suit, comment le dramaturge arrive à faire correspondre le temps de l'action avec sa dimension épique, au temps de la représentation scénique.

- **Temps de l'Histoire ou temps de la fable**

Ce qui assure au texte dramatique cette continuité dans la figuration de l'Histoire et de la fable, sur scène est d'abord le travail d'indication scénique mais aussi la fragmentation du drame en séquences différentes, telles que l'acte, le tableau ou la scène. Ainsi l'acte premier de la scène se déroule tout entier en cette nuit meurtrière de la Saint-Barthélemy. Les scènes qui le constituent seront ponctuées d'indications qui permettront au spectateur de se situer dans le temps de l'action ; la Hurière et Maurevel signalent que l'événement auquel ils se préparent se déroulera dans les heures qui viennent :

« LA HURIERE.

C'est toujours pour ce soir ?

MAUREVEL.

*Sans faute ! »*⁵⁷

Dans la scène II du même tableau, c'est la dialogue de La Mole et Coconnas qui nous révèle qu'en effet ce fameux « soir » n'est autre que le soir de la Saint-Barthélemy : « *Mes ordres sont précis : être à Paris le dimanche 24 août, et me rendre immédiatement au Louvre.* ». Par ailleurs, comme l'espace ne peut se déployer sur la scène, le temps ne peut s'étendre infiniment ; aussi, le dramaturge recourt à des procédés tels que l'analepse. Dans la scène VI, la Mole fait le récit de sa rencontre avec Marguerite à son ami ; nous avons vu qu'inversement, le roman avait permis de figurer la scène dans les détails :

*« Imaginez-vous, que par la protection d'un jeune capitaine de la religion réformé, j'avais été introduit jusque dans la grande galerie, où, à mon profond étonnement, il n'y avait personne... là mon interlocuteur m'avait laissé seul pour s'informer... quand tout à coup une porte s'ouvre, et je me trouve en face d'une femme si noble, si gracieuse, si resplendissante, que je crus d'abord que c'était l'ombre de la belle Diane de Poitiers, qui revient, dit-on, au Louvre. »*⁵⁸

En procédant de la sorte, le dramaturge préserve la vraisemblance de la fable, tout en respectant les règles de la mise en scène et en maintenant une certaine *densité temporelle*. Ainsi les événements continueront de se succéder mais l'emploi répété des expressions tels que « *bonsoir ma sœur* »⁵⁹, « *bonne nuit* » dans le deuxième tableau, dans les scènes II et IV du même acte, produisent un effet d'accélération. Cependant, contrairement aux indications spatiales qui correspondent à un « signifier », les indications temporelles ou les signifiants temporels, n'ont de sens que par rapport à la situation qui les a produites : le temps est un « rapport »⁶⁰. Il est donc difficile d'isoler le temps de la fable des autres éléments dramatiques comme l'espace.

Le deuxième acte permet encore de mesurer le temps de l'action, il est indiqué dans le monologue de Henri au tableau premier: « *Allons, allons, tout se*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 5

⁵⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁶⁰ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre T I. op. cit.*, p. 151.

*calme ; trois jours se sont passés et je suis bien vivant... »*⁶¹, par ailleurs, la même indication sera reprise par Marguerite dans le second tableau, dans la chambre de Mme de Nevers : « *Tout n'est-il pas nouveau depuis trois jours ?* » À l'acte troisième, beaucoup d'événements se seront déroulés, mais huit jours se seront écoulés depuis le début de l'histoire ; dans la scène du septième tableau : « *non, madame ; car il y a huit jours encore, j'étais tout ce que vous dites.* » C'est enfin à la scène VII du huitième tableau que le dramaturge effectue une coupure dans le temps de l'histoire afin de le faire correspondre au temps du spectacle : en effet cette indication nous révèle que l'on a fait un bond de presque deux ans puisque Charles IX est sur le point de mourir : « *il a goûté dix fois le poison, il est mort* »⁶². Afin d'éviter tout sentiment de frustration chez le spectateur, qui prend subitement conscience de la fin proche de la pièce, le dramaturge lui donnera à voir les rituels sataniques auxquels s'adonnait Catherine de Médicis et qui finiront par tuer son propre fils.

D'autre part, pour préserver la vraisemblance dramatique, le dramaturge nous montrera une dernière fois Charles IX dans un espace qui évoque la vie ; c'est la forêt. Ce passage de l'espace étouffant, morbide du Louvre, vers un espace ouvert tel que la forêt, produit un effet de distanciation, dans la mesure où, la confrontation avec l'univers tragique du drame est repoussée dans le temps. Le spectateur s'en trouvera par conséquent apaisé. Enfin, tout l'acte cinq sera consacré à la lente agonie du roi et à la course vers le pouvoir.

Ce que nous avons tenté de décrire à travers ce schéma approximatif de la structure temporelle de *La Reine Margot*, c'est en fait cet enchaînement que Dumas parvient à reproduire en passant du récit à la scène. Nous n'avons par conséquent pas rendu compte du temps de la scène ou du temps intérieur, car celui-ci est déterminé par la seule parole des personnages, il dépend de fait de la vitesse, du rythme et du ton de la parole. C'est ce dont nous traiterons, entre autres, dans le ce qui va suivre.

⁶¹ *Ibid.*, p. 52

⁶² *Ibid.*, p. 121.

IV. 2. Du récit au dialogue

Le dialogue est ce qui caractérise en premier lieu le drame ; aussi, nous utilisons ce terme afin de rendre compte de tous les procédés d'oralisation du récit, dont le monologue et l'aparté. La dramatisation de la matière épique passe inévitablement par la mise en dialogue du récit. C'est par ailleurs dans la parole des personnages qu'apparaîtront, les différentes dimensions du jeu théâtral tels que le rapport à l'espace, le rapport au temps, et enfin le rapport à l'Histoire. Le dialogue ou la parole des personnages est par ailleurs ce qui détermine leur appartenance sociale et leur symbolique.

IV. 2. 1. La parole du peuple

La volonté du drame romantique de figurer la réalité sociale et historique dans sa totalité a donné lieu à cette diversité de langage qui permet désormais au peuple d'exister sur scène. Cependant, il reste à savoir si la parole du peuple peut avoir la même force d'interpellation que la parole du pouvoir. Par conséquent, si le dramaturge accorde à chacun des deux groupes sociaux, un espace particulier, il les fera parler chacun dans un registre de langue particulier et chacun dans un genre différent. Ainsi pour le peuple, nous aurons le registre familier et le genre comique tandis que les personnages royaux s'exprimeront dans un registre soutenu et resteront dans le genre tragique.

