

## La genèse de *La reine Margot* : transmutation d'un roman populaire en un film d'auteur

Geneviève Sellier

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/871>  
DOI : 10.4000/doublejeu.871  
ISSN : 2610-072X

### Éditeur

Presses universitaires de Caen

### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2012  
Pagination : 151-159  
ISBN : 978-2-84133-424-7  
ISSN : 1762-0597

### Référence électronique

Geneviève Sellier, « La genèse de *La reine Margot* : transmutation d'un roman populaire en un film d'auteur », *Double jeu* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 29 juin 2018, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/871> ; DOI : 10.4000/doublejeu.871

---



*Double Jeu* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

# LA GENÈSE DE *LA REINE MARGOT* : TRANSMUTATION D'UN ROMAN POPULAIRE EN UN FILM D'AUTEUR

Lorsqu'en 1989, Claude Berri, à la tête de Renn Productions, une des plus grosses sociétés françaises, commande à Patrice Chéreau « un grand film populaire », la vogue du film patrimonial – notion qui recouvre à la fois le film historique et l'adaptation littéraire<sup>1</sup> – bat son plein : le même Claude Berri, à la fois producteur et réalisateur, a sorti coup sur coup en 1985, en battant des records au box-office, *Jean de Florette* et *Manon des sources*. *Camille Claudel* de Bruno Nuytten avec Isabelle Adjani, sorti en 1988, a été un beau succès, dans un registre plus cultivé. Yves Robert exploite aussi profitablement que Berri la veine Pagnol en tournant coup sur coup *Le château de ma mère* et *La gloire de mon père* en 1989, et, la même année, *Cyrano de Bergerac* de Rappeneau vient confirmer avec le panache que l'on sait, le goût du public français pour les œuvres patrimoniales. Entre le début du travail sur *La reine Margot* et la sortie triomphale du film à Cannes en mai 1994, cinq ans se sont écoulés pendant lesquels le genre a continué à séduire les cinéastes et le public. Citons *Uranus* de Claude Berri en 1990, *Madame Bovary* de Claude Chabrol la même année ; et en 1991 le *Van Gogh* de Maurice Pialat, *Tous les matins du monde* d'Alain Corneau, *Indochine* de Régis Wargnier et *L'amant* de Jean-Jacques Annaud. On voit que le genre se décline sur tous les registres socioculturels, du film d'auteur au film-véhicule pour une star, en passant par l'adaptation des œuvres du panthéon et la célébration de la musique savante.

---

1. Voir *Les fictions patrimoniales sur grand et petit écran*, Pierre Beylot, Raphaëlle Moine (dir.), Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2009.

Selon *Les Échos*,

Claude Berri a commandé « un grand film populaire » à Patrice Chéreau. Le sujet, c'est Danièle Thompson qui l'a apporté. Chéreau montait alors *Hamlet*, il a lu le drame historique de Dumas comme une tragédie shakespearienne, sur fond très universel, et hélas contemporain, d'intolérance religieuse. Pour le rôle-titre [...] Isabelle Adjani s'imposait. Elle venait d'être Camille Claudel et rêvait d'un nouveau grand rôle<sup>2</sup>.

Le pari et la nouveauté du projet de Berri / Chéreau / Thompson dans le paysage du film patrimonial, c'est de faire un film d'auteur populaire : occuper une position inédite qui parvient à combiner le film-véhicule pour une star, en l'occurrence Adjani, une fresque épique sur un grand moment de l'Histoire nationale, et un film d'auteur dont l'esthétique soit immédiatement perçue comme originale, en rupture avec les conventions du genre.

Pour tenir ce pari, l'équipe du film mettra en œuvre des moyens considérables, en temps (il s'écoulera cinq ans entre le démarrage du projet et la présentation du film au festival de Cannes), en argent (un budget de 140 millions de francs), en moyens humains (le choix de la distribution autour de la star est salué par la critique comme un des éléments les plus originaux du film).

