



**HAL**  
open science

# La Reine Margot : quand Chéreau et Bregovic inventent le film-oratorio comme un au-delà de l'Histoire

Pierre Arbus

► **To cite this version:**

Pierre Arbus. La Reine Margot : quand Chéreau et Bregovic inventent le film-oratorio comme un au-delà de l'Histoire. Martin Barnier; Rémi Fontanel. Les Biopics du pouvoir politique de l'Antiquité au XIXe siècle. Hommes et femmes de pouvoir à l'écran, Aléas, 2010, Aléas Cinéma, 978-2-84301-299-0. hal-02279441

**HAL Id: hal-02279441**

**<https://hal.science/hal-02279441>**

Submitted on 5 Sep 2019

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

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

« *La Reine Margot* : quand Chéreau et Bregovic inventent le film-  
oratorio comme un au-delà de l'Histoire »

Par Pierre Arbus

Texte publié dans *Les Biopics du pouvoir politique de l'Antiquité  
au XIXe siècle*, Coll. Dir. M. Barnier et R. Fontanelle, Lyon :  
Aléas, coll. « Aléas cinéma », 2010.

« Nous savons maintenant que la vie des hommes individuels et collectifs en société, ne se limite pas aux réalités matérielles, tangibles. La vie de ces sociétés comprend et donc s'explique aussi par les représentations qu'ils se sont faits de l'histoire, de leur propre place, du rôle de leur société. Cette imagination, plus exactement cet imaginaire, fait partie des représentations. Et l'histoire de l'imaginaire est un territoire de l'histoire des représentations ». Jacques le Goff, in *Cahier : Conscience de*, n° 17, novembre 1990.

## Prologue

C'est au théâtre et dans la mise en scène d'opéras que Chéreau s'est fait une réputation. *La Reine Margot*<sup>1</sup> n'est que son sixième film, et le premier de cette envergure en termes de budget, de distribution, de matériaux mis en œuvre, sur une proposition et un engagement de Claude Berri, dont, une fois sur deux au moins, il y a tout à craindre. Histoire encore d'hommes et de femmes blessés, d'une étrange famille



aux liens étroits,  
immoraux,  
destructeurs, d'une nation  
qui peine encore à éveiller  
les chimères de l'unité et  
de la pacification, histoire  
d'une schizophrénie  
morale et religieuse,  
incarnée par l'être au  
monde sublime d'une

femme au visage et à l'âme diaphane, Marguerite de Valois, la Reine Margot... Ce sont des fragments de vie qui l'incarnent dans le film de Chéreau, représentés sur un mode spectaculaire instaurant une

---

<sup>1</sup> Il existe trois montages du film. Celui qui a été projeté dans les salles à la sortie du film et présenté à Cannes est une version de 2 h 40. Une version de 3 h fut destinée à la télévision, et une version de 2 h 54, la version que le réalisateur défend aujourd'hui, a été diffusée sur la chaîne ARTE. C'est cette dernière version qui a servi de référence à la présente analyse.

dialectique entre des motifs empruntés conjointement à l'art dramatique et à l'art musical. Aucune prétention à une quelconque vérité ou reconstitution historique de l'existence de la jeune Reine : Margot reste bien ici un personnage historique, mais dont la vie s'incarne à travers le parcours quasi musical d'une héroïne de roman. C'est à cet assemblage ternaire – figure historique, figure romanesque/mythique, figure dramatique/opératique – dont il nous aura paru judicieux de révéler la teneur, que le film tout entier doit la singularité de son appartenance générique.

Film en costume, film d'époque, film historique, de ce cinéma-là ne transpire pourtant que du profane, lorsque l'on a touché un temps non négligeable aux rivages sacrés de l'opéra wagnérien ou de la scène shakespearienne... Bien sûr, il y a comme ancrage et caution de haute volée – du moins en ce que le bonhomme connaissait son affaire en matière de fresque historique et de biographie des rois – le texte d'Alexandre Dumas. Mais il fallait à Chéreau un supplément d'art, une dimension sacralisante que le metteur en scène n'aura de cesse d'inventer par ses partis-pris esthétiques, ses choix d'acteur, sa direction scrupuleuse, son maniérisme retenu ou cherchant à l'être... Et sa collaboration tout aussi inattendue que providentielle avec Goran Bregovic<sup>2</sup>, l'ancienne rock star slave au sang mêlé, des paradis de l'autogestion socialiste, ou l'unité et l'entente régnaient encore entre Serbes et Croates, comme sous Henri IV après l'Édit de Nantes, entre Catholiques et Protestants.