Par ailleurs, si l'espace épique reste caractérisé par l'ouverture, la parole aura autant besoin de temps pour se déployer ; c'est ainsi que le ton, le rythme, le tempo déterminent le rôle du discours dans l'exécution du temps scénique. L'une des caractéristiques majeures de la parlure populaire est la redondance ; en effet durant toutes les scènes qui figurent l'espace de la bataille, les personnages n'auront de cesse de répéter encore et encore les mêmes informations. Nous utilisons le terme redondance au lieu de répétition afin d'éviter la confusion impliquée par ce dernier, car la répétition a pour effet de rendre le langage plus soutenu. Le passage suivant, qui représente la Hurière se parlant à lui-même, révèle par ailleurs le processus de

dramatisation du récit, voici successivement les versions romanesque et dramatique du même événement.

« C'est quelque huguenot s,
murmura-t-il ; les traîtres sont si
insolents depuis le mariage de
leur béarnais avec Mlle Margot !

Puis avec un sourire qui
eût fait frissonner ses hôtes s'ils
l'avaient vu, il ajouta :

« Eh ! Eh ! Ce serait dôle
qu'il me fut justement tombé des
huguenots ici... et que...

- Ça ! souperons-nous ?
demanda aigrement Coconnas,
interrompant les apartés de son
hôte.

- Mais, comme il vous
plaira, monsieur, répondit
celui-ci, radouci sans
doute par la dernière
pensée qui lui était
venue. »⁶³

LA HURIÈRE.

« Comme ils complotent ces huguenots !
Car je suis sûr qu'ils complotent ; heureusement
qu'on ne les laissera pas aller, car ils iraient
loin ; mais il est temps de les arrêter. Vous avez
raison, monsieur de Maurevel, il est temps ! »

COCONNAS, lui frappant sur l'épaule

Eh bien, l'amî, ce souper ?

LA HURIÈRE, négligemment

Ah ! Parbleu ! Je vous avais oublié, mon
gentilhomme !

COCONNAS.

Comment, tu m'avais oublié ? Et tu
l'avoues drôle !

LA HURIÈRE.

Ma foi, quand vous saurez pour qui...

COCONNAS.

Et pour qui ?...

LA HURIÈRE.

C'est pour sa majesté Charles IX, qui
vient de passer là

COCONNAS

Le roi ? Mordi ! Je suis fâché de ne pas
l'avoir vu. Le roi a passé là, dans la rue ?⁶⁴

⁶³ DUMAS, Alexandre, (roman). *op. cit.*,
p. 61.

⁶⁴ DUMAS, Alexandre, (drame). *op. cit.*, p. 16.

La confrontation de ces deux passages révèle d'abord les changements impliqués par le processus de dramatisation, tels que la disparition du narrateur, qui réapparaît à travers la voix de la Hurière ; mais dans le même temps la dimension dramatique du récit. En effet bien que la pièce *La Reine Margot* ait été écrite après le roman, le style de Dumas (le recours systématique au dialogue, l'usage de l'expressions « aparté ») laisse supposer que c'est un drame qu'il essayait d'écrire dans le roman.

Nous voyons, par ailleurs que dans la scène dramatique il y a systématiquement un recouplement de plusieurs éléments figuratifs : rappel des personnages (Maurevel), des indications sur l'espace : « *C'est pour sa majesté Charles IX, qui vient de passer là* », et enfin l'indication de trois temps que nous pouvons exceptionnellement isoler : d'abord, le temps chronologique ou historique qui évoque la Saint-Barthélemy : « il est temps de les arrêter », le temps fictionnel : l'heure du souper, et enfin le temps scénique qui est déterminé par le rythme de la parole. En fait il y a une continuelle opposition entre cette parole languissante et le souci de préserver l'intensité dramatique. Ainsi, dans chacune des propositions qui constituent le monologue de la Hurière, il y a répétition d'un élément de la proposition précédente : («complotent », «aller/iraient », « il est temps »). Le rythme du monologue en devient par conséquent plus relâché. En effet, bien que la redondance provienne du travail de l'auteur, elle n'en garde mas moins, un effet familier et naturel. C'est ainsi que l'Histoire, la réalité, se déploie dans la parole des personnages.

Pourtant, l'emploi d'indicateurs de temps tels que l'expression : « *il est temps* » qui pourrait signifier une accélération, une précipitation dans l'action, est rattrapée par le retour à une parole tout en longueur, mais néanmoins vivifiée par l'humour des personnages, où l'on retrouve le même procédé de redondance dans le dialogue de la Hurière et Coconnas, les répétitions permettent ainsi l'enchaînement : « *avais oublié* », « *pour qui* », « *passer (é) là* »)

Le rire est ce qui caractérise le registre familier ou populaire, et l'un des procédés qui permettent de le figurer sur scène est le quiproquo : la scène suivante

représente Coconnas et La Mole qui se racontent, leur affrontement, mais dans le noir, et ce après avoir été secourus par Marguerite et son amie Mme de Nevers :

« COCONNAS.

Eh, ce serait justice, ... ah, monsieur quand vous le rencontrerez, quand vous le tiendrez sous votre main, éventrez-le moi de la belle façon ; c'est ce que je promets de faire à celui qui m'a envoyé certaines balles ... (il se touche l'épaule). Mais comment la chose vous est-elle arrivée à vous ?

LA MOLE.

Ma foi, monsieur j'ai joué de malheur ... J'ai été abominablement trahi par un homme qu'à sa mine, j'avais jugé bon compagnon. »⁶⁵

Le dialogue se poursuivra jusqu'à ce que chacun des protagonistes se rende compte qu'il parle de son propre interlocuteur. A travers cette scène comique le dramaturge romantique fait varier les émotions produites sur le spectateur, mais révèle que la parole est complexe, et peut prêter à confusion.

Pourtant, le rire des personnage ou celui produit chez le spectateur, est rarement véritablement gai. Les dialogues de la Mole et Coconnas révèlent cette transformation de la nature du rire dans le drame romantique. Ce changement symbolise la fatalité dont les personnages sont victimes. Cette scène qui représente les deux amis qui se font arrêtés, reflète tout le désespoir que dégage l'humour de Coconnas, car en effet la fin est proche. L'humour ici est annonciateur du tragique :

« COCONNAS.