Je me propose ici de suivre les étapes de l'écriture du scénario : comment s'opère la transmutation d'un livre en un film, d'un roman-feuilleton historique publié en 1845 en un film d'auteur contemporain. Danièle Thompson le définit comme « un film brutal, comme un thriller ou un western. Ce n'est pas un film sentimental pour faire pleurer Margot »<sup>3</sup>. Le jeu de mots n'est bien sûr pas gratuit : il faut transformer la Margot de Dumas, une figure de princesse libertine transfigurée par la passion, destinée au public de la presse populaire du XIX<sup>e</sup> siècle, en une créature plus vénéneuse, susceptible de séduire l'élite cultivée d'aujourd'hui. En disant cela, Danièle Thompson indique qu'elle s'est mise au service de Chéreau, elle qui est alors une spécialiste des comédies populaires, scénariste entre autres de *La grande vadrouille* de son père Gérard Oury (1966), de *Cousin, cousine* (Tachella, 1975), de *La boum* (Pinoteau, 1980). Elle sera associée tout au long du travail d'écriture avec Chéreau, et créditée seule pour les dialogues, dont elle dit qu'elle les a réécrits jusque pendant le tournage.

2. Annie Coppermann, « Un opéra funèbre et somptueux », *Les Échos*, 13-14 mai 1994.

3. Danièle Thompson, *L'Humanité*, 14 mai 1994.

Selon la note d'intention de Chéreau cité par *Studio* : « Comment faudra-t-il appeler ce film ? Thriller historique ? Histoire de mafia ? Drame psychologique ? »<sup>4</sup>. Autrement dit, un registre à la fois sombre, violent, contemporain et intimiste.

Le cinéaste déclare au *Figaro* :

Il y a une veine très intimiste dans *La Reine Margot*, des rapports très clandestins, des secrets bien gardés par les personnages et cela m'intéressait plus que la grande fresque. En fait, me plaisait la démesure entre l'extrêmement grand et l'extrêmement petit. Une histoire énorme, foisonnante, mais qui soit l'occasion d'approcher des êtres vivants. Des péripéties mais aussi des âmes. Si je fais du cinéma, c'est pour filmer des visages. [...] Je voulais qu'on soit immédiatement avec les personnages, au cœur de leur tension, de leur durée propre. Dans l'Histoire, c'est l'histoire privée qui m'intéresse. C'est dans celle-là qu'on se retrouve. J'ai lu Dumas à la lueur de ma propre fascination pour la violence. Les rapports violents m'ont toujours passionné, mais pas dans leur dimension politique. Plutôt parce qu'ils me renvoient à des situations personnelles. [...] Comment rendre crédible physiquement le pouvoir ? J'ai cherché des réponses chez Coppola (on s'enferme pendant la fête au Louvre comme dans la scène des noces au début du *Parrain*), chez Visconti, chez Scorsese. [...] J'ai une admiration sans bornes pour Scorsese et son œuvre m'a inspiré pour mettre en scène cette société féodale, en me suggérant son analogie avec la Mafia<sup>5</sup>.

Il précise à *L'événement du jeudi* : « Margot est un sujet élisabéthain, donc Shakespeare et Marlowe ne sont pas loin »<sup>6</sup>. On sait que Chéreau a monté à Villeurbanne en 1972 la pièce de Marlowe, *Le massacre à Paris*, sur la Saint-Barthélemy, et qu'il venait de mettre en scène *Hamlet* quand Berri l'a sollicité.

Par ailleurs, c'est déjà Berri qui avait produit *L'homme blessé* en 1983, qui installe Chéreau dans le registre du cinéma d'auteur. À partir d'un scénario écrit avec Hervé Guibert, le film donne de l'homosexualité masculine une vision à la fois crue et sombre sans précédent. Ce sont bien ces caractéristiques que la critique va retrouver dans la version Chéreau de *La reine Margot*. Et l'on comprend *a posteriori* le choix d'un roman populaire dont la légitimité culturelle est aussi mince que la fiabilité historique. Cela donnait à Chéreau une plus grande liberté d'adaptation. Quel critique songerait à reprocher à un cinéaste revendiquant son statut d'auteur de malmener Dumas ?