Mais nous n'en sommes pas encore là ! Il y aura bien, dans ce duo antinomique, entre l'ancien élève de Louis le Grand, gauchiste de la bonne époque, celle de la culture subventionnée et des auteurs contestataires – qui ne pouvaient plus l'être –, et le slave, guitariste venu de la pop et du punk, aux collaborations et aux amitiés suspectes (Kusturica ? Pensez-donc !), l'émergence d'une alliance quasi philharmonique et exclusivement tendue vers la réalisation d'un film en costume aux allures d'hiérophanie – le mot est créé par Mircea Eliade, dans son Histoire des religions, avec le sens de « manifestation du sacré ». On peut regretter cependant une association quelque peu prosaïque avec la scénariste – efficace – des comédies de Gérard Oury – son père – ou de Claude Pinoteau, Danièle Thompson : il y a dans les dialogues un trait d'anachronisme convenu, empesé d'une tradition très – trop – française (pour ne pas dire parisienne) du dialogue de film envisagé comme une broderie à part, au point un peu grossier.

---

<sup>2</sup> BREGOVIC (Goran), *B.O.F du film La Reine Margot*, Mercury, 2002.

L'intégralité des fragments de la partition musicale du film se trouve aussi disponible en écoute libre sur le site web : [www.deezer.com](http://www.deezer.com) à partir de la recherche : *La Reine Margot*.

## L'oratorio

Ou l'empaquetage toléré des sujets religieux mis en musique, auxquels l'opéra, forcément profane, n'aura pas accès, dans un premier temps. C'est une forme inventée, par détournement, comprenant ouverture, chorus, arias et récitatifs, dont les sujets seront étendus ultérieurement (c'est-à-dire, dès le 17<sup>e</sup> siècle) à la mythologie et à



l'Histoire. Toute l'histoire de la forme Oratorio témoigne de cette ambiguïté entre sujets profanes et sujets sacrés, au point de lui permettre d'accéder très vite au principe de la représentation qui ne lui est pas coutumier à ses débuts.

Il n'en faut pas davantage : le roman d'Alexandre Dumas, c'est de la littérature de feuilleton, de l'histoire sous-tendue par une intention profane où l'on transpire la ligne, où l'on tranche, où l'on coupe, où l'on biaise, où l'on sue et l'on saigne, où les deux se mélangent, parce qu'il y a un public pour cela ! Toutes choses analogues dans le film de Chéreau...

Mais il y a les formes de l'imaginaire, la complexité infinie de leurs liens, le référent et la distance, les silences et les temps, morts, ou seulement endormis, la pierre ou le fer dont l'impact avec la chair est sonore et brutal... Qu'est-ce, alors, le film-oratorio ? Une forme organisée de représentation prenant ses distances avec le romanesque et s'associant avec la musique, pour ancrer l'épisode dans une mythologie historique des origines de la Nation Française, et dont l'histoire ne peut rendre compte que d'une manière abstraite, complexe, et tout aussi subjective.

Le texte littéraire de Dumas ne permettant pas d'établir entre le personnage et l'histoire une corrélation tangible – le roman procède de la fiction de l'histoire, non des mythologies de l'histoire ; les icônes dans les livres de classe et les films du début du siècle ont plus contribué à l'émergence du mythe de Jeanne d'Arc que les œuvres romanesques qu'elle a pu inspirer – c'est au cinéma qu'il revient de proposer avec Margot ce que Michelet tenta précisément d'imposer avec Jeanne : une héroïne humaniste, habitée de sentiments religieux et profanes, aux airs virginaux sous la lune, quelquefois souillée comme Marie-Madeleine, en qui repose l'unité et le destin de la France dans une période déterminante de son histoire : la fin de la branche des Valois, le début annoncé de celle des Bourbons, et l'unité en devenir de la nation française. Pour faire de Margot un emblème, une allégorie à l'image de celles que l'on rencontre dans les tout premiers oratorios, il faut vider la biographie romancée de toute focalisation narrative, de toute prédominance du récit, et réinterpréter le scénario comme une

partition où s'entrelacent, arias, chorus et récitatifs, classiquement soutenus comme au théâtre et à l'opéra – et Chéreau lui-même assure y trouver avantage – par l'unité de lieu — les détours par l'Angleterre et la Navarre sont, à ce titre, des anachronismes maladroits – et l'unité d'action : la problématique au cœur du film pourrait ne concerner qu'Henri de Navarre : « comment faire pour rester vivant ! ».