« Tant pis, La mole, tant pis !... cela veut dire qu'il ne fait pas bon ici pour nous... Toutes le fois que ce mot-là m'a été adressé en matière d'encouragement, j'ai reçu à l'instant même, ou une balle quelque part, ou un coup d'épée dans le corps, ou un pot de fleur sur la tête ... Ne crains rien, soit en grec, soit en latin, soit en français, a toujours signifié pour moi : « Gare l... dessous ! »

LE LIEUTENANT

En route, messieurs ! »⁶⁶

Ce genre de scène produit sur le spectateur un sentiment contradictoire, il rit mais éprouve de la pitié en même temps ; le spectateur est renvoyé à la complexité de la vie, où tout ce qui s'oppose se complète en même temps. Le langage réaliste de Coconnas reflète cette volonté du drame romantique de créer un théâtre pour tous ; où la diversité de ton unirait enfin le peuple au public du théâtre classique. Ce

⁶⁵ *Ibid.*, p 71.

⁶⁶ *Ibid.*, 131.

théâtre qui vient bousculer les règles et briser les conventions, c'est le théâtre de la révolution.

IV. 2. 2. La parole du pouvoir, retour de la tragédie

Le passage du sublime au grotesque dans le drame romantique est le reflet de l'effondrement des valeurs de l'ancien régime, de la société noble qui est dénoncée comme hypocrite. Le personnage le plus représentatif en est Charles IX ; ce roi malade à moitié fou, dont le langage reflète tout le contraste tragi-comique. Le passage suivant est une longue tirade où Charles IX découvre son empoisonnement et dont les jurons et les jeux de mots ne font désormais plus rire :

« [...] Mais que diable est devenu mon chien ! Actéon !... Actéon !... Ah le voici sous cette table ... Holà ! Actéon ! Holà !... viens ici ... viens !... Ah ça !... mais qu'a-t-il donc ? ... (Il va au chien.) Mort... Roide, froid et couché sur un manteau à moi... Pauvre bête ! il aura voulu mourir sur cet objet qui lui rappelait un ami... Mort ! Mais mort de quoi ?... Ce matin il se portait à merveille... il m'a suivi chez ma mère, et est revenu ici, rapportant mon livre... Voyons donc cela (Il s'agenouille devant le chien) L'œil vitreux... La langue rouge... Oh ! Voilà une étrange maladie... qu'a-t-il encore dans la gueule ? [...] le livre était-il donc empoisonné par, hasard ? Mille démons ! Et moi qui ai touché chaque page de mon doigt... et qui à chaque page, ai porté mon doigt à ma bouche pour le mouiller ... Ces vertiges, ces douleurs ... ces vomissements ... Je suis mort ! [...] »⁶⁷

La représentation ici du roi usant d'expressions telles que : « diable », « mille démons » révèle l'incompatibilité et le contraste entre langage et le rang social. En effet Charles IX reste loin des conventions aristocratiques, et cela traduit son mal du pouvoir et explique son impossibilité à le mettre en exécution. Si l'empoisonnement du Charles IX est resté une supposition dans les textes des chroniqueurs, Dumas use ici de la fiction afin de rendre compte des faces cachées de ses personnages, et ici Dumas décrit toute la solitude dont souffrait effectivement Charles IX. Enfin, la description de la mort atroce du chien, n'est qu'un procédé analogique qui permet de dire ce qui ne pourra pas être représenté sur scène, c'est-à-dire : le corps de Charles IX dévasté par le poison.

Par ailleurs, ce long monologue à travers lequel le personnage décrit, explique et conclut à sa mort toute proche n'est que la représentation sur scène de la voix du narrateur. En alternant discours et didascalies, l'auteur reprend son pouvoir

de narrateur omniscient. Ce monologue n'est en fait que la dramatisation de ce long passage descriptif :

« Il fit quatre pas en avant ; et comme la lumière de la bougie parvenait jusqu'à l'angle du cabinet, il aperçut dans cet angle une masse inerte étendue sur le carreau.

« Holà ! Actéon ; holà ! »

Et il siffla de nouveau.

Le chien ne bougea point.

Charles courut à lui et le toucha ; le pauvre animal raide et froid. De sa gueule, contractée par la douleur, quelques gouttes de fiel étaient tombées, mêlées à une bave écumeuse et sanglante. Le chien avait trouvé dans le cabinet une barrette de son maître, et il avait voulu mourir en appuyant sa tête sur cet objet qui lui représentait un ami.

[...] Alors il s'agenouilla devant son chien et examina le cadavre d'un œil expert.

[...] Charles regarda attentivement autour de lui. Sur le tapis gisaient deux ou trois parcelles de papier semblables à celui qu'il avait déjà reconnu dans la bouche du chien. L'une de ces parcelles, plus larges que les autres, offrait des traces d'un dessin sur bois.

Les cheveux de Charles se hérissèrent sur sa tête, il reconnut un fragment de cette image représentant un seigneur chassant au vol, et qu'Actéon avait arraché de son livre de chasse.

« Ah ! dit-il en pâlisant, le livre était empoisonné. »⁶⁸

Le récit, la fiction, sont autant d'éléments qui n'ont pas d'autre intérêt que de figurer la vérité de la réalité et de tendre vers la réalisation de ce projet épique qui n'en finit pas de se dérober aux mains du dramaturge.

Le genre tragique, le style élevé et majestueux ne sont cependant pas uniquement synonymes de corruption, d'hypocrisie ou de fatalité. Henri de Navarre est le personnage à travers lequel Dumas essaye de rendre compte d'une certaine nostalgie des temps passés, accentuée par l'amère déception de la révolution. En effet le personnage de Henri de Navarre, futur Henri IV est le symbole de cette royauté proche du peuple, qui rassemble les valeurs de la bravoure et de la fierté :

« Cette noblesse corrompue, avilie, vendue aux intrigues italiennes, balayez-là... Tendez la main à vos vrais amis, qui massacrés par leur roi versaient encore plus de larmes que de sang. Rendez ses droits au parlement, ses franchises au peuple ; le jour où vous aurez des magistrats au lieu de courtisans, des concitoyens au lieu d'esclaves, un peuple heureux au lieu de sujets affamés ... ce jours là vous demanderez à vivre, sire ; les rois sont assez fort quand ils sont aimés. »⁶⁹

En effet, Henri ne s'exprime plus dans le langage populaire, il parle dans le style élevé des rois où les figures de style se succèdent, pour refléter non le tragique

DUMAS, Alexandre, (drame). *op. cit.*, p. 136.

⁶⁸ DUMAS, Alexandre, (roman). *op. cit.*, p. 580-581.

⁶⁹ DUMAS, Alexandre, (drame). *op. cit.*, p. 185.

du style classique mais l'espoir d'un théâtre qui se renouvelle. Le passage est structuré en deux gradations : la première descendante : « *noblesse corrompue, avilie, vendue* », elle sera suivie d'une métaphore qui vient accentuer la valeur dépréciative des adjectifs précédents : « *balayez-là...* » Ce qui produit un effet de chute qui contraste avec la gradation ascendante qui produit un effet d'élévation et évoque le règne de Henri IV. La gradation ascendante est produite par le rapprochement des mots « *larmes* » et « *sang* », *droit* » et « *franchise* » et par la suite, dans la succession d'une chaîne d'oxymores : « *magistrats/ courtisans, concitoyen/ esclaves, peuple heureux/ sujets affamés* », dans le même patron syntaxique (non+au lieu+non).

