

Lectures de la *Reine Margot* d'Alexandre Dumas: le roman populaire par excellence

Mohammad Matarneh

Département de français, Université de Jordanie, Aqaba, Jordanie.

Received on: 6-12-2017

Accepted on: 21-3-2018

Résumé

Si Alexandre Dumas n'est pas le précurseur du roman historique tel que Georges Lukács l'a défini (Walter Scott l'a précédé), il en est le représentant français le plus illustre. L'auteur des *Trois Mousquetaires* a trouvé dans ce genre nouveau l'instrument parfait pour toucher les masses et les élever moralement. Avec *La Reine Margot*, il donne au public l'une des œuvres les plus accomplies qu'il ait conçues pour mener à bien son projet d'éducation populaire. Les données historiques de la Saint-Barthélemy, mais plus encore son savoir-faire de romancier en matière de création de personnages et d'incarnation de grands sujets de réflexion, font de cette œuvre l'un des meilleurs exemples pour définir l'esthétique et l'ambition dumassiennes.

Mots clefs: Populaire, Margot, exploitation littéraire, personnages historiques, amour, amitié, mort.

An analytical reading of Alexandre Dumas' *Queen Margot*: A distinguished popular novel

Abstract

Alexandre Dumas put aside the scholarly writing of history and chose instead the genre of popular novel in order to teach the French and other people history. He, thus, presents French national history in an entertaining and accessible way in *La Reine Margot* (Queen Margot), in which he popularizes great figures in French history. *La Reine Margot* is a clear example through which Dumas achieves his goal of teaching people the history of France. While many novels depict St. Bartholomew's Day massacre as a well-known event in the history of France, Dumas' *La Reine Margot* is the most memorable novel for the French people. His narrative approach and aesthetics in this novel have attracted many readers it.

Keywords: Popular, Margot, literary exploitation, historical figures, love, friendship, death.

1. Introduction

Dans son célèbre essai consacré à Walter Scott, Georges Lukács affirme que l'écrivain écossais a fait plus que populariser le roman historique: il a inventé un genre. Des narrations situées dans le passé et au milieu d'événements historiques ont bien évidemment vu le jour avant lui, mais « l'histoire n'est pour eux qu'un accessoire, au fond assez inutile, et qu'on peut détacher sans grand dommage pour le roman.» (Maïgron 1898, 6). Scott innove en montrant la spécificité, la couleur¹ de chaque époque, de chaque lieu; il se livre à de nombreuses lectures préalables à la rédaction de ses livres pour y parvenir. Et enfin, il introduit une vision progressiste de l'Histoire; le passé y est une clef pour comprendre le présent. Tel est son apport dans la fondation d'un genre.

Ce roman historique nouvellement né a presque aussitôt conquis la France, jusqu'à devenir un phénomène de mode². Plusieurs auteurs, comme Alexandre Dumas, ont imité le modèle incarné par Walter Scott. L'auteur des *Trois Mousquetaires* est l'un des plus prolifiques d'une génération pourtant généreuse en auteurs prolifiques. Il ne publiera pas moins de vingt-sept épais volumes retraçant l'Histoire de France. Dumas s'attribue ainsi une véritable mission: enseigner l'Histoire au peuple. Républicain convaincu, il est persuadé que l'instruction est « le moyen par excellence de combler l'écart entre les riches et les pauvres, entre les nobles et les roturiers.» (Daly 2008, 38). Dans *Le Sphinx rouge*, Dumas affirme que son intention « est non seulement d'amuser une classe de nos lecteurs qui sait, mais encore d'instruire une autre qui ne sait pas, et c'est pour celle-là particulièrement que nous écrivons» (Dumas 2008, 6) ; ce qui n'est pas sans rappeler la célèbre maxime d'Horace exhortant les auteurs à « plaire et instruire » dans leurs ouvrages. Victor Hugo, son ami, est le mieux placé pour nous parler du rôle de Dumas dans la vulgarisation de l'Histoire de la France au XIX^e siècle. Écrivant une lettre à Alexandre Dumas fils à la mort de son père, il y affirme qu'« Alexandre Dumas est un de ces hommes qu'on pourrait appeler les semeurs de civilisation; il assainit et améliore les esprits par on ne sait quelle clarté gaie et forte; il féconde les âmes, les cerveaux, les intelligences; il crée la soif de lire; il creuse le cœur humain, et il l'ensemence. Ce qu'il sème, c'est l'idée française.» (Hugo 2000, 889). Le défunt écrivain demeure dans la mémoire du poète comme le plus proche des amis du peuple.

Pour réussir sa mission d'éducation du peuple, Dumas opte pour le roman historique, qui convient au lectorat visé: ouvriers, femmes, enfants. A partir de son œuvre, ce genre demeurera d'ailleurs celui qui fournira la plupart des *best-sellers* français: les lecteurs de ce pays se passionneront pour ces visites guidées romanesques à travers leur Histoire nationale. Pourtant, si l'on en croit Schopp, Dumas dans un premier temps « hésite sur le genre à exploiter, entre roman mondain, roman sentimental, roman fantastique, roman criminel, avant d'opter - après l'extraordinaire succès des *Trois Mousquetaires* [...] - pour le roman historique auquel il confère une valeur inconnue jusqu'à lui.» (Schopp 2010, 22). Dumas ne fera pas œuvre de savant et choisira naturellement le genre du roman populaire s'adressant à un lectorat avide de nouvelles lectures. Nélod ne pardonne pas tout à fait ce choix à l'auteur, tout en reconnaissant le talent qu'il montre dans cet exercice: « Dumas tripote l'histoire, il allonge des vies, multiplie les inventions, supprime des traits véridiques; mais il garde l'essentiel et donne une impression exacte des faits et l'esprit du temps.» (Nélod 1969, 125). Dumas ne recule pas devant une omission volontaire ni devant l'ajout de péripéties totalement imaginaires. Il écrit à la manière du conteur qui s'approprie et crée une histoire rêvée à partir d'un matériau véridique. Devant la nécessité d'incarner l'Histoire, il n'hésite pas à combler par sa fantaisie les manques de l'Histoire.

Au XIX^e siècle, le roman populaire est en effet un véritable phénomène de masse: *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue ou encore *Rocamboles* de Ponson du Terrail, qui invitent les gens honnêtes à pénétrer dans l'univers du crime et de la pègre, en sont deux exemples parmi tant d'autres. L'instruction du peuple a fait de grands progrès, mais il ne peut accéder à ce que l'on entend nommer la *haute littérature* ou aux ouvrages savants, par manque de formation, mais aussi par manque de moyens. C'est alors qu'apparaît une presse bon marché, au sein de laquelle naît un genre: le roman-feuilleton. La contrainte de ce type de

parution aura deux conséquences: les romanciers écriront bien souvent des romans-fleuves, remplis de péripéties, et ils devront ménager la tension dramatique pour retenir leurs lecteurs.

Mais revenons à l'expression de « Roman populaire ». Deux définitions nous permettent de cerner ce genre. Celle de Guise: « [Le roman populaire est] écrit et publié de manière à toucher la grande masse des lecteurs.» (Guise 1993, 25). Et celle d'Olivier-Martin: « La littérature populaire exprime une sorte de rêve éveillé et collectif, un rêve mettant en cause les pulsions les plus secrètes du lecteur en même temps que son identité sociale. Le roman populaire forge une idée neuve du 'peuple' et devient populaire parce que ses lecteurs y découvrent leur identité, recréent le peuple en se lisant.» (Olivier-Martin 1980, 13). Le roman populaire naît évidemment d'impératifs commerciaux, mais il reflète aussi une vérité du peuple en même temps qu'il a une dimension incitative: on présente aux lecteurs des modèles ou des contre-modèles.

Cette exploitation littéraire de l'Histoire dans des romans-feuilletons n'est pas allée sans heurter les principes des spécialistes de cette matière. On reproche à Dumas de tout ramener à une fausse simplicité, voire, suprême insulte, d'écrire de la « littérature pour la jeunesse» (Bony 2005, 210), dénonçant « le côté ludique, gratuit, des histoires racontées, [qui] a déçu les historiens de la littérature du XIX^e siècle.» (Larsson 1995,389). L'auteur a d'ailleurs longtemps souffert « du mépris condescendant de la critique universitaire» (Bony 2005, 210), ce qui tendrait hélas à confirmer que les termes « universitaire » et « populaire » se repoussent comme deux aimants. Les charges qui pèsent contre lui sont de banaliser l'Histoire en la rendant populaire, mais également de commettre des erreurs historiques ou langagières, de construire des intrigues pleines de revirements invraisemblables, autant de défauts³ qui rejettent ses romans loin de la littérature méritant l'autopsie. Dumas fera donc partie de ces auteurs méprisés par les doctes et encensés par le grand public: les universitaires demeureront d'ailleurs frileux à son égard pendant très longtemps.