À ce personnage idéatiquement mort, c'est Margot qui répond par un rapport quasi hystérique avec le monde, un lien sauvage et animal qui le sauve et, de fait, le conduira sur le trône en lui permettant d'abjurer une foi austère... La Reine Margot peut être vue somme toute comme le projet visant à transférer du romanesque au mythe un héros féminin à mi-chemin entre le profane et le sacré, dans un contexte qui procède justement d'une dialectique perpétuelle – la disputatio emblématique entre La Môle et Coconas, par laquelle s'ouvre le film – entre l'humain et le divin.

## Ouverture

Emilio de Cavalieri crée l'un des tout premiers Oratorios, *Rappresentatione di Anima e di Corpo*, en février 1600 à Rome. C'est un drame sacré dans le style rappresentativo dont le livret fut composé par le poète Agostino Manni, en 1577. En voici le prologue : « La pièce s'ouvre sur un cantique de louange à Dieu en forme de madrigal. Vient

ensuite un long prologue parlé, au cours duquel deux jeunes gens, Intelligence (ténor) et Sagesse (basse), discutent sur le mode platonicien de ce que la vie des mortels présente



comme caractères d'illusion. Ils terminent leur conversation en annonçant qu'ils vont faire appel au théâtre pour rendre leurs propos compréhensibles par tous. Les trois actes qui suivent présentent trois actions — si l'on peut parler ici d'actions – différentes. Ce sont plutôt des jeux d'allégories, ayant beaucoup en commun avec les moralités médiévales<sup>3</sup>. ».

Chéreau et Thompson ont choisi de placer en ouverture du film la joute verbale et l'épisode du lit commun scellant la première rencontre entre La Môle et Coconas. Ce n'est, en aucun cas, une initiative de Dumas qui choisit de commencer *in media res*, si l'on peut dire ainsi, au beau milieu des affaires de la famille royale. Qui plus

---

<sup>3</sup> KOBBE (Gustave), *Tout l'Opéra*, Paris : Robert Laffont, coll. Bouquins, 1999 (1<sup>e</sup> édition : 1919).

est, la séquence fait suite à la très belle imitation d'un madrigal composé pour le générique par Brégovic. Ce n'est pas tant l'analogie avec le prologue de Cavalieri, qui retient l'attention, que la volonté manifeste de renoncer à l'histoire – récit et vérité historique, qui incluent la fidélité à un texte littéraire qui appartient à une Histoire de l'interprétation romanesque de l'histoire de France – au profit d'une expression poétique mise sous la tutelle d'une forme musicale contemporaine des événements racontés : l'Oratorio. Ces deux jeunes gens ont, eux aussi, une fonction tutélaire, annonciatrice à la fois de la dissension panique, et de la possibilité, sinon, de l'accord, tout au moins du débat.

Le Madrigal est d'époque et de circonstance : forme typique de la Renaissance, composition des Florentins ou des franco-Flamands au service des Médicis, il endosse d'emblée une fonction sacralisante bien au-delà de la seule valeur d'authentification – d'une époque, d'une ambiance, d'une tonalité – qu'on pourrait lui reconnaître : non pas la reconstitution, mais la *representatio*, où l'interprète reste cet instant créateur, cette poésie qui l'emporte sur la chose interprétée. C'est là, dans cette évocation échafaudée à l'aune des inventions de l'art, que se produit la rencontre entre l'imaginaire et l'histoire, entre la faculté à représenter, et la possibilité des événements auxquels on réfère. Chéreau ne s'éloigne jamais de la scène, qu'elle soit de théâtre ou d'opéra. Et Brégovic lui offre en surcroît la caution d'un art qui neutralise – et se substitue à – toutes les images, c'est-à-dire, en somme, à toute profanation (ou désacralisation) non pas de la vérité historique, mais de la possibilité d'une représentation vraisemblable – acceptable, impressionnante, sensible... – de l'Histoire. « La Rappresentazione, née en l'église Santa Maria in Vallicella, [est] plutôt une prémonition d'"action sacrée" qui, sous la leçon de morale et le masque allégorique (il s'agit de l'éternel débat entre les aspirations de l'âme et les tentations du corps), est tendue par une théâtralité impliquant la dimension scénique et visuelle quasiment, celle d'un opéra liturgique<sup>4</sup> ». Prémonition de l'histoire, aspiration au mythe, tentation permanente du geste théâtral très clairement revendiqué comme geste sacré, c'est bien là la trinité qui régit l'invention, elle-même trinitaire – Chéreau, Adajani, Brégovic – du projet de film-oratorio *La Reine Margot*.