Ce passage de la scène 5 de l'acte V est en fait le récit prophétique de ce que sera le règne de Henri IV. À travers cette prolepse, autre procédé narratif, Dumas bouleverse le temps chronologique de l'histoire ; il nous projette dans l'avenir, dans l'après Saint-Barthélemy qui se déroule toujours dans ce passé lointain du spectateur du XIX^e siècle.

La mise en dialogue du matériau romanesque à travers le drame romantique révèle d'abord, l'impressionnant croisement des genres : Histoire, fiction, drame et épopée. D'autre part, elle rend compte que la figuration de la réalité dans sa totalité est continuellement créatrice de nouveaux modes et supports artistiques, et qu'ainsi tant que le réel n'aura pas fini de nous intriguer, nous ne cesserons de chercher de nouveaux moyens de l'atteindre.

IV. 3. L'écriture didascalique

Après l'étude de l'espace, du temps, de la mise en dialogue du récit ; l'écriture didascalique est le dernier élément majeur à travers lequel s'effectue le passage du roman vers le drame, et sur lequel nous achèverons notre étude de l'adaptation dramatique du roman *La Reine Margot*. L'écriture didascalique est en fait ce qui marque la rupture avec le registre du théâtre classique, car elle répond à ce besoin de réalisme nécessaire à la figuration de l'Histoire sur scène. Elle est par ailleurs ce qui rattache le théâtre romantique au drame moderne, du fait que dans les textes modernes, la didascalie va de la simple indication scénique jusqu'à s'étendre sur plusieurs pages et remplacer le dialogue des personnages, comme par exemple dans *La dernière Bande* de Beckett où la didascalie initiale s'étend sur plus de deux pages. L'écriture didascalique est enfin ce qui témoigne de la présence du roman dans le spectacle du narrateur à côté de l'acteur ; son expansion permet ainsi le développement d'une poétique de certains thèmes tels que l'eau et la nuit, le rapport du fantastique au savoir, enfin le thème des personnages féminins et sa symbolique dans le drame romantique.

IV. 3. 1. La nuit

La nuit est un élément central dans le drame romantique à travers lequel se dégage une poétique du drame de *La Reine Margot*. Appartenant à la fois à l'espace et au temps, la nuit est ce qui permet à l'intrigue de s'enchaîner. C'est dans la profondeur de la nuit que les gens tuent : le massacre de la Saint Barthélemy se déroule la nuit et se prolonge sur les trois tableaux de l'acte I. Les interventions des didascalies permettent de reconstituer cette atmosphère de danger et de conspiration, mais elles signifient plus que de simples indications scéniques, comme le révèle la scène 4 du deuxième tableau de l'acte I :

« MARGUERITE, GUILLONNE, LE ROI DE NAVARRE, LE DUC D'ALENÇON, caché ;
DEUX PAGES.

Les deux pages entrent, portant des candélabres d'or, et des bougies de cire rose. »⁷⁰

⁷⁰ DUMAS, Alexandre, (drame). *op. cit.*, p. 32.

En effet, ici, la symbolique de la nuit mystérieuse, complice des personnes qui se cachent et conspirent, apparaît à travers le contraste qu'évoque l'entrée des pages portant des « candélabres ». Le didascale semble indiquer que le lieu était sombre, or il n'en est rien, la didascalie précédente nous décrit Marguerite occupée à lire une lettre :

*« Pendant la lecture de la lettre, le duc d'Alençon s'est avancé doucement jusque derrière Marguerite ; Guillonne a voulu prévenir sa maîtresse ; mais le Prince l'a arrêtée d'un signe, et l'a congédiée. »*⁷¹

En fait, cette chambre de Marguerite que l'on éclaire de nouveau, était sombre par la présence menaçante de son frère. Si la didascalie n'avait qu'une incidence sur le spectacle, elle serait purement redondante, puisqu'elle n'est pas nécessaire à la mise en scène. Par conséquent, ces précisions sur la qualité des objets : « *des candélabres d'or, et des bougies de cire rose.* » rappellent les récentes noces de Marguerite et Henri de Navarre, ici la didascalie ne renvoie plus eu temps présent de la scène mais à un temps passé, celui du récit. Le narrateur a pris la place du didascale.

Les didascalies qui évoquent la nuit, permettent par ailleurs de développer les thèmes romantiques tels que la mélancolie ; c'est dans l'obscurité, à l'abri des regards, que les amants se retrouvent et exaltent leur mélancolie ; la didascalie suivante précède un monologue lyrique de la Mole qui vient de se séparer de Marguerite :

« Pendant la dernière scène, et pendant ce monologue, la nuit vient peu à peu. »
*O ma belle reine ! demandez-moi mon sang, ma vie, mon âme... demandez moi tout, hors de ne plus vous aimez ; car, si vous demandiez cela, je le sens bien, de tout dévoué que j'étais, je vous deviendrai rebelle...[...] »*⁷²

⁷¹ Ibid., p. 29.

⁷² Ibid., p. 68.

IV. 3. 2. Le fantastique dans le drame

La dimension fantastique du drame révèle les qualités de conteur de Dumas ; les didascalies qui décrivent Catherine de Médicis dans son rôle de sorcière sont celles où l'auteur donne le plus de précisions, la didascalie devient un vrai passage descriptif :

« Elle va droit à l'armoire secrète, met un masque de verre, des gants, trempe les feuillets du livre dans un vase de terre antique, puis referme l'armoire et fait sécher les feuillets au feu de la cheminée. »⁷³

Dans la même scène, après un court monologue et une réplique de son fils le duc d'Alençon, l'auteur clôt la scène avec une autre didascalie, aussi précise que la première :

« (Elle porte le livre d' -- une armoire, éteint le brasier avec de l'eau, pose son masque de verre et ses gants sur une table, et va ouvrir.) »⁷⁴

Pourtant, en décrivant Catherine qui agit comme une automate, c'est plutôt un scientifique dans son laboratoire que Dumas évoque et non plus les sorcières qu'on brûlait autrefois. Malgré sa passion pour les astrologues, qui d'après Michelet lui auraient prédit le règne de Henri III, Dumas nous montre, sous un angle plus cartésien, une reine assoiffée de savoir mais qui use de méthodes moins aléatoires. Cela témoigne de l'évolution de la société du XIX^e siècle, de l'être humain désormais obsédé par la quête du savoir.