4. Patrice Chéreau, *Studio*, n° 85, juin 1994.

5. Patrice Chéreau, *Le Figaro*, 13 mai 1994.

6. Patrice Chéreau, *L'événement du jeudi*, 12 mai 1994.

À partir de l'étude des synopsis et des scénarios successifs déposés par Chéreau à la Bibliothèque du film (BiFi)<sup>7</sup>, je me propose de regarder comment s'opère la transmutation. Les documents que j'ai examinés sont en particulier les synopsis datés de mai 1989, novembre 1991, et février 1992 ; ainsi que les scénarios datés de janvier, mars et novembre 1991, juin et septembre 1992, et enfin avril 1993, qui est la version définitive. Tous ces textes sont signés conjointement par Thompson et Chéreau.

Regardons d'abord les synopsis<sup>8</sup> : celui de mai 1989 se présente sous forme de 9 chapitres qui procèdent à la fois à un regroupement et à un tri parmi les péripéties du roman de Dumas qui en comporte 66. Que les scénaristes élaguent considérablement le matériau foisonnant du roman-feuilleton, rien que de très banal. Mais, en revanche, les ajouts indiquent assez bien la direction dans laquelle ils souhaitent orienter l'histoire.

Le synopsis de 1989 ajoute un prologue, qui se passe 10 ans avant le mariage, où l'on assiste à la prédiction de Nostradamus à Catherine de Médicis : aucun de ses enfants n'aura de descendant : la dynastie des Valois va disparaître. Pendant ce temps, les enfants royaux jouent et les jeunes Valois maltraitent leur cousin Henri de Navarre que Margot défend vigoureusement. Ce prologue disparaîtra dans les versions suivantes mais il indique le souci des auteurs de centrer le film sur l'agonie d'une famille, et sur la violence de leurs rapports, comme dans *Les damnés* de Visconti.

Dans cette première réécriture, Margot, comme chez Dumas, rencontre d'abord La Môle dans les couloirs du Louvre, et ne le retrouve que quand il se réfugie chez elle au moment du massacre. C'est le roi Charles IX qui est l'ordonnateur machiavélique de l'assassinat de Coligny, puis du massacre de la Saint-Barthélemy.

La version suivante du synopsis, qui date de novembre 1991, présente ainsi l'histoire, avant d'en développer les péripéties :

En une nuit, la France a basculé dans l'horreur. Cette nuit-là, Margot connaît pour la première fois l'amour. Son mariage, symbole de paix, a servi de prétexte au plus grand des massacres. Poussé comme une fleur au

- 
7. On peut consulter dans le fonds Chéreau de la Bibliothèque du film ([www.bifi.fr/public/index.php](http://www.bifi.fr/public/index.php)) 10 états successifs du scénario de début 1989 à fin 1993, ainsi que 4 états du synopsis (récit non dialogué) datés de mai 1989 à février 1992, sous les cotes CHEREAU64-B42, CHEREAU65-B43, CHEREAU66-B44, CHEREAU 67-B45, CHEREAU68-B46, CHEREAU69-B46, CHEREAU70-B47, CHEREAU71-B47, CHEREAU72-B48, CHEREAU73-B48, CHEREAU74-B49, CHEREAU75-B50, CHEREAU77-B51.
  8. Un synopsis propose, sous forme d'un récit sans dialogues d'une dizaine de pages, l'histoire détaillée, contrairement au script qui résume l'histoire en une page, et au scénario qui donne aussi la continuité dialoguée (entre 100 et 200 pages) ; le découpage présente le détail des plans et des séquences.

milieu d'une flaque de sang, l'amour de La Môle survient comme un espoir insensé, celui de vivre comme une autre, simplement, fidèlement, avec un homme au cœur pur et généreux, prêt à donner sa vie pour la sauver.