La Reine Margot paraît dans *Le Journal des débats* sous forme de feuilleton. L'auteur s'y penche sur le règne des Valois, qui restent liés, dans l'imagerie populaire française, à l'un des épisodes les plus sanglants de l'Histoire française: le massacre de la Saint-Barthélemy. Avec cet univers où passions et idéologies se heurtent avec la plus grande violence, Dumas a trouvé le moyen d'émouvoir le public et de lui transmettre indirectement ses idées. Cet article essaiera ainsi de détailler les divers ingrédients de la recette dumassienne visant à rendre populaire un épisode historique tout à la fois effroyable et édifiant. Nous tâcherons de répondre tout au long de notre travail aux questions suivantes: comment Dumas se concentre-t-il sur de grandes figures qu'il travaille à rendre archétypales? Comment l'auteur rend-il certains thèmes obsédants pour le lecteur? Quel rôle donne-t-il au peuple dans un roman dédié aux rois?

2. Personnages historiques rendus populaires par Dumas

Dumas met en scène plusieurs personnages qui ont existé et dont la majorité des Français connaît encore les noms à cette époque: Catherine de Médicis, Charles IX, François d'Alençon, Henri de Navarre, l'Amiral Coligny, Marguerite de Valois et le duc d'Anjou. Ces personnages historiques confèrent une forte crédibilité au roman mais Dumas sait les rendre humains, vraisemblables, et donc accessibles.

Mieux, il excelle à les rendre fascinants: «Le feuilleton offrait au lecteur ce qu'offre aujourd'hui un hebdo spécialisé dans les indiscretions sur les vedettes de cinéma ou les aventures morgantiques des ultimes familles régnantes ou abdicataires.» (Eco 1983, 101). Le lecteur se trouve « face à une table de dissection où les différents personnages sont étalés pour son plus grand plaisir.» (Akiki2013, 6). Dumas désacralise ainsi le concept de perfection dû à leur rang royal: « il ne s'agit plus de lire les chroniques d'un roi ou d'un prince, mais bien de voir qu'ils vivent, espèrent et meurent. [...]. Alors que le lecteur les croyait faits d'un matériau aussi solide que le marbre, il s'aperçoit qu'ils sont faits d'un cristal fragile. Dumas montre le chemin du roman populaire.» (La Tour d'Auvergne 2011, 188). Personnages fictifs et personnages historiques ne jurent pas les uns avec les autres, car Dumas sait styliser les quelques figures historiques qui traversent son œuvre pour les éloigner de toute nature supra-humaine. Le personnage de Catherine de Médicis en est l'exemple le plus frappant.

2.1. Catherine de Médicis

Catherine de Médicis⁴ a acquis le statut d'un personnage sinistre bien avant que Dumas ne prenne son pinceau pour la peindre. Elle est un sujet idéal parce qu'elle est « la parfaite représentation de la méchante absolue que nous retrouvons régulièrement dans les romans populaires de l'époque» (Daly 2008, 64), et le fait qu'elle soit étrangère accentue cette méfiance instinctive du public à son égard :

La Florentine n'eut donc plus pour la conduire que cet instinct intrigant qu'elle avait apporté de la Toscane, le plus intrigant des petits États de cette époque, et ce sentiment de haine qu'elle avait puisé à la cour de France, qui était la cour la plus divisée d'intérêts et d'opinions de ce temps. (Dumas 1994, 157).

Aucun écrivain sérieux n'a pu nuancer ou corriger ce point de vue du grand public, ce qui permet à l'auteur des *Trois Mousquetaires* de la retravailler et de l'imposer comme il la souhaite à son lectorat. Le républicain Dumas reproche tout particulièrement à Catherine d'avoir voulu concentrer entre ses mains tout le pouvoir. Dès lors, il ne recule pas devant une diabolisation complète du personnage, passant comme nous allons le voir par une représentation quasi-surnaturelle de cette femme et par des ajouts à son histoire qu'aucun témoignage n'atteste, pour rendre la Florentine odieuse à son lectorat populaire. Ajoutons que l'époque est encore très misogyne, Dumas sait tirer parti de ces *a priori* pour poursuivre son but. La Florentine devient ainsi une « figure du mal à deux égards: comme femme d'un point de vue traditionnel dans une société judéo-chrétienne et comme symbole de la monarchie de son point de vue, le point de vue républicain.» (Daly 2008, 64).

Catherine de Médicis semble tout droit sortie d'une tragédie, telle que Shakespeare ou Racine aurait pu en rêver. Nouvelle lady Macbeth, Agrippine ou Athalie, elle s'oppose au destin lui-même (on a prophétisé la mort de ses fils et le couronnement de Henri de Navarre) pour réaliser ses ambitieux desseins. *La Reine Margot* nous dépeint son combat quotidien pour protéger sa couronne. Elle emploie une énergie bestiale pour y arriver. Les métaphores animales abondent, inspirant, plus que de la méfiance, une crainte instinctive chez le lecteur. Ses yeux sont par exemple semblables à ceux d'un serpent – « Catherine regarda Mme de Sauve comme le serpent regarde l'oiseau qu'il veut fasciner.» (Dumas 1994, 210) –, comme si elle rassemblait dans son être les deux personnages bibliques d'Eve et du Serpent, tout à

la fois traversée par les passions et inspiratrice de passions violentes, et semant dans son sillage la destruction. La reine-mère prend alors les traits du reptile, évoquant sa ruse, sa séduction, son imprévisibilité, et s'accaparant son fort potentiel emblématique. Aussi Catherine entre-t-elle dans la famille des serpents venimeux: elle recourt au poison pour se débarrasser de ses ennemis Henri de Navarre et madame de Sauve.

Le rapprochement du personnage avec celui de Méduse renforce toutes ces caractéristiques: « Marguerite permit à sa mère de contempler un instant ce tableau qui faisait sur elle l'effet de la tête de Méduse. » (Dumas 1994, 187). Méduse, l'une des trois effroyables Gorgones de la mythologie grecque, arborait, en guise de chevelure, une multitude de serpents. Et à l'instar du regard de la Méduse, celui de Catherine pétrifie ses adversaires. On ne peut la regarder en face sans être subjugué et bientôt perdu: « Les yeux de Catherine se dilatèrent comme ceux de la tigresse qui va se mettre en colère. » (Dumas 1994, 741). Puissance et férocité sont les attributs de ce regard reptilien, félin, bref, redoutable. Catherine est dans sa solitude le levier par lequel le Mal se met en branle. Pour protéger son trône, elle laisse de nombreux cadavres sur sa route. Elle empoisonne, accidentellement, son propre fils, le roi Charles IX, devenant malgré elle infanticide. Elle fait tuer Coconnas et La Mole qui sont innocents. Nous savons aussi qu'elle a essayé, à maintes reprises, de faire tuer Henri de Navarre. Cependant, ces tentatives dont Dumas nous parle sont plutôt calomnieuses puisqu'il n'existe aucun élément pour affirmer que la véritable Catherine ait poursuivi de tels desseins. Mais le romancier ne peut se retenir de les ajouter pour faire de sa Catherine la meurtrière potentielle du « bon roi Henri IV », l'un des seuls souverains de l'Histoire de France à conserver les grâces du grand public.

Catherine est d'ailleurs plus qu'une bête déchaînée, elle est une sorte de démon. Dumas insiste régulièrement sur la « dichotomie entre Dieu et le Diable, le Bien et le Mal dans ses romans » (Daly 2008, 59), et il est inutile de préciser quel camp Catherine a choisi. Elle plonge le roman dans une ambiance quasi-fantastique⁵ par cette affinité qu'elle a avec le Malin: « Satan, murmura-t-elle, aide une pauvre reine pour qui Dieu ne veut plus rien faire. » (Dumas 1994, 520). Puisque Dieu refuse de la servir, elle n'hésite pas à se tourner vers son Ennemi, n'hésitant pas à se pencher sur les disciplines hérétiques que sont l'astrologie et la magie pour établir un contact avec Lui.

C'est aussi dans la relation qui l'unit à ses enfants que Catherine horrifie⁶. Les enfants de Catherine de Médicis sont plus pour elle des instruments de pouvoir que des êtres chers, à protéger: « Catherine, qui l'avait suivi, le vit tomber; elle regarda un instant impassible et sans bouger; puis rappelée à elle, non par l'amour maternel, mais par la difficulté de la situation, elle ouvrit en criant: – Le roi se trouve mal ! au secours ! au secours ! » (Dumas 1994, 600). Catherine choque en ce qu'elle dément les conceptions communes en ne montrant aucun instinct maternel; la seule soif de pouvoir la meut. C'est une figure puissante et effroyable, une incarnation marquante du Mal et de la soif insatiable de pouvoir que Dumas campe dans l'un des plus célèbres de ses romans.