Dans le roman, l'auteur éclipse tous ces détails et présente la scène autrement, il est bien évident qu'il est plus difficile de représenter sur scène l'odeur d'un parfum, ou quelque nuage de vapeur, mais l'idée véhiculée est la même :

« La reine mère n'était point dans sa chambre à coucher, mais elle avait ordonné qu'on le fit attendre s'il venait.

Au bout de quelques instants elle sortit d'un cabinet secret où personne n'entraît qu'elle, et où elle se retirait pour faire ses opérations chimiques.

Soit par la port entrouverte, soit attachée à ses vêtements, entra en même temps que la reine mère l'odeur pénétrante d'un âcre parfum, et, par l'ouverture de la porte, d'Alençon remarqua une vapeur épaisse, comme celle d'un aromate brûlé, qui flottait en blanc nuage dans ce laboratoire que quittait la reine.

Le duc ne put réprimer un regard de curiosité. »⁷⁵

⁷³ *Ibid.*, p.111.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ DUMAS, Alexandre, (roman). *op. cit.*, p.539-540.

IV. 3. 3. Le personnage féminin, du récit au drame

Dans le drame romantique le personnage féminin tient une place importante et la preuve en est l'emploi de cette « *didascalie de lecture* »⁷⁶ qu'est le titre, qui permet d'identifier le personnage féminin comme le personnage principal du drame. En fait, le besoin d'identifier le personnage principal d'un drame, d'emblée à travers le titre, appartient à la tradition théâtrale et n'a rien avoir avec le retour des procédés narratifs dans le drame. Néanmoins, cette didascalie permet d'abord de diriger le lecteur vers un savoir qui concerne en premier lieu un personnage féminin, historique, qui représente l'Histoire et les mœurs de la France du XVI^e siècle. La didascalie de lecture aurait ainsi la fonction de l'incipit, du fait qu'elle crée un certain horizon d'attente chez le spectateur, car celui-ci s'attend à découvrir Marguerite dans le premier tableau ou à la première scène de l'acte I, alors que celle-ci n'apparaîtra que dans la scène 1 du deuxième tableau.

Par ailleurs, l'emploi du diminutif dépréciatif « Margot » oriente vers une représentation psychique déclinée du personnage de Marguerite de Valois ; une femme aux mœurs scandaleuses et aux ambitions politiques ambiguës. Mais dans le même temps, le titre permet de reconstituer une autre image de la femme, celle du romantisme français, c'est-à-dire belle, à la fois soumise et révoltée, victime et coupable de vouloir se libérer du joug masculin. Synonyme de beauté, de désir et comme dans le cas de Marguerite de Valois, d'immoralisme. Le personnage introduit une dimension érotique qu'il n'est pas aisé de représenter sur scène, ce qui révèle la présence du point de vue de narrateur ; comme dans cette didascalie de la scène 7 du septième tableau de l'acte trois :

« *Au nom de la Mole Marguerite a quitté sa place en rougissant et s'est allée asseoir à quelques pas, devant sa toilette.* »⁷⁷

En effet, la précision ici de la timidité ou de la confusions de Marguerite relève de l'ironie et non plus d'une simple indication objective de mise en scène, car il est évident que le spectateur ne verra pas Marguerite rougir mais il pourra

⁷⁶ ZARAGOZA, Georges. *op. cit.*, 106.

⁷⁷ DUMAS, Alexandre, (drame). *op. cit.*, p. 103.

percevoir son trouble. Par conséquent, il se pourrait que ce soit le narrateur qui se moque ici de son personnage mais aussi des règles de bienséance du théâtre. D'autre part, l'emploi du temps du passé (« *a quitté* », « *s'est allée asseoir* ») est révélateur de la présence du récit dans cette didascalie. Voici, par ailleurs, le passage romanesque qui indique la présence du narrateur dans la didascalie ; ici Henri de Navarre explique à de Mouy qu'il doit prendre l'apparence de La Mole et pour que l'illusion soit réussie, Marguerite doit s'assurer la fidélité de La Mole :

« Il ne faut pas qu'on fasse une différence entre les deux, et qu'on sache que vous êtes double, n'est-ce pas de Mouy, n'est-ce pas madame ?

« Oui, dit-elle sans s'émouvoir ; car enfin, ce M de la Mole est au duc mon frère.

- *Eh bien tachez de nous le gagner, madame, dit Henri avec un sérieux parfait. N'épargnez ni l'or ni les promesses. Je mets tous mes trésors à sa disposition.*

- *Alors, dit Marguerite avec de ces sourires n'appartiennent qu'aux femmes de Boccace, puisque tel est votre désir, je ferai de mon mieux tout pour le seconder. »*⁷⁸

Marguerite de Valois renfermait en effet toutes ces qualités contradictoires, et Dumas tente d'en rendre compte en la rapprochant de l'idéal féminin du XIX^e siècle, et en tant qu'elle symbolise l'une des périodes les plus importantes de l'Histoire de France.

⁷⁸ DUMAS, Alexandre, (roman). *op. cit.*, p. 318-319.

Conclusion

À travers l'analyse de la version théâtrale de *La reine Margot*, nous constatons que, du roman au drame, l'œuvre de Dumas traduit le même souci de peindre la réalité dans sa totalité ; dans sa dimension tragique et surtout comique. En effet, le mélange des genres révèle le projet initial de Dumas, celui d'écrire l'Histoire, d'éduquer, mais aussi d'amuser ; d'où cette profusion de personnages, de styles, et de thèmes.

L'analyse des différentes catégories de l'espace, du temps, du passage du dialogue au récit, et enfin l'étude de l'écriture didascalique, nous ont permis d'accéder à une autre dimension de l'écriture dramatique : à celle de la dimension narrative intégrée à la représentation, procédé qui bouleverse les règles classiques de l'écriture dramatique française et se légitime par la référence à Shakespeare.

En premier lieu, c'est la catégorie de l'espace qui a révélé ce bouleversement ; ne tenant plus dans la scène et l'acte, la matière épique a débordé les règles classiques en imposant une nouvelle fragmentation en tableaux. Désormais, il ne suffit plus de dire l'événement, il faut le mettre en scène et le représenter dans sa totalité. À ce propos, s'il est un talent qu'on ait accordé à Dumas, c'est d'ailleurs bien celui de metteur en scène.

Par ailleurs, la dramatisation du roman s'accompagne d'un mouvement contraire, celui de voir le dialogue céder de plus en plus la place au récit. Les événements se succèdent et prolifèrent, et malgré la multiplication des décors, il n'est pas possible d'*imiter* l'événement, il faut le raconter.