Nous sommes encore dans le registre du drame sentimental destiné à faire pleurer Margot, sauf que la suite du texte dément cette annonce, dont on peut penser qu'elle est là pour rassurer les partenaires qu'il faut solliciter pour le tournage (ce synopsis est destiné au ministère des Armées pour qu'il mette un terrain à la disposition de l'équipe). La fin du synopsis est dans le même ton romanesque et sentimental :

La Môle aura-t-il raison des forces maléfiques qui semblent protéger les Valois ? Réussira-t-il à leur arracher Margot ? Le destin de Margot peut-il être simple ? Fille de roi, sœur de roi, femme de roi, peut-elle échapper à la malédiction qui frappe tous ceux qui se risquent à l'aimer ?

Dans le corps du texte, en revanche, la dimension politique du film est clairement affirmée :

Chef du Parti protestant, l'Amiral de Coligny, ambitieux et machiavélique, a conquis peu à peu la confiance du jeune Roi. La Reine Catherine a peur. Elle perd l'amour de son fils mais elle perd aussi son influence, son pouvoir et voit avec terreur le travail sournois de Coligny pour obtenir de Charles une déclaration de guerre contre le tout-puissant et très catholique roi d'Espagne, Philippe II.

Et à partir de cette version, c'est Catherine de Médicis qui porte toute la responsabilité politique de la tragédie qui se prépare. C'est elle qui tente de faire assassiner Coligny, et c'est elle qui fait pression sur Charles IX pour qu'il signe l'ordre d'assassiner tous les chefs protestants. Elle veut même tuer Henri de Navarre, prince du sang, et il faut l'intervention de Margot pour qu'il ait la vie sauve.

Avec la dimension politique, c'est l'horreur du massacre de masse que le synopsis met en avant :

Le massacre de la Saint-Barthélemy est en route [le synopsis de 1992 ajoutera : « le plus grand génocide jamais perpétré en France »]. Les rues de Paris ruissellent du sang des victimes. La Seine coule écarlate entre ses berges qui résonnent des cris des innocents. Dans le Louvre même, les dépouilles des seigneurs, cuisiniers, précepteurs, caméristes ou valets protestants se sont amoncelées en quelques heures.

L'autre dimension qui s'affirme dans ce texte, c'est le côté sombre, cru et violent des relations entre les personnages. En particulier, l'invention de la première rencontre entre Margot et La Môle :

Mais Margot n'a pas seulement l'aura d'une femme belle et cultivée. Au-delà des frontières du royaume, on parle des mœurs, des amants, des amours incestueux de la "Reine Margot". Cette nuit-là, accompagnée de sa chambrière, elle se glisse hors du Louvre. Elle ne passera pas sa nuit de noces enfermée dans sa chambre, sans un homme dans son lit. Cette nuit-là, La Môle a choisi de dormir à la belle étoile... Intense et furtive, sa rencontre avec la belle inconnue : une étreinte sensuelle et brutale sous une voûte, à peine cachée, puis la femme masquée disparaît dans l'aurore laissant à La Môle un arrière-goût de malheur et de passion.

Ce qui deviendra dans le film une scène d'anthologie, malgré son invraisemblance, ressemble beaucoup à une transposition d'une scène de drague entre hommes comme on en trouve dans *L'homme blessé*.

Pour en venir maintenant à l'étude des scénarios dont le premier état date de janvier 1991, la rencontre entre La Môle et Coconnas ouvre le récit, qui se termine sur Margot fuyant Paris avec sur ses genoux la tête de La Môle qui vient d'être exécuté, alors que le roman de Dumas s'ouvre sur le mariage et se termine sur la fuite d'Henri de Navarre, dont l'heure n'est pas encore arrivée. Ce déplacement de l'intérêt vers le personnage de La Môle est justifié par Chéreau au moment de la sortie du film : « J'aimais beaucoup le personnage de La Môle – quelqu'un qui va à la rencontre de sa mort. Il est d'une pureté magnifique au milieu de tous ces monstres »<sup>9</sup>.

Le scénario de janvier 1991 présente toute une série de modifications et d'ajouts par rapport à Dumas.