Mais Catherine n'est pas le seul personnage marquant du livre. Charles IX, homme puissant guetté par la folie, incarne également une figure haute en couleurs. Il est le mauvais roi manipulateur, dont le sang trop vieux l'a rendu maladivement faible; sa figure se montre sous le signe de l'ambiguïté. Charles

doit s'agrandir pour incarner une fonction qui élève celui qui la détient au-dessus du commun des mortels, mais il souffre d'une personnalité au contraire trop humaine.

2.2. Charles IX

Ce qui caractérise Charles IX, c'est l'opposition entre les paroles et les actes: « Comme vous le disiez, je suis le père de mon peuple, et [...] comme je vous répondais, maintenant que nous voilà raccommodés avec les huguenots, ils sont tout aussi bien mes enfants que les catholiques.» (Dumas 1994,112). Charles IX se rêve roi justicier, garant de la justice et de la paix. Berger du troupeau des Français, sa véritable fonction est de maintenir ses enfants dans l'obéissance et le respect. Mais la personnalité du roi est loin de cet idéal de mansuétude et d'élévation de vue dont Charles IX rêve. Digne fils de sa mère, il est d'abord un esprit retors et manipulateur⁷. Sa discussion avec Coligny en est le meilleur exemple. Paternelle, il feint la bonne humeur pour tromper Coligny. Il caresse son ego en lui parlant de paix: « Je ne suis pas un homme d'action, moi, je suis rêveur. Je n'étais pas né pour être roi, j'étais né pour être poète.» (Dumas 1994, 87). Par cette fausse sensibilité et sincérité, le roi parvient à tromper un vétéran de la guerre civile. Dumas laisse comme pour le personnage de Catherine de Médicis planer un terrible patronage au-dessus de Charles IX: il est un second Néron, l'empereur aux velléités artistiques lui aussi, et responsable d'après la légende de l'incendie de sa capitale, parmi de nombreux crimes. Machiavélique, le roi attend à peine que Coligny soit sorti pour charger Maurevel de l'assassiner, lui qu'il vient de l'appeler « mon père ». Par son comportement et ses actes, le roi devient un tyran légitime qui viole la loi de Dieu et des hommes, ainsi qu'un parricide (au moins symboliquement), comme le fut son modèle Néron.

L'historiographie officielle tend à montrer les grandes figures du pouvoir comme de vivantes incarnations de valeurs, qu'ils lèguent à leur postérité, ajoutant leur pierre à l'édifice de la construction nationale. Mais Dumas sait montrer l'homme derrière son personnage historique, et il se concentre surtout sur ses plus graves vices, ceux dont les esprits criminels seulement sont composés. Le lecteur populaire, qui s'est peut-être accoutumé à se sentir méprisé par les élites de son temps, découvre derrière les ors et les soieries qui entourent Charles IX un homme bien plus vil que lui-même. Le roi souffre d'un caractère colérique, d'une psychologie instable. Dumas nous fait même assister à une tentative de fratricide que là encore nul récit historique n'atteste. En effet, le roi est jaloux de son frère le duc d'Anjou, le préféré de sa mère. La jalousie libère ses pulsions destructrices. Hors de lui, dans un moment de colère démesurée, il songe un instant à tuer son frère:

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). [...]. Ah ! l'on me brave ! s'écria Charles. Eh bien, par le sang du Christ ! il mourra, non pas ce soir, non pas tout à l'heure, mais à l'instant même. Ah ! une arme ! une dague ! un couteau !...Ah. [...]. Mais en arrivant dans le vestibule ses forces surexcitées au-delà de la puissance humaine, l'abandonnèrent tout à coup: il étendit le bras, laissa tomber l'arme aiguë, qui resta fichée dans le parquet, jeta un cri lamentable, s'affaissa sur lui-même et roula sur le plancher. En même temps le sang jaillit en abondance de ses lèvres et de son nez. (Dumas 1994, 519).

Cet emportement dénote une personnalité cruelle, faible et instable. Nous remarquons que tous les symptômes psychologiques et physiques de la folie sont présents dans ce passage. Avec cette scène, Dumas permet au lecteur saisir l'intériorité du roi. Ce passage du roman peut en effet se lire comme « les entrefilets d'un magazine à scandale » (Akiki 2013, 67) ou comme l'illustration avant l'heure d'un complexe d'Oedipe non résolu: Dumas dresse avec ce roi le portrait d'un personnage infantile, qui n'a su dépasser les complexes de son enfance, un personnage presque freudien donc avant l'heure: « Votre fils... et que suis-je donc moi ? un fils de louve comme Romulus ! [...] le roi de France n'est pas votre fils, lui, le roi de France n'a pas de frères. » (Dumas 1994, 519). La comparaison avec Romulus ne peut que nous préparer au fratricide, et plonge une fois encore le roman dans une ambiance de tragédie shakespearienne. Le roi-enfant n'est plus maître de ses pulsions destructrices. Il est conscient de la jalousie que les autres lui portent et des dangers qui l'entourent. C'est la notion même de la famille qui vole en éclats et provoque des fratricides: « [Le roman populaire] réactive les structures et fantasmes du roman familial. » (Vareille 1994, 62). Comme le titre du chapitre (« Les Atrides ») l'indique, la famille royale va représenter le spectacle d'un déferlement de violence. La famille des Atrides est celle d'Oreste et d'Électre, et la malédiction qui la poursuit trouve son origine dans le sacrilège de Tantale commis devant les dieux mêmes. Les protagonistes d'un roman populaire du XIX^e siècle se rapprochent une nouvelle fois dangereusement des héros mythiques de tragédies.

Ce désir de soulager son bouillonnement intérieur par un déferlement de violence trouve son assouvissement lors de la nuit de la Saint Barthélemy, dans laquelle on apprend que « Charles IX avait pris grand plaisir à la chasse aux huguenots; puis, quand il n'avait pas pu continuer de chasser lui-même, il s'était délecté au bruit des chasses des autres. » (Dumas 1994, 449). Charles IX est une sorte d'humain déréglé, un animal sauvage, qui échoue à se domestiquer, comme il faillit dans ses tentatives pour contrôler l'État. Le désordre dans lequel règne la France sous son règne paraîtrait presque une métaphore du désordre de son propre esprit dérangé, et vice-versa.

Avec Dumas, nous quittons immédiatement les terres quelque peu arides de l'Histoire telle qu'elle se concevait déjà au sein des universités pour rentrer dans un univers passionnel et fortement manichéen. Car si Catherine et Charles IX incarnent des figures corrompues et même maléfiques, d'autres personnages donnent un contre-point à leur noirceur. Ainsi en est-il de Margot.

3.2. *Marguerite de Valois (Margot)*

Pour cette héroïne, Dumas va rompre avec une représentation traditionnelle qui aurait pourtant été riche de descriptions et de scènes frappantes, car il ne reprendra pas le caractère immoral et vicieux que l'on attribuait à la reine, longtemps dépeinte comme « la quintessence de la dépravation de l'ancienne famille royale et de la nocivité des femmes dans les affaires publiques. » (Viennot 1993, 320). Dumas « contribue sans aucun doute à rendre le personnage plus riche, plus attachant que ne le voulaient les traditions romanesque et historique. » (Viennot 1993, 7). Par la puissance de son pinceau, l'auteur va ainsi totalement éclipser l'image fortement négative qu'on s'était faite de cette reine depuis sa mort.

Dumas commence par oublier volontairement dans son roman tous les propos qui « s'étaient appesantis avec délectation sur la vieillesse dévergondée que la tradition prêtait à Marguerite. » (Viennot 1993, 7). Le personnage de Dumas est une jeune femme dotée d'une beauté exceptionnelle: « Elle avait les cheveux noirs, le teint brillant, l'œil voluptueux et voilé de longs cils, la bouche vermeille et fine, le cou élégant, et la taille riche et souple, et, perdu dans une mule de satin, un pied d'enfant.» (Dumas 1994, 58). L'éloge est sans nuances, Marguerite sera un modèle de beauté et de raffinement. Marguerite est en effet « la beauté sans rivale de cette cour », une « si magnifique fleur » (Dumas 1994, 58), si bien que tous ceux qui la voient sont « éblouis de sa beauté » (Dumas 1994, 58). Se dégage d'elle un charme non joué, qu'elle n'a pas savamment répété comme un rôle, mais qui lui est naturel. Elle incarne la grâce: « Marguerite se leva avec une grâce toute voluptueuse, et laissant flotter entrouverte sa robe de nuit, dont les manches courtes laissaient à nu son bras d'un modelé si pur, et sa main véritablement royale, elle approcha un flambeau de cire rosée du lit. » (Dumas 1994, 163). Et à toutes ces qualités, la « grâce », la « royauté » la « pur[eté] », s'ajoute l'esprit: « non seulement la plus belle, mais encore la plus lettrée des femmes de son temps.» (Dumas 1994, 58). Au sein de la fratrie des Valois, Marguerite est la seule qui incarne une forme d'idéal royal.