L'écriture didascalique est à cet effet un élément majeur ; occupant de plus en plus de place dans le texte, elle semble s'approprier le jeu et la représentation dramatique. La pièce *La Reine Margot* ne nous fournit pas un tel exemple, mais il faut souligner que c'est depuis le drame romantique qu'il est possible de parler d'une écriture proprement didascalique.

Ainsi, la comparaison des deux modes d'écriture de la diegesis et de la mimesis, révèle que les deux genres ne sont pas si incompatibles ou étrangers l'un à l'autre. En effet, la comparaison approximative que nous avons proposée, montre

bien que la présence du récit dans le drame ouvre plus de perspectives pour la représentation théâtrale. Par conséquent, il devient plus facile d'envisager la représentation d'un éventail thématique plus large, notamment en ce qui concerne les thèmes historiques et politiques.

En définitive, la courte aventure du drame romantique n'aura pas été un échec, du moins pour les dramaturges modernes qui continuent de s'en inspirer. « Le théâtre récit » qui abonde dans la modernité dramatique pourrait bien se situer dans la lignée d'une approche renouvelée de la scène, et reprendre ainsi le flambeau de l'ambition romantique de renouveler les formes théâtrales pour pouvoir embrasser le monde et l'Histoire.

Conclusion générale

Conclusion générale

À l'issue de cette analyse des versions romanesque et dramatique de l'œuvre dumassienne *La Reine Margot*, nous avons pu décrire le processus de l'éclatement des codes littéraires. Partant de la conception aristotélicienne de la fiction comme *mimésis* et seul moyen de production artistique, nous avons constaté que la littérature en tant qu'art de la création (*poïesis*) procédait aussi de la figuration d'événements attestés. S'éloignant de plus en plus du texte aristotélicien, les théories modernes se voient dans l'obligation d'accorder autant d'intérêt à l'écriture factuelle dans toute sa diversité, qu'à l'écriture fictionnelle.

En effet, après la discussion proposée dans le premier chapitre, nous avons pu constater les limites du texte aristotélicien quant à la conception d'une poétique du texte référentiel. Aussi, l'exposé sommaire, des thèses de Michel de Certeau, Paul Ricœur, ou Roland Barthes, d'une part, et l'étude de l'émergence d'une littérature historique au XIX^e siècle, nous ont révélé tout l'intérêt qu'il convient d'accorder à une nouvelle reconsidération du texte historique.

À ce propos, la narratologie nous est apparue comme l'une des théories qui voit son avenir non plus dans la description des textes fictionnels mais dans l'élargissement de ses outils d'analyse à l'étude des textes factuels. En effet, par l'exposé des points de vue de Gérard Genette, de Käte Hamburger, de Dorrit Cohn, et enfin de Christine Montalbetti, nous avons pu rendre compte de l'intérêt que la narratologie représentait pour l'étude des textes factuels.

Ainsi, après avoir réintégré les textes autobiographiques dans le registre des textes fictionnels, Dorrit Cohn reprend la position séparatiste de sa devancière Käte Hamburger selon laquelle il existerait des marqueurs de fictionnalité. Elle propose d'autres indices, dont la thèse très contestée de l'existence d'un deuxième auteur, et dont nous avons pu vérifier les limites à travers l'analyse du roman *La Reine Margot*. En effet, les positions de Gérard Genette, selon qui les outils de la narratologie peuvent autant décrire le texte référentiel que le texte fictionnel, nous ont semblé plus efficaces. Néanmoins, Christine Montalbetti a raison de souligner

que dans *Fiction et diction*, si Gérard Genette souligne l'indiscernabilité formelle entre fiction et non fiction, il ne manifeste pas moins que « les catégories forgées dans *Figures III* et dans *Nouveau discours du récit* sont également opératoires en contexte référentiel »¹, c'est-à-dire qu'il réduit l'analyse narratologique, des textes référentiels aux lois d'une « narratologie stricte »², alors que le travail de « l'écriture référentielle, sur tel genre en particulier, réclame [...] de sortir des cadres d'une seule narratologie. »³

Par ailleurs, l'analyse des catégories du temps, du mode et de la voix narrative, telles qu'elles sont conçues dans *Figures III* et *Nouveau discours du récit*, nous a permis de vérifier les limites de la théorie de la narratologie.

Cependant, mêmes s' les positions des théoriciens de la narratologie, divergent quant à la possibilité ou non d'appliquer les outils de la narratologie tels quels indifféremment au genres fictionnels et factuels, force est de constater que la dynamique des genres littéraires ne cesse de réorienter la lecture des textes théoriques, notamment celle de *la Poétique*.

L'étude dans le chapitre trois, de la dimension fictionnelle de *La Reine Margot*, nous a permis, de révéler la dimension épique de l'œuvre. L'imagination est en effet ce qui a permis à Dumas, de reconstituer le monde mythique de l'épopée homérique, de transformer les personnages historiques en des figures héroïques.

Notre étude de la notion de fiction et de la figuration de l'Histoire nous a mené, dans le chapitre quatre, à l'étude de la version dramatique de *La Reine Margot*. À travers l'exemple du drame romantique, nous avons essayé de rendre compte des enjeux esthétiques que représentait la figuration de l'Histoire sur scène. Après avoir tenté de retrouver les traces d'un projet épique dans la version romanesque, nous avons constaté que sur scène, la figuration de l'Histoire charriait les procédés de l'écriture romanesque. En effet, la dramatisation de la matière épique révèle la reconsidération du mode d'écriture dramatique, notamment dans la représentation scénique de l'espace. D'autre part, l'apparition de la description, de l'instance narrative, ou la présence d'une écriture didascalique sont autant

¹ MONTALBETTI, Christine. *op. cit.*, p. 55.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

d'éléments qui témoignent d'une hybridation générique qui reflète d'autant plus la porosité des frontières entre Histoire et fiction, mais plus encore entre drame et récit.

Le retour du récit dans le drame est révélateur des nouvelles interrogations sur le drame moderne. L'exploitation des procédés narratifs ouvre de nouvelles perspectives quant à la possibilité du théâtre moderne de représenter le réel dans sa vérité.

Enfin, il convient de souligner l'intérêt que nous a offert l'étude de l'une des œuvres innombrables d'Alexandre Dumas. Au-delà de des doutes émis sur l'existence d'un véritable style, des nombreuses critiques quant à l'origine et aux objectifs de son œuvre, force est de constater qu'il est souvent contradictoire de prétendre ignorer l'un des écrivains emblématiques de la littérature du XIX^e siècle, dont certaines œuvres ont été adaptées et réadaptées plusieurs fois au théâtre ou au cinéma.