Pendant la cérémonie nuptiale « Margot regarde de Guise au lieu de dire oui... le roi assène à sa sœur un coup sur la nuque d'une violence inattendue ». Cette péripétie inventée par les scénaristes suggère que Margot a été contrainte d'accepter ce mariage, alors que la suite indique au contraire qu'elle a fort bien compris qu'il s'agit d'un acte politique destiné à éviter la guerre civile. Cette scène ajoutée dans la cathédrale est la première scène spectaculaire du film et prend de ce fait un impact très fort. Il présente Margot comme une victime, une femme sacrifiée par sa famille à la raison d'État.

Au cours du massacre de la Saint-Barthélemy, Margot soigne La Môle grièvement blessé qui, dans son délire, la prend pour la Mort : « Emmène-moi ! Mon Dieu, merci, que la mort soit si belle ! Bleus tes yeux. Froides, tes mains sur mon front ! ». Cette connotation mortifère associée à Margot est absente chez Dumas, qui la réserve à Catherine de Médicis.

Malgré ses blessures, La Môle quitte la chambre de Margot et repart se battre.

9. Patrice Chéreau, *Le Figaro*, 13 mai 1994.

Le lendemain du massacre, Margot le cherche parmi les cadavres, ce qui permet à Chéreau de mettre en scène une vision apocalyptique des monceaux de corps, synonymes pour nous des génocides du XX<sup>e</sup> siècle.

Le scénario de janvier 1991 propose une autre scène absente du roman : la mascarade de conversion d'Henri à Notre-Dame (où Margot souffle à son mari les paroles qui peuvent le sauver), suivie de la harangue de Margot au roi :

Vous êtes le roi d'un pays où plus rien ne s'agit hormis les pendus aux gibets. La France est un cimetière. Tes sujets sont des morts torturés couverts de terre ou des vivants couverts de honte. [...] Et vous ma mère, qui avez toujours si peur pour vos fils, soyez tranquille : ils sont maudits pour l'éternité ! Et moi-même, bien que cela soit le dernier de vos soucis, je suis maudite aussi, parce que vous avez invité vos victimes à mes noces ! J'ai servi, nous avons servi d'appât pour le carnage ! J'ai vu les charniers !

Toute cette séquence donne à Margot un rôle moral qui est absent chez Dumas, elle incarne une conscience au sens moderne du terme.

Le synopsis de 1992 ne fait qu'une allusion voilée aux relations incestueuses dans la famille des Valois : « Comme ses deux frères, Anjou et Alençon, Charles IX voue à la belle Margot une passion équivoque et possessive ».

En revanche, dès le scénario de janvier 1991, on trouve une scène où Margot est violentée par ses frères, au cours d'une fête censée célébrer l'élection du frère du roi au trône de Pologne. Catherine entraîne Henri de Navarre à quitter la pièce quand les frères deviennent violents avec Margot, en disant : « Ils sont frères et sœur, ils s'amusent », puis, s'adressant à ses fils : « Pas le visage. Ça laisse des traces ». Le scénario continue :

Ils sortent. Un cri déchirant derrière eux. Margot, bête traquée mais rebelle, est molestée par ses frères et Guise, qui veulent savoir pourquoi La Môle est son amant ; elle leur rétorque : « Il m'a appris la jouissance... Il sait faire l'amour avec son cœur. Sans salir, sans dominer ! Il m'aime comme toute ma vie j'ai voulu être aimée. C'est un prince, un vrai... » Ils la frappent, la cognent, à coups de pied, à coups de poing. Ils déchirent sa robe. Ils la fouettent. Mais Charles a un malaise, Margot se jette sur lui affolée : « Nourrice ! Le médecin ! Vite » Le malaise du roi met fin aux violences.

Cette scène de viol collectif, qui sera filmée avec une brutalité qui transgresse toutes les conventions du film historique, porte la signature de Chéreau, mais au prix d'un viol tout aussi brutal de la vérité historique : les scénaristes se sont inspirés des pamphlets protestants contre les Valois, qui inventent les rumeurs d'inceste à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle pour justifier le



divorce d'Henri IV, en racontant les supposées turpitudes de la Cour : on trouve cette rumeur d'inceste pour la première fois dans *Le réveille-matin des Français* en 1574, repris dans *Le divorce satyrique* en 1607, pamphlet attribué à Agrippa d'Aubigné. Ce type de pornographie politique sera à nouveau utilisé dans les libelles contre Marie-Antoinette à la veille de la Révolution<sup>10</sup>.