Cependant, les trahisons du personnage historique ne peuvent être totalement éludées. Aussi Dumas n'évite-t-il pas d'associer Margot à la luxure, celle-ci rejoignant une galerie de femmes adultères « topique[s] du roman populaire.» (Deluche 1995, 234). C'est une reine qui collectionne les amants: Henri de Guise et La Mole. Comment-elle un péché d'orgueil ? Est-elle un personnage féministe avant l'heure ? Toujours est-il qu'elle prétend échapper au sort qui pèse sur les jeunes princesses, lesquelles sont destinées à être mariées pour des motifs politiques. Elle refuse de suivre la voie de son aînée Elisabeth, dite Isabelle de la paix, la femme du roi espagnol Philippe II. Souveraine dans ses goûts, elle lâche la bride à sa passion avec Henri de Guise.

A en croire toujours Eliane Viennot, la plus grande trouvaille de Dumas tient dans l'invention du sobriquet « reine Margot » que jamais personne avant lui n'avait utilisé: « En nommant ainsi une reine par un surnom familial, le narrateur instaure une approche intimiste vis-vis du lecteur.» (La Tour d'Auvergne 2011, 188). L'expression est évidemment antithétique: l'héroïne éponyme est la reine, incarnation politique, mais elle est aussi Margot, une jeune femme désirable et désirante. Le sobriquet Margot semble même la rapprocher d'un personnage populaire, elle serait presque ce qu'on appellerait aujourd'hui la « *girl nextdoor* », dotée de réactions familières à un lectorat populaire. Au début du roman, l'aubergiste, maître La Hurière, ne parle-t-il pas de « Melle Margot » ? Elle semble presque la protégée du peuple, bien plus proche de lui que son frère ou sa mère.

En choisissant ce titre et ce surnom, Dumas prétend nous livrer la *Marguerite intime*. Il permet à son lecteur populaire d'entrer dans la chambre de la reine pour assister à ses ébats amoureux: le roman devient alors « une forme de gazette où toutes les petites intrigues d'alcôves sont révélées à un lectorat voyeur, à la recherche de cancans qui pourraient le distraire.» (Akiki 2013, 65). Il va découvrir le cabinet secret où elle cache ses amants. Cependant, l'existence de ce cabinet est la source de dysfonctionnements dans l'État, car de simples sujets y prennent connaissance de tous les trafics internes au Louvre. L'idéal

d'élévation de la royauté par rapport au reste de la Nation est en péril, une porosité entre les sphères royale et étatique est engendrée par la faute de Margot. Ainsi, Henri de Guise est le témoin de l'alliance politique entre Henri de Bourbon et la reine Margot. Margot se rapproche de nous en renonçant à être Marguerite, mais elle se dépossède aussi de son rôle politique, elle interprète alors le rôle privé de l'amoureuse, de la femme infidèle. Elle a en outre en sa possession une maison de rendez-vous à l'extérieur du palais. Se multiplient alors les péripéties passionnelles: la création de cette maison de rendez-vous secrète, sa découverte par ses frères, sa fuite avec son amant La Mole... En passant par l'Histoire avec une majuscule, le lecteur s'introduit dans la petite histoire de cette reine et voit l'idéal royal écorné par le Républicain Dumas.

Mais Margot, la créature de Dumas, n'est pas Marguerite de Valois. Margot est une héroïne qui a pour matériau la figure de Marguerite, mais elle a été remodelée par l'inspiration d'un poète et d'un citoyen du XIX^e siècle français. Peu après la parution de la *Reine Margot*, la majorité des historiens français abandonnent le nom de Marguerite pour reprendre celui forgé par Dumas⁸. C'est la reine Margot, personnage de Dumas et non pas Marguerite de Valois que les réalisateurs du XX^e siècle, Patrice Chéreau principalement, portent à l'écran. Héroïne passionnée, femme déchirée par sa passion, infidèle: c'est un portrait pathétique et vivant destiné à plaire à un lectorat moderne. La figure altière devient une femme complexe, traversée par les passions et confrontée à de nombreux dangers.

4.2. *Le Louvre comme ancrage référentiel*

Dumas prend garde à ne pas négliger l'assise historique supportant les intrigues passionnelles qu'il représente: « Les effets de réel dont use et abuse le roman populaire incitent le lecteur à reconnaître dans ses lectures la vie réelle. [...]. Le lecteur populaire, donc, n'échappe pas totalement à l'illusion réaliste. » (Thiesse 2000, 42). Loin d'être un arrière-fond servant uniquement de décor au roman, le Louvre en est un élément indispensable. Pour preuve, les quatre premiers chapitres du roman sont consacrés à l'exploration de ce bâtiment tout à la fois familier et méconnu des Parisiens du XIX^e siècle. Le Louvre sert d'espace de vie pour les protagonistes.

L'espace labyrinthique de ce palais se fait la métaphore de la complexité des arcanes du pouvoir: « Paris, murmurait le roi de Navarre, voilà Paris; c'est-à-dire la joie, le triomphe, la gloire, le pouvoir et le bonheur; Paris, où est le Louvre, et le Louvre, où est le trône » (Dumas 1994, 745). Le narrateur nous décrit le Louvre moins comme un palais que comme une forteresse médiévale, qui bénéficie d'une situation géographique privilégiée:

En avant du château royal s'étendait un fossé profond, sur lequel donnaient la plupart des chambres des princes logés au palais. L'appartement de Marguerite était situé au premier étage. Mais ce premier étage, accessible s'il n'y eût point eu de fossé, se trouvait, grâce au retranchement, élevé de près de trente pieds, et, par conséquent, hors de l'atteinte des amants et des voleurs. (Dumas 1994, 68).

La Reine Margot sera alors le récit d'une prise de château, non par des voleurs, mais par des amants, et Margot est la faille dans sa défense. Voilà un autre procédé dumassien permettant de dramatiser un décor *a priori* figé.

Mais Margot n'est-elle pas plutôt la réactualisation du personnage de la princesse à délivrer ? Le Louvre des Valois paraît en effet bien sinistre: y foisonnent corridors, cabinets, cachettes diverses, passages secrets. Pour les gens qui ne connaissent pas cette forteresse médiévale, tout mouvement y devient errance. Y règne l'obscurité. Celle-ci produit une atmosphère macabre, conférant ainsi à l'intrigue une dimension tragique: « c'était le Louvre, sombre, immobile, mais plein de bruits sourds et sinistres.» (Dumas 1994 156). Le Louvre a quelque chose du ventre d'un monstre: il fourmille, il se modifie de manière insidieuse et cachée. À la manière d'un lieu cauchemardesque, il est absurde et chaotique. Le Louvre a été dégradé avant même les fautes de Marguerite. Il a perdu sa valeur de lieu décisionnel et politique, se trouve désacralisé, il n'abrite guère plus alors que les banalités de la vie amoureuse de ses occupants. Il suit donc le même mouvement de dégradation que Marguerite/Margot afin de convenir aux intrigues d'un roman populaire.

Mais si ce lecteur populaire se plaît à lire les histoires des personnages historiques qui ont façonné l'Histoire de France, il n'en reste pas néanmoins insensible à des intrigues qui sont certes invraisemblables et démesurées, mais qui reposent sur des thèmes simples et efficaces.

3. Thèmes qui subjuguent le lectorat populaire

Le principal talent de Dumas est peut-être de connaître avec précision les attentes de son lectorat populaire et de lui donner l'impression, tout en le divertissant, de répondre à ses interrogations personnelles: « Le lecteur aime à retrouver des sujets rencontrés dans la vie de tous les jours. Le roman dumassien devient alors un réel "miroir que l'on promène le long du chemin" comme le préconise Stendhal. Cet effet spéculaire permet ainsi à celui qui lit de se projeter dans la fiction pour y trouver des réponses à sa réalité.» (Akiki 2013, 46). Nous retenons trois thèmes principaux: l'amour, l'amitié et la mort. Voilà trois expériences qui ne sont pas la prérogative des princes: elles parlent à des lecteurs de tous âges, de tous siècles. Le lecteur vivra ou revivra ses passions avec ces figures princières du XVI^e siècle et pourra s'interroger sur sa propre histoire.