Si l'œuvre de Dumas, interpellée et voit naître un encore timide regain d'intérêt, c'est à cause ou grâce aussi à certaines maladresses, libertés et imperfections qui ne sont pas sans lien avec son succès. En refusant de se ranger du *côté des écrivains et chroniqueurs sérieux, il réalise l'immense œuvre de répondre* au besoin de son siècle, celui de réintégrer d'abord le peuple dans le long processus de l'Histoire, ainsi que Michelet l'avait fait. Pour ce faire, il n'est bien sûr pas interdit qu'il ne se soit permis : écrire « mal », écrire vite, faire appel à des collaborateurs, mais tout cela pour écrire vrai.

Le péché de Dumas est qu'« *il ignore cette anorexie contemplative, cette rumination impuissante, cet aveu d'incapacité et cette résignation à l'échec qui sont notre mal du siècle.* »⁴

⁴ FERNANDEZ, Dominique. *op. cit.*, p. 216.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus

DUMAS, Alexandre,

- *La Reine Margot*, Editions Gallimard et Librairie Générale Française, 1962.

- *La Reine Margot* (drame), [en ligne], [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k66070t>]

2. Ouvrages critique sur Alexandre Dumas

- **ARROUS, Michel**, *Alexandre Dumas, une lecture de l'Histoire*, Éditions Maisonneuve et Larose, 2003, (Actes du Colloque Dumas 2002)
- **FERNANDEZ, Dominique**, *L'art de raconter*, Grasset, 2006.
- **FRÉMY, Dominique, SCHOPP, Claude**, *Quid d'Alexandre Dumas*, Paris, Robert Laffont, 1989.
- **TADIÉ, Jean-Yves**,
 - *De Proust à Dumas*, Gallimard, 2006.
 - *Le roman d'aventures*, Presse Universitaire de France, Quadrige, 1996.
- **SCHOPP, Claude**, Préface et dictionnaires de *La Reine Margot, La dame de Monsoreau*, in Les grands romans d'Alexandre Dumas, coll. « Bouquins », Paris, Robert Laffont, 1992.
- **L'Arc**, N° 71, *Alexandre Dumas*, Duponchelle, 1978.
- **Europe**, N° 490-491, *Dumas Alexandre Père*, février-mars 1970, Paris, Les Editeurs Français Réunis.
- **WAGNER, Franck**, Lire *Les Trois Mousquetaires* aujourd'hui, in Romantisme, N° 115, « De ceci à cela », Sedes, 2002, pp. 53-63.

3. Ouvrages théoriques sur le roman et les genres littéraires

- **ADAM, Jean-Michel**,
 - *Le texte narratif*, traité d'analyse pragmatique et textuelle, Nathan, 1994.
 - *Langue et littérature, analyse pragmatique et textuelle*, Paris Hachette-FLE, 1991.

- **ARISTOTE**, *La poétique*, Texte, traduction et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, édition du Seuil, coll. « Poétique », 1980.
- **AUERBACH, Erich**, *Mimesis : La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard, 1968.
- **AUSTIN, Warren et WELLEK, René**, *La théorie du roman*, Paris, Seuil, 1971.
- **BARTHES, Roland**, et al. *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.
- *Le bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1984.
- **BERGEZ, Daniel**, et al. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, 1996.
- **BOURDIEU, Pierre**, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1998.
- **BRIX, Michel**, *Le romantisme français, « Esthétique platonicienne et modernité littéraire »*, Louvain - Namur, Peeters, coll. « Études Classiques », 1999.
- **COHN, Dorrit**, *Le propre de la fiction*, Seuil, 2001.
- **DETIENNE, Marcel**, 1981, *L'invention de la mythologie*, Éditions Gallimard, 1981.
- **DURAND, Gilbert**, *Figures mythiques et visages de l'œuvre : De la Mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992.
- **FONTANIER, Les figures du discours**, Flammarion, Paris, 1977.
- **GENETTE, Gérard**,
 - *Figure II*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1969,
 - *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972,
 - *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.
 - *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991.
- **GRIMALDI, Nicolas**, *Le désir et le temps*, Presse universitaire de France, 1971.
Hachette-FLE, Paris, 19 ..
- **HAMBURGER, Käte**, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986.
- **HAMON, Philippe**, *Du descriptif*, Hachette Livre, 1993.
- **KIBEDI-VARGA, Aron**, *Rhétorique et littérature, Etude de structures classiques*, Klincksieck, 2002.

- **LUKACS, Georges**,
- *Le roman historique*, Paris, Payot, 1965.
- *La théorie du roman*, Denöel, 1968.
- **HEGEL**, *L'Esthétique*, Librairie Générale Française, Coll. Livre de poche, 1997.
- **MADÉLÉNAT, Daniel**, *L'épopée*, PUF, 1986
- **MILLY, Jean**, *Poétique des textes, une introduction aux techniques et aux théories de l'écriture littéraire*, Armand Collin, 2005.
- **PAVEL, Thomas**, *L'Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988.
- **PICARD, Michel**, *Lire le temps*, Editions de Minuit, coll. « Critique », Paris, 1989.
- **PLATON**, *La République*, Introduction, traduction et notes par Robert Baccou, Paris, GF-Flammrion, 1996.
- **REUTER, Yves**, *L'analyse du récit*, Paris, Dunod, 1997.
- **RICOEUR, Paul**, *Temps et récit*, 3 Tomes :
 1. *L'intrigue et le récit historique*, Seuil (1983),
 2. *La configuration dans le récit de fiction*, Seuil (1984),
 3. *Le temps raconté*, Seuil (1985).
- **SCHAEFFER, Jean-Marie**, *Qu'est ce qu'un genre littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.
- **VANOOSTHUYSE, Michel**, *Le roman historique*, Mann, Brecht, Döblin, PUF, 1996.

4. Ouvrages théoriques sur le théâtre

- **HOCAMARD, Gérard**, *Shakespeare : Thèmes et études*, Paris, Éditions Ellipses, 2000.
- **HUBERT, Marie-Claude**, *Le théâtre*, Armand Colin, coll. « Cursus », Paris, 1988.
- **HUGO, Victor**, *Préface de Cromwell*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.
- **JOMARON, Jacqueline de (dir.)**, *Le théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992. (Encyclopédies d'aujourd'hui).