Concernant le massacre de la Saint-Barthélemy, les historiens aujourd'hui attribuent la responsabilité de son déclenchement aux extrémistes du parti catholique, les Guise alliés à Anjou, un des frères du roi. Dumas en attribue la responsabilité à Catherine de Médicis et au roi Charles IX. Le film de Chéreau insiste au contraire sur la confiance entre Charles IX et Coligny, le chef du parti protestant, et montre Catherine de Médicis complotant l'assassinat de Coligny pour reprendre de l'ascendant sur son fils. C'est à partir du scénario de 1991 que Catherine de Médicis est construite comme la grande ordonnatrice de toutes les turpitudes, sexuelles et criminelles, de la cour des Valois. Dans le cortège de la noce qui traverse la cathédrale, elle rappelle à Charlotte de Sauve qu'elle doit aller coucher le soir même avec Henri de Navarre ; puis dans un échange avec de Guise, elle désigne Coligny comme le fauteur de guerre ; plus tard, on la voit commanditer l'assassinat de Coligny.

À partir du scénario de janvier 1991, les péripéties de l'histoire telles que le film les mettra en scène sont fixées. Elles ne sont pas plus fidèles à la réalité historique que le roman de Dumas, mais elles s'en différencient par la violence des rapports entre les membres de la famille des Valois. Les scènes emblématiques du film sont là dès le scénario de 1991, et elles sont toutes des inventions par rapport au roman : l'intervention brutale du roi pour forcer Margot à dire « oui » à Navarre, le cortège de la noce qui traverse la cathédrale, la drague nocturne de Margot dans les rues de Paris, l'amoncellement de cadavres dans le petit jour où Margot cherche La Môle, le viol collectif de Margot par ses frères, la dernière apparition publique du roi agonisant dont le corps ensanglanté souille la robe blanche de Margot.

Chez Dumas, la violence des Valois s'exerce contre les protestants (y compris Navarre) et les amours de Margot permettent de créer un contrepoint romanesque et léger à l'épisode tragique de la Saint-Barthélemy. Dans le film de Chéreau, la violence est partout, et d'abord dans les rapports entre les frères et la sœur, entre les héritiers royaux et leur mère. Et la violence irrigue aussi bien les relations amoureuses que les haines politiques. Cette généralisation de la violence a une certaine pertinence historique. Mais

---

10. Voir Éliane Viennot, *Marguerite de Valois, histoire d'une femme, histoire d'un mythe*, Paris, Payot, 1993.

contrairement à beaucoup de cinéastes qui se sont confrontés au film historique depuis Rossellini et sa *Prise du pouvoir par Louis XIV*, ce n'est pas l'exactitude historique qui intéresse Patrice Chéreau, comme l'indique le choix du roman de Dumas et de la scénariste Danièle Thompson :

Le jour où j'ai compris que, à toutes ces images conventionnelles de la Renaissance auxquelles on ne croit pas, je pouvais substituer un film contemporain et montrer des histoires de Mafia comme Scorsese les films dans *Les Affranchis*, j'étais sauvé. [...] Tout concentrer sur cette « famille monstrueuse à l'intérieur de laquelle tous les crimes sont impunis », selon le mot de Visconti à propos des *Damnés*. La problématique qui sous-tend le film, c'est cette ambivalence de Margot, qui aime et déteste ses frères, appartient à la famille et veut s'en détacher tout en revendiquant d'être des leurs<sup>11</sup>.

GENEVIÈVE SELLIER

UNIVERSITÉ MICHEL DE MONTAIGNE – BORDEAUX 3

---

11. Entretien de Patrice Chéreau avec Anne Andreu, *L'événement du jeudi*, 12 mai 1994.