3.1. L'amour

Un roman dumassien se construit presque toujours avec une histoire d'amour qui en constitue l'arrière-fond: le roman ne s'appellera donc pas *La Saint-Barthélemy*, mais *La Reine Margot*, qui est jeune et belle en 1572. Dumas donne une nouvelle dimension à l'amour: « Loin d'être un simple échange de sentiments agréables menant à une fin heureuse, l'amour est vécu dans la déception, dans l'épreuve.» (Akiki 2013, 176). La tragédie historique est là pour teindre de sang la passion amoureuse et l'intrigue galante ne fait que rendre plus tragique le Massacre. Un des instants majeurs du roman est celui où La Mole déclare sa flamme à Margot. La scène se passe dans sa chambre, le soir du massacre de la Saint-Barthélemy. La Mole acculé par ses meurtriers voit la reine Margot prendre sa défense après un instant de panique. C'est dans cette atmosphère tragique que naît l'amour entre Margot et La Mole:

Ah ! c'est vous qui m'avez tué ! dit La Mole au désespoir. Mourir par une si belle voix, mourir par une si belle main ! Ah ! j'aurais cru cela impossible ! [...]. Madame, dit La Mole en essayant de fixer sur des

points principaux la douleur errante par tout le corps, je crois avoir reçu un premier coup de dague à l'épaule et un second dans la poitrine; les autres blessures ne valent point la peine qu'on s'en occupe[...]. Oh ! s'écria La Mole, j'aime mieux mourir que de vous voir, vous, la reine, souiller vos mains d'un sang indigne comme le mien... Oh ! jamais ! jamais ! (Dumas 1994, 85).

Comme nous pouvons le voir, le brutal rapprochement entre l'amour et la mort donne un relief singulier à cette scène. De surcroît, l'étymologie de la passion semble être ici convoquée: La Mole souffre, sa passion est liée à sa blessure, et sa déclaration est presque un cri de douleur. Le foisonnement des phrases exclamatives renforce ici la déclaration d'amour et lui confère toute sa tonalité poétique. Dumas n'oublie pas les attentes d'un lectorat féminin populaire, il « offre aux femmes une part de rêve d'un idéal amoureux qu'elles ne peuvent rencontrer dans la vie de tous les jours » confirme Akiki (2013, 175). La violence, le danger, donnent toute sa valeur à l'évocation du désir; les lectrices quittent la banalité du quotidien en s'identifiant à la coupable Margot prise de pitié pour le persécuté La Môle.

Ce qui fascine dans cet amour, c'est la prédominance que l'héroïne lui donne face à tout impératif politique, face à toute étiquette: « Arrivée dans la chambre, elle s'arrêta, s'assit sur sa chaise d'ébène, et attirant La Mole à elle en enfermant ses deux mains dans les siennes [...]. Oh ! ne crains rien, je suis à toi corps et âme, s'écria Marguerite.» (Dumas 1994, 288). Margot n'est pas un être de raison, elle se dévoue tout entière à l'appel de ses sens. Quant à la Mole, il se défait lui aussi de tout afin de céder à l'empire de leur passion: «Vous m'aimez ? dit-elle. – Oh ! madame ! plus que ma vie, plus que mon salut, plus que tout [...]; oui, madame, s'écria La Mole toujours à ses pieds, je vous ai dit que je l'étais. – Ma seule prière à Dieu est qu'il ne m'éloigne jamais de vous.» (Dumas 1994, 289). Toutefois, La Mole s'exprime moins ici comme un gentilhomme guerrier du XVI^e siècle que comme un héros romantique, tout disposé à s'ouvrir sur les tumultes que son cœur renferme.

Mais La Mole est romantique aussi en ce qu'il suit une pente morbide, sourdement conscient des dangers qu'il encourt par cette liaison et indifférent à ses conséquences: « Jurez-moi que si je meurs pour vous, comme un sombre pressentiment me l'annonce, jurez-moi que vous garderez, pour y appuyer quelquefois vos lèvres, cette tête que le bourreau aura séparée de mon corps. [...]. Je le te jure, tu seras près de moi vivant ou mort, tant que je vivrai moi-même. » (Dumas 1994, 382). C'est dans cette teinte sombre que la passion coupable entre ces deux amants trouve son paroxysme. Née dans la violence, elle trouvera son terme dans un nouveau bain de sang. Celui-ci sera orchestré par Catherine de Médicis, au courant de cet amour politiquement criminel, et qui trouve en la personne de la Mole un bouc émissaire idéal pour l'accuser de l'empoisonnement de Charles IX, un crime qu'elle a commis elle-même. La Môle est évidemment sublime dans ses derniers instants: « Je n'ai point parlé, Marguerite, votre secret est donc demeuré enveloppé dans mon amour, et mourra tout entier avec moi. » (Dumas 1994, 718). L'ambiance est celle d'un mélodrame ici. L'amant préservera la réputation de Marguerite jusque dans ses derniers instants.

Fidèle à sa promesse Marguerite se rendra sur le lieu de l'exécution de son amant pour y chercher la tête décapitée: « Marguerite s'agenouilla près de son amant, et de ses mains éblouissantes de pierreries leva doucement la tête qu'elle avait tant aimée.» (Dumas 1994, 730). Là encore, de nombreuses figures

féminines antérieures au roman de Dumas se discernent à travers cette invention: on songe avant tout à Penthésilée, la reine des Amazones remise à la mode par le romantique Kleist, qui lui fait dévorer son amant tant sa passion est violente... C'est comme si la passion amoureuse de Margot devait elle-même gagner en extrême violence pour ne pas paraître terne face à l'horreur de l'événement historique narré dans le roman. Et cette passion par-delà toute morale et toute bienséance renforce Marguerite plus qu'elle ne l'affaiblit: « Tous les yeux se tournèrent vers elle, et elle supporta ce regard universel d'un air fier et presque joyeux. C'est qu'elle avait religieusement accompli le dernier vœu de son ami.» (Dumas 1994, 755). Ce qui fait rêver dans *La Reine Margot* n'est pas la représentation d'un bonheur amoureux, mais au contraire la confirmation de ce que le véritable amour n'a pas de place dans la vie sociale, même lorsqu'on est un personnage royal: « En fait, ce n'est pas du rêve que vend l'auteur, mais un simple reflet de la réalité» (Akiki 2013, 176), si ce n'est qu'aux mornes déceptions du quotidien se substitue une intrigue extraordinaire, menant toutefois aux mêmes conclusions.

3.2. L'amitié

C'est dans la peinture de l'amitié que l'auteur des *Trois Mousquetaires* se montre plus optimiste. Le mythe des frères ennemis prend une autre forme avec l'amitié exemplaire incarnée par ces deux personnages fictifs: La Mole, huguenot, et Coconnas, catholique. Tous les deux arrivent à Paris vers la fin de la journée du 24 août, et se rencontrent devant l'auberge « À la Belle-Étoile », rue de l'Arbre-Sec. Ces terribles journées agissent comme une épreuve pour leur noble amitié. Et malgré des revirements et brouilles dont Dumas a le secret, la grandeur de leur sentiment triomphera à la mort de La Mole. Leur grande scène commune est celle représentant le duel qui les oppose, puis les rassemble. Dumas soigne la description de ce duel pour plaire à « son lectorat masculin qui cherche la force virile en lisant un roman populaire.» (Akiki 2013, 191). Ce duel physique commence comme dans un autre roman bien connu des lecteurs de Dumas par des joutes verbales : « Je vous reconnais bien, reprit Coconnas, malgré votre mine pâle. Vous étiez plus rouge que cela la dernière fois que nous nous sommes vus. – Et moi, dit La Mole, je vous reconnais aussi malgré cette ligne jaune qui vous coupe le visage; vous étiez plus pâle que cela lorsque je vous la fis.» (Dumas 1994, 268). Dumas ne recule devant aucune hyperbole pour faire rêver ses lecteurs: « on dirait qu'ils soufflent du feu.» (Dumas 1994, 269). Et son caractère spectaculaire est souligné par la présence de deux invitées de marque qui y assistent, Marguerite de Valois et madame de Nevers. C'est presque avec désinvolture que le narrateur nous décrit ce duel mortel. La précision des termes employés témoigne pourtant de la violence des coups portés à l'adversaire: «Coconnas s'arrêta, et, sur un dégagement un peu large de La Mole, fournit avec la rapidité de l'éclair un coup droit, et à l'instant même le pourpoint de satin blanc de La Mole s'imbiba d'une tache rouge qui alla s'élargissant. La Mole réunit toutes ses forces, leva la main et laissa retomber le pommeau de son épée au milieu du front de Coconnas» (Dumas 1994, 270). Ces deux *alter ego* sont décidément sous le signe de l'égalité, de la symétrie. Le narrateur crée « le rythme du récit du duel dans un suspense effréné où le lecteur augmente sa vitesse de lecture pour connaître l'issue du combat de gladiateurs.» (Akiki 2013, 186). Il sera confirmé

dans ses attentes en voyant que ces deux lions seront sauvés *in extremis* par les deux princesses qui assistent à ce spectacle mortel.