- **LARTHOMAS, Pierre**, *Le langage dramatique*, Paris, PUF, 1980, Quadrige, 2005.
- **LAURENT, Franck, VIEGNES, Michel**, *Le drame romantique*, Paris, Hatier, coll. « PROFIL Littérature » (dirigée par Georges Décote), 1997.
- **LIOURE, Michel**, *Le drame*, Paris, Armand Colin, coll. « U », Paris, 1968.
- **PRUNER, Michel, BERGEZ, Daniel** (dir.), *La Fabrique du théâtre*, Editions Nathan 2000, Armand Colin, coll. « Lettres SUP », 2005.
- **RYNGAERT, Jean-Pierre**, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, Armand Colin, coll. « Lettres SUP », 2005.
- **THOMASSEAU, Jean-Marie**, *Alfred de Musset « Lorenzaccio »*, Paris, PUF, coll. « Études littéraires », (dirigée par Jean Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Yves Chevrel), 1986, 1991.
- **UBERSFELD, Anne**,
 - *Lire le Théâtre T I*, Paris, Belin, coll. « Lettres SUP », 1996.
 - *Le Roi et le Bouffon*, « Études sur le théâtre de Hugo », Paris, Librairie José Corti, 2001.
- **ZARAGOZA, Georges**, *Faire jouer l'espace dans le théâtre romantique européen : Essai de dramaturgie comparée*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1999.

5. Histoire

- **BALMAND, Pascal**, *Histoire de la France*, Hatier, 1992.
- **CERTEAU, Michel de**, *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2002.
- **GARIN, Eugenio**, *Moyen âge et renaissance*, Editions Gallimard, 1969 (pour la traduction française).
- **HOURS, Joseph**, *Valeur de l'histoire*, Paris, Presse Universitaire de France, 1966.
- **LE GOFF, Jacques**, *Histoire et mémoire*, Gallimard, coll. « folio Histoire », 1988.
- **LE GOFF, Jacques, REMOND, René**, *Histoire de la France religieuse, XIV-XVIIIe siècle*, T2. Seuil, 1988.
- **MICHELET, Jules**, *Histoire de France au seizième siècle*, « Guerres de religion », in Œuvres complètes T VIII, Paris, Flammarion, 1980.

- **Revue Europe**. N° 535-536, *Michelet*, Novembre décembre 1973, Paris, Éditeurs Français Réunis.

6. Usuels et mémoires

- **ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain**. (dir.). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris, PUF, 2002.
- **BEAUMARCHIS, Jean-Pierre de, COUTY, Daniel et REY Alain**, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, bordas, 1994.
- **BOULAY, Bérenger**, *Pour un nouveau discours de l'Histoire*, mémoire de DEA, université Paris 8, 2005, sous la direction de Christine Montalbetti.
- **DUCROT, Oswald et SCHAEFFER, Jean-Marie**, (dir.). *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1995.
- **HAMON, Philippe, ROGER-VASSELIN, Denis** (dir.). *Le Robert des grands écrivains de langue française*, Dictionnaires le Robert, 2000.
- **DELUMEAU, Jean**, (dir.). *L'Histoire du monde de 1492 à 1789 : Afrique - Amériques Europe - Extrême - Orient – Océanie*, Paris, Larousse, 1994.
- **PAVIS, Patrice**, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.

7. Documents en ligne

- **BARONI, Raphaël**, *Tension narrative, curiosité et suspens : les deux niveaux de la séquence narrative*, Conférence au CRAL : La narratologie aujourd'hui _le 6 Janvier 2004, [en ligne], [<http://www.vox-poetica.org/t/lna/baronilna.html>], [page consulté le 02/03/07]
- **CALAME, Claude**, *Entre vraisemblance, nécessité et poétique de la vue : L'historiographie grecque classique*, [Claude.Calame@unil.ch], acte du colloque « *Écriture de la fiction, écriture de l'Histoire* », mars 2006.
- **CHAUDRAND-TEULAT, Anne**, *L'apport du narratif au théâtre : la fonction mortifère du récit dans Le Malentendu d'Albert Camus*, [en ligne], [<http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=1066>], [page consultée le 03/12/08]
- Cours en ligne, [<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/>]

- **DUMAS, Alexandre**, *Les compagnons de Jéhu*, [en ligne], [http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k202908r]
- **GUESSARD, François**, *Mémoire et lettres de Marguerite de Valois*, [en ligne], [http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k36525r]
- **HEMMRLÉ, Marie-Agnès**, *Le récit comme avatar du dialogue dans le théâtre de Daniel Danis*, [en ligne], [http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=1113], [page consultée le 03/12/08]
- **LAFORGUE, Pierre**, *Épopée et histoire chez Hugo (1852-1862)*, [en ligne], [http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/96-10-26Laforgue.htm], Texte de la communication au groupe Hugo du 26 octobre 1996.
- **MONTALBETTI, Christine**,
 - *Narrataire et lecteur : deux instances autonomes*, [en ligne], [http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=13], [pages consultées le 10/09/06]
 - *Les indices de fictionalité : une enquête*, [http://www.fabula.org/revue/cr/150.php], [en ligne], [pages consultées le 10/09/06]
- **LAFIAIST, L, DANJOU, Jean Louis Félix**, [*Le procès criminel contre La Mole et Coconnas, 1574*, in Archives curieuses de l'Histoire de France depuis Louis XI jusqu'à Louis XVIII], [en ligne], [http://www.books.google.fr]
- **PRSTOJEVIC, Alexandre**, [*Le renouveau de la narratologie*, entretien avec Dorrit Cohn], [en ligne], [http://www.vox-poetica.org/entretiens/cohn.htm], page consultée le 20/10/07]
- **SCHAEFFER, Jean-Marie**, *de l'imagination à la fiction*, [en ligne], [page consultée le 10/11/06], [http://www.vox-poetica.org/entretiens/hartog.html]
- **SCHEFFEL, Michael**, 'Narration fictionnelle' et 'narration historiographique' ? *Réflexion à partir de quelques thèses de Hayden White et de Paul Ricœur*, [scheffel@uni-wuppertal.de], acte du colloque « *Écriture de la fiction, écriture de l'Histoire* », mars 2006.
- **SCHMID, Wolf**, *Les événements et l'Histoire dans les récits factuels et fictionnels*, [wschmid@uni-hamburg.de], acte du colloque « *Écriture de la fiction, écriture de l'Histoire* », mars 2006.
- **SCHUMACHER, Claude**, *Du bon usage des didascalies*, [en ligne], [http://coursenligne.univ-st-etienne.fr/Arts/fichiers/didasc.htm], [page consultée le 20/02/08]

- **TROVATO, Loredana**, *Céline dramaturge, ou comment narrer le théâtre*, [en ligne], [<http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=1139>], [page consultée le 03/17/08]
- **WAGNER, Franck**, *Le récit fictionnel et ses marges : état des lieux*, [en ligne], [<http://www.vox-poetica.org/t/wagner2006.html>], [page consultée le 05/04/07]