## Choral

La partition du mariage de Margot avec Henri de Navarre marque le commencement de la *representatio*. Séquence minutieusement préparée, aussi bien dans ce qu'elle démontre littéralement, que dans ce qu'elle permet de suggérer des paradoxes et des ambiguïtés de la politique à l'échelle de la nation. Car il paraît, continûment, de ce balancement entre la bassesse des intrigues et des concupiscences, l'artifice et l'emphase du protocole, d'une part, et les silences inspirés, la fluidité du mouvement, en procession ou en élévation, d'autre part, une confusion entre grandeur et trivialité. Le mariage,

---

<sup>4</sup> In *Goldberg*, revue espagnole de Musique Ancienne, décembre 2002.

c'est ici un motif narratif et dramatique que Chéreau et Bregovic interprètent comme une partition.

La composition est habile : elle opère comme une dialectique associant au Choral, fortissimo majestueux – un Alléluia en partie inspiré de celui d'Haendel, dans son oratorio Le Messie – des motifs pianissimi misteriosi qui accompagnent des récitatifs – des conversations entre les personnages permettant de faire avancer l'action – et un chœur qui, par le mouvement d'élévation dont il s'anime au fur et à mesure de l'avancée de la procession, semble témoigner d'une fonction



emblématique : assigner à ce projet mesquin qui s'incarne tragiquement dans les apartés du cortège, une valeur conjointe d'exemplarité et d'intemporalité susceptible de dissocier la volonté et l'action des individus de la destinée collective qui en résulte. Ou comment justifier la

coexistence dans un même événement, qu'il s'agisse ici du mariage, ou un peu plus tard, du massacre de la Saint Barthélémy, du commun et du mythe, de l'organique et du spirituel, voire, du divin... Par les procédés conjoints du cinéma et de la musique, alternant notamment plans chorals et récitatifs, la séquence permet une réinterprétation de tout l'artifice contenu dans le protocole, tout en soutenant l'emblème et le caractère sacré de la cérémonie, contre les hommes eux-mêmes qui, à cet instant, ne s'en soucient guère. Il y a d'ailleurs en tout cérémonial de ce mélange paradoxal, un peu honteux, de ridicule et de grandeur. Comme s'il appartenait au spectacle, à la mise en scène, à l'inscription poétique de l'événement, de révéler toute la charge symbolique de la part de réel qu'il contient. De tous, cependant, c'est bien Margot que l'on affuble d'emblée des atours d'une vertu héroïque : vertu paradoxale comme le film le soulignera ultérieurement, notamment dans les « arias » dont elle sera l'interprète – c'est le trop-plein du don d'elle-même qui la précipite quelquefois dans les pièges de l'immoralisme –, mais la jeune femme recueille ainsi cette aura, ce qui a son importance puisque c'est sa première apparition dans le film : le silence qui suit la question rituelle du prêtre est accompagné d'une mélodie en mineur chantée par une voix féminine et un chœur léger, voix céleste, mélodie de l'ailleurs se risquant à un trait modal, imperceptible, comme pour souligner l'étrangeté – littéralement – et l'intensité de l'extase intérieure dont témoigne le silence... Une hésitation ? Nullement, une inspiration, plutôt, qui sacralise en l'instant le personnage comme héros prégnant d'une mythologie de la grande Histoire de France : au sacrement protocolaire du mariage répond le sacrement vrai de l'icône –

Margot les yeux levés, « absorbée par l'énorme collet goudronné » (