Ce duel scellera définitivement une amitié indéfectible entre les protagonistes. Ces deux jeunes gens que tout rapproche, l'âge, le rang social, la bravoure, savent mettre les différences de culte de côté pour reconnaître leur valeur réciproque. Ils s'affrontent dans un duel qui sera pour eux l'occasion de se juger et de s'estimer (ce n'est pas la première fois dans l'œuvre de Dumas qu'une amitié se scelle dans le combat). Hérauts de leur camp religieux, ils finissent par mettre la religion de côté pour aller l'un vers l'autre.

Le retour à l'amitié se scelle par un retour au lieu pittoresque et populaire de la taverne: « Elle est ce lieu où toutes les classes sociales peuvent se trouver réunies, ce lieu où les titres tombent comme autant de masques sur le paillason de son entrée. Les auberges représentent la jeunesse, le temps de l'union, le temps des confidences.» (Mercier 1995, 43). Les auberges sont le refuge où les gens de toutes classes et de toutes tendances religieuses peuvent se croiser. Ces lieux populaires constituent le pendant positif au Louvre qui engendre des rivalités. Les auberges sont la négation des manigances politiques et de la violence en ce qu'elles symbolisent le lieu de la satisfaction des appétits corporels: « Oh ! s'écria la Hurière, en vérité, mes gentilshommes, vous êtes des cœurs de princes, et vous pouvez compter sur moi à la vie et à la mort. — En ce cas, dit Coconnas, faites-nous l'omelette demandée, et n'y épargnez ni le beurre ni le lard.» (Dumas 1994, 293). Un repas, fût-il aussi simple qu'une omelette au lard, est meilleur que tout traité. Mieux que des amis, La Mole et Coconnas sont désormais des *compagnons*, étymologiquement « ceux qui partagent le pain ».

L'ami devient comme un frère, à la différence qu'il est un frère élu: « Puis il attira doucement, doucement, comme une mère ferait pour son enfant, la tête de son ami, qui glissa contre la muraille et vint se reposer sur sa poitrine. » (Dumas 1994, 638). La Mole et Coconnas seront de nouveaux Oreste et Pylade, tourmentés par leurs familles et par un destin contraire, mais conscients de pouvoir au moins compter l'un sur l'autre. La mythologie grecque si familière à Dumas lui permet de nouveau de construire des modèles à admirer pour son public, ainsi qu'un lien beau dont il peut redouter la rupture.

Coconnas ne va-t-il pas jusqu'à préférer l'amitié à l'amour ? « L'amitié, voyez-vous, c'est une étoile, tandis que l'amour... l'amour... eh bien je la tiens, la comparaison... l'amour n'est qu'une bougie. [...], la bougie s'use, tandis que l'étoile brille toujours» (Dumas 1994, 556). Et après ce moment qui scelle leur amitié, celle-ci devient quelque chose de plus durable et peut-être plus vénérable que la passion amoureuse, car elle est un sentiment permanent. L'amitié permet l'empathie, elle est le début d'une possibilité de compréhension et donc d'acceptation de l'autre et de ses différences. Coconnas préfère d'ailleurs mourir avec l'ami plutôt que vivre sans lui: « Tu me fais injure en pensant un instant que je puisse te quitter. N'ai-je pas juré de vivre et de mourir avec toi ? » (Dumas 1994, 640). Ces seconds Oreste et Pylade sont érigés en modèles, ou plus radicalement en symboles d'une France qu'il est impossible de diviser. Coconnas a décidément raison de comparer l'amitié qui le lie à jamais à La Môle à une étoile, car comme l'étoile, l'amitié nous guide dans ce roman pour mettre de côté de dangereux extrêmes idéologiques, qui menacent de créer la discorde.

3.3. La mort

Dans *La Reine Margot*, l'amitié comme l'amour trouvent leur terme dans la mort. Ce troisième thème, souverain dans cette œuvre, sera notre dernier objet d'étude dans cette deuxième partie. Nous verrons que la mort chez Dumas est comme une vue depuis le sommet d'un précipice: elle fascine autant qu'elle horrifie.

Comme nous l'avons déjà dit, le seul récit du Massacre occupe une grande place dans le roman. Afin de faire ponctuellement retomber la tension du récit et créer du contraste, Dumas use parfois du grotesque, comme en témoigne la scène de l'exécution de l'amiral Coligny. Besme, serviteur allemand du duc de Guise, concentre toute la portée grotesque de cette scène. Ce personnage se distingue par son très fort accent; il ne parvient même pas à se présenter lui-même, prononçant son nom « Pesme » et non « Besme », évoquant le personnage balzacien et alsacien de Nucingen à l'accent si irritant. C'est Besme qui tue l'amiral Coligny. Le récit de la mort de l'amiral prête finalement à sourire:

C'est donc vous qui l'avez expédié, cria La Hurière en extase; comment avez-vous fait cela, mon digne gentilhomme? - Oh ! pien ziblement, pien ziblement: il avre entendu tu pruit, il avre oufert son borte, et moi ly avre passé mon rapir tans le corps à lui. Mais ce n'est bas le dout, chegrois que le Téligny en dient, che l'endensgrier. (Dumas 1994, 155).

On ne peut laisser constamment le lecteur dans une telle ambiance de noirceur et le personnage de Coligny est ici sacrifié sur l'autel de la recherche de légèreté. Cette exécution a des airs de comédie, de jeu à la fin duquel les personnages sacrifiés pourraient se relever afin de saluer les spectateurs.

Mais ce n'est pas le seul moment qui éveille des réminiscences théâtrales. Lors de l'exécution de la Mole et de Coconnas, tout se passe comme si l'on assistait à un spectacle. Les spectateurs se rassemblent, l'échafaud figurera la scène: « On aperçut l'échafaud se dressant comme une plate-forme nue et sanglante: cette plate-forme dominait toutes les têtes. » (Dumas 1994, 720). La foule apparaît comme incontrôlable et immorale, conformément aux angoisses d'un public (et d'un auteur?) bourgeois:

Et cependant la foule, pour plonger son regard avide jusqu'au fond de la voiture, se pressait, se levait, se haussait, montant sur les bornes, s'accrochant aux anfractuosités des murailles, et paraissait satisfaite lorsqu'elle était parvenue à ne pas laisser vierge de son regard un seul point des deux corps qui sortaient de la souffrance pour aller à la destruction. (Dumas 1994, 721).

L'auteur n'emploie jamais le pluriel pour désigner les spectateurs. La foule se mue en une immense bête dotée d'un « regard », qui se repaît de ce spectacle sanglant, comme si c'était cette bête qu'on devait nourrir là. Le mouvement de la foule est si puissant qu'il emporte tout sur son passage. Et le comble est que les condamnés acceptent de jouer leur rôle dans ce spectacle: « Il déposa La Mole, au milieu des cris frénétiques et des applaudissements de la foule [...] Coconnas leva son chapeau de dessus sa tête, et salua. » (Dumas 1994, 724). La mort est un événement totalement paradoxal chez Dumas, à la fois omniprésente et traitée à la manière d'une comédie invraisemblable: « D'un revers de son glaive rapide et flamboyant comme un éclair, Caboche fit tomber d'un seul coup la tête. » (Dumas 1994, 725). L'image est si rapide et dénuée de détails vraisemblables ou repoussants qu'elle en devient irréaliste; la réaction de Margot l'est tout autant: « Elle enferma [la tête] dans un sac brodé de perles et parfumé des plus fines

essences la tête de La Mole, plus belle encore depuis qu'elle se rapprochait du velours et de l'or, et à laquelle une préparation particulière, employée à cette époque dans les embaumements royaux devait conserver sa beauté.» (Dumas 1994, 737). Aucun détail vraisemblable, ni sang, ni putréfaction, ne sera associé à la belle tête de La Mole. On croirait presque que cette tête a survécu à sa décollation, comme celle d'Orphée dans le mythe. Le lecteur peut jouir de sa fascination pour la mort, car Dumas lui épargne les détails trop crus et tout ce qui en elle terrifie: « L'infortune avait fait son œuvre céleste, elle avait ennobli la figure de Coconnas, comme la mort allait diviniser son âme.» (Dumas 1994, 737). Coconnas que le narrateur avait décrit comme une bête fauve qui flairait le sang lors du massacre de la Saint-Barthélemy, gagne en noblesse et en spiritualité ici; la mort n'est qu'un passage, et les deux amis se sacrifient afin d'édifier une France qui menace de se scinder en deux. C'est une mort spectaculaire parce qu'elle est avant tout symbolique, elle est une forme de rituel expiatoire.

En assouvissant sa curiosité face au spectacle de l'exécution de ces deux amis, le peuple du Paris vaque à ses occupations. Mais ce peuple n'est pas seulement un élément de décor, c'est bien à lui que ce spectacle mais aussi que ce roman s'adresse. Il joue un rôle de premier plan: « Le roman populaire est un type de fiction qui parle du peuple au peuple.» (Olivier-Martin, 1980, p.12). Le roman s'adresse au peuple et lui tend un miroir.

4. Le rôle du peuple

Dès le début du roman, le peuple se constitue en force antagoniste face au Louvre. La force du nombre en fait un adversaire à la mesure de l'épaisseur des murailles du palais royal. Cette sourde opposition monte lors du mariage entre Marguerite de Valois et Henri de Bourbon:

Les fenêtres de la vieille demeure royale, ordinairement si sombres, étaient ardemment éclairées; les places et les rues attenantes, habituellement si solitaires [...], 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 [...]. Il y avait, malgré la fête royale, et même peut-être à cause de la fête royale, quelque chose de menaçant dans ce peuple. (Dumas 1994, 9).

Le peuple est une puissance élémentaire, une « vague grondante ». Il semble comprendre instinctivement les conséquences funestes de ce mariage alors que l'on croit au Louvre qu'il est le garant de la concorde dans l'État.

Et cette force, une fois éveillée, ne peut plus être rendormie sans s'être repue:«[Le peuple] 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'abattra de tout son cœur» (Dumas 1994, 9). Le ressentiment accumulé et cet ultime affront ne s'éteindront donc que la nuit du massacre:« Le peuple se manifeste essentiellement sous la forme de la foule [...], puissance aveugle et insensée, facile à berner, manifestation naturelle ou animale dont le pouvoir n'est jamais que destructeur. » (Frigerio 2002, 86). Pourtant, la cour perd ici son autorité sur la foule. Elle est dépassée par les événements et devient impuissante face aux débordements des événements.

Dans son horreur même, cette foule catholique qui sacrifie femmes, enfants, dans une joie frénétique, est porteuse d'une certaine vérité: celle d'un instinctif appel à l'unité nationale, qu'elle assouvit dans cette nuit d'ivresse criminelle, de folie, et d'intolérance. Cette carnavalesque nuit voit la foule perdre toute retenue et les puissants, qui ont grandement contribué à mettre feu à la poudre, se trouvent totalement dépassés par la frénésie populaire. L'autorité du roi même n'est pas suffisante pour mettre un frein à ce déferlement.

Évidemment, le lecteur n'approuve pas les massacres du peuple parisien mais il ne peut se retenir d'être fasciné par la puissance de la force populaire, dont 1789, 1830, 1848 ont été de sanglantes illustrations. Dumas flatte-t-il son lectorat populaire en lui montrant sa terrible puissance ou l'exhorte-t-il au contraire à se méfier d'elle ? On ne peut s'empêcher de penser en lisant ces pages que la nation française est née avec les guerres de religion, qu'elle a pris conscience d'elle-même et de son pouvoir lors de ce vaste crime originel. On ne saurait la comprendre en passant cet épisode violent sous silence:

La formation de la nation française est ainsi une lutte permanente entre deux clivages principaux: lutte entre les catholiques et les protestants, par la suite entre le pouvoir royal et le pouvoir religieux, puis pendant la Révolution, entre les Royalistes et les Républicains, enfin sous la République entre la droite et la gauche. (Peng 2003, 21).

Du chaos primordial des guerres de religion naît le long mouvement du peuple vers la liberté et la justice: « Ce qui importe à Dumas, me semble-t-il, c'est la construction d'une mémoire nationale, c'est la mise en évidence d'une continuité de l'Histoire de France.» (Compère 2002, 125). Dans une démarche complémentaire à celle de Jules Michelet, Dumas fait de l'Histoire de France avant tout l'Histoire de l'émergence d'un peuple souverain, idée que ses trois cycles (trilogie des guerres de religion, trilogie des mousquetaires et tétralogie de la Révolution française) illustrent. Et le peuple se trouve absous pour cette faute initiale parce qu'elle est traitée comme une étape nécessaire dans l'avènement du Progrès, Dumas souscrivant à cette sorte d'eschatologie républicaine si répandue dans les milieux de gauche au XIX^e siècle. Pour Dumas, « le progrès n'est autre chose que la Révolution bien dirigée. » (Dumas 1989, 850). Dumas donc adhère au dogme de l'unité de l'Histoire et de la nécessité de la Révolution. Cependant, Dumas rappelle dans ces pages terribles toute la différence qui oppose le crime élargi de la Saint-Barthélemy à la Révolution, de même qu'il condamnera l'épisode de la Terreur. Convaincu que le peuple va enfin connaître l'heure de sa pleine conscience et de son émancipation, il le confronte à son Histoire et tente de l'aider à se retourner sur son enfance pleine de fautes qui, pour s'être avérées nécessaires, formatrices, n'en demeurent pas moins terribles.

Conclusion

En analysant profondément le roman de Dumas, nous avons défini ce qui a provoqué un tel engouement chez ses lecteurs: l'auteur a su donner à chaque profil de lecteur ce qu'il recherche. Il a su aussi élaborer des personnages hauts en couleurs et tendre au peuple un miroir, qui invite à la réflexion. C'est une œuvre bigarrée, qui emprunte ses épisodes à la littérature savante et puise ses ressorts et ses personnages dans l'univers du mélodrame. Pour une œuvre reléguée par une partie du public savant dans

la catégorie méprisée du roman populaire, *La Reine Margot* s'avère ainsi riche de sensations exaltantes que d'enseignements: le roman offre de l'inédit, de la culture et de la réflexion, du stupéfiant, du rebondissement, de l'amour; il a aussi en son cœur une immense conviction républicaine, qui ne cesse de se manifester dans toutes les grandes scènes du roman.

Dès lors, comment ce vaste *spectacle dans un fauteuil* n'aurait-il pas pu connaître son destin de *Best-seller* ? Marguerite de Valois après la parution de ce roman appartiendra à jamais à Dumas; tous ceux qui voudront la représenter sur scène ou au cinéma ne feront que reprendre la grande majorité des trouvailles de cet auteur, et nombre de fictions situées en d'autres lieux et d'autres époques feront apparaître des ersatz des Catherine, des Charles IX et des Margot tels que Dumas les a réinventés. *La Reine Margot* reste ainsi le roman populaire par excellence.

رواية (الملكة مارغو): نموذج دالّ للرواية الشعبية

محمد مطارنة

قسم اللغة الفرنسية، الجامعة الأردنية، العقبة، الأردن

الملخص

لقد وضع الكسندر دوماً هدفاً محدداً لنفسه وهو تقديم أعمال روائية مادتها التاريخ الفرنسي. ولذلك قام من خلال أعماله الأدبية بتسليط الضوء على أهم الأحداث التي وقعت في التاريخ الوطني. وبما أن جل قرائه هم من العمال والنساء والأطفال فقد ابتعد الكسندر دوماً عن الطرح العلمي الموضوعي للتاريخ، واختار بدلاً من ذلك الرواية التاريخية الشعبية من أجل الوصول إلى أكبر عدد من القراء. لقد نجح الكسندر دوماً بجعل التاريخ مسلياً من خلال المعالجة الأدبية لأهم الشخصيات التاريخية المشهورة، إذ إنه أسقط عنهم تلك الهالة التي اكتسبها عبر الزمان، وجعل منهم أناساً كبقية الشعب يتمتعون بالأمانى والنزوات نفسها. إن النجاح المنقطع النظير لرواية الملكة مارغو حتى يومنا هذا يدل - إن دل على شيء - على أن الكسندر دوماً قد نجح في مسعاه.

الكلمات المفتاحية: شعبي، مارغو، الشخصيات التاريخية، الحب، الموت، الصداقة.

End Note

- ¹ « Il a répandu sur ses romans la couleur de l'époque où il les a fait se dérouler. Elle y est même à la fois si fidèle et si vive, cette couleur, que c'est tout d'abord ce qui a ravi, émerveillé les contemporains. » (Molino 1975, 208).
- ² Dans la deuxième partie des *Illusions perdues* (1837-1843), l'ambitieux Lucien de Rubempré tente de pénétrer la vie littéraire parisienne en écrivant « un roman à la Walter Scott ». On trouve des modèles à ce personnage dans le Mérimée de la *Chronique du règne de Charles IX* par exemple (1829).
- ³ « Ce qui est surtout reproché à Dumas, ce sont de multiples redondances, de nombreuses répétitions lexicales, une tendance certaine à la surcharge adjectivale, des dysfonctionnements syntaxiques ponctuels, l'abus grossier de figures de rhétorique comme la symétrie ou le parallélisme, sans oublier un recours outrancier aux stéréotypes les plus éculés» (Wagner 2002, 56.)
- ⁴ La légende noire associée à Catherine de Médicis se retrouve dans quatre romans de Dumas: *Henri III et sa cour* (1829), *La Reine Margot* (1845), *La Dame de Monsoreau* (1846) et *Les Quarante-Cinq* (1847-1848).
- ⁵ « Le fantastique sert la narration, entretient le suspense: la présence d'éléments fantastiques permet une organisation particulièrement serrée de l'intrigue.» (Todorov 1970, 98).
- ⁶ Alors que Dumas entérine une vision maléfique de Catherine répandue dans l'esprit populaire, son contemporain Balzac, dans *Sur Catherine de Médicis*, tente de réhabiliter ce personnage. Elle devient sous la plume de l'auteur des *Illusions perdues* à la fois plus humaine et plus fidèle aux conceptions historiques de l'époque (la préposition « Sur » du titre place d'ailleurs ce roman du côté des œuvres savantes): « Aussi, pour qui creuse l'histoire du seizième siècle en France, la figure de Catherine de Médicis apparaît- elle comme celle d'un grand roi. Les calomnies une fois dissipées par les faits péniblement retrouvés à travers les contradictions des pamphlets et les fausses anecdotes, tout s'explique à la gloire de cette femme extraordinaire.» (Balzac 2002, 16). Ce personnage qui agit brillamment, par delà bien et mal, rejoint ainsi Fouquet ou Talleyrand dans la galerie des figures machiavéliques revalorisées par Balzac.
- ⁷ On trouve déjà une telle vision de ce roi dans la *Chronique du règne de Charles IX*. Ce personnage y est discrédité, sa parole n'a plus de valeur pour personne. Ainsi, le maire de la Rochelle refuse d'ouvrir les portes de sa ville à ses envoyés, même s'ils sont porteurs d'une lettre écrite de sa main: « Le roi m'a donné sa parole que ses sujets protestants et ses sujets catholiques seraient traités de même. Six mois après, le roi, qui m'avait donné sa parole, les a faits assassiner. Si nous ouvrons nos portes, la Saint-Barthélemy se fera chez nous comme à Paris. » (Mérimée 1969, 390).
- ⁸ Voici quelques ouvrages ayant adopté le surnom la Reine Margot:

- 1- Danclos, Anne. 1988. *La Vie tragique de la Reine Margot*, Paris, Fernand Lanore.
- 2- Merki, Charles. 1905. *La Reine Margot et la fin des Valois*, Paris, Plon-Nourrit.
- 3- Pedron, François. 1985. *La Reine Margot: l'amour et la gloire*, Paris, R. Laffont.
- 4- Castelneau, Jacques. 1981. *La Reine Margot, Marguerite de Navarre*, Paris, Hachette.
- 5- Babelon, Jean. 1965. *La Reine Margot*, Paris, Berger-Levrault,
- 6- Castarède, J. 1992. *La Triple Vie de la reine Margot*, Paris, Editions France-Empire.
- 7- Margot, J Galzy. 1939. *Reine sans royaume*, Paris, Gallimard.
- 8- Donnay, Maurice. 1994. *La Reine Margot*, Paris, Artheme Fayard.

Références

- Akiki, Karl. 2013. *La Recette du roman Populaire Façon Alexandre Dumas*, thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Daniel Compère, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, <http://www.theses.fr/2013PA030041>(consultée le 12/5/2017).
- Bony, Jacques. 2005. *Lire le Romantisme*, Paris, Éditions Armand Colin.
- Compère, Daniel. 2002. *D'Artagnan et Cie, Les Trois mousquetaires, un roman à suivre*, Paris, Les Belles Lettres - Encrage Éditions.
- Guisse, René. 1993. «Le roman populaire est-il un moyen d'endoctrinement idéologique?» in *L'Édification: morales et cultures au XIX^e siècle*, Paris, Créaphis Éditions.
- De la Tour d'Auvergne, Gabrielle. 2011. *Marguerite de Valois et La Saint-Barthélemy dans un siècle de violence*, thèse de doctorat sous la direction de Chrsitrine Choulet-Achour, Université de Cergy-Pontoise, 25 novembre 2011. <https://biblioweb.u-cergy.fr/theses/2011CERG0545.pdf> (consultée le 11/6/2017).
- Deluche, Joëlle. 1995. « Chéri-Bibi: défense et illustration de l'ordre moral », in *Le Roman populaire en question(s)*, Limoges, Presses universitaires de Limoges.
- Dumas, Alexandre. 1994. *La Reine Margot* (1845), Paris, Éditions Flammarion.
- Dumas, Alexandre. 2008. *Le Sphinx rouge*, Éditions Kryos.
- Dumas, Alexandre. 1989. *Mes Mémoires*, tome 2, Paris, Éditions Perrin.
- Eco, Umberto. 1993. *De Superman au Surhomme*, Paris, Éditions Grasset.
- Frigerio, Vittorio. 2002. *Les Fils de Monte-Cristo. Idéologie du héros de roman populaire*, Limoges, Éditions PULIM.
- Hugo, Victor. 2003. *Acte et paroles*, les 4 volumes, Avernsa Éditions.
- Larsson, Flora. 1995. «Alexandre Dumas père romancier et les avatars institutionnels du genre romanesque» in *Le Roman populaire en question(s)*, Limoges, Presses universitaires de Limoges.
- Maigron, Louis. 1898. *Le Roman français historique à l'époque romantique*, Paris, Éditions Hachette.
- Mattarneh, Mohammed. 2012. *La Représentation de la Saint-Barthélemy: Chronique du règne de Charles IX, Sur Catherine de Médicis de Balzac et La Reine Margot de Dumas*, thèse de doctorat sous la

- direction de Marie-Catherine Huet- Brichard, Université Toulouse II Le Mirail, école doctorale, Arts Lettres Langues Philosophie Communication, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01267714> (consultée le 20/8/2017).
- Mercier, Christophe. 1995. « Les Auberges dans la trilogie des Mousquetaires », in *Cent Cinquante ans après – Actes du colloque organisé par Fernande Bassan et Claude Schopp, Marly-le-Roi, Champflour Éditions.*
- Molino, Jean. 1975. « Qu'est-ce que Le Roman Historique? » in *Revue d'Histoire littéraire de France*, Mars-Juin, n° 2 :195-235.
- Nélot, Gilles. 1969. *Panorama du roman historique*, Paris, Éditions Sodi.
- Olivier-Martin, Yves. 1980. *Histoire du roman populaire en France de 1840 à 1980*, Paris, Éditions Albin Michel.
- Peng, Youjun. 2003. *La Nation chez Alexandre Dumas*, Éditions L'Harmattan.
- Schopp, Claude. 2010. *Dictionnaire Alexandre Dumas*, Paris, CRNS Éditions.
- Thiesse, Anne-Marie. 2000. *Le Roman du quotidien, Lecteurs et lectures populaires à la Belle époque*, Paris, Éditions du Seuil.
- Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil.
- Vareille, Jean-Claude. 1994. « L'exclusion, la compensation et le pardon » in *Crime et châtement dans le roman populaire de langue française du XIX^e siècle*, Limoges, Éditions PULIM.
- Viennot, Eliane. 1994. *De la Reine Marguerite à La Reine Margot: les lectures de l'histoire d'Alexandre Dumas*. www.elianeviennot.fr/Articles/Viennot-MgV-Dumas-histoire.pdf (consulté le 6/7/2017).
- Viennot, Eliane. 1993. *Marguerite de Valois, histoire d'une femme, histoire d'un mythe*, Paris, Éditions Payot.
- Wagner, Frank. 2002. « Lire Les Trois Mousquetaires aujourd'hui » in *Romantisme*, n°115 : 53-63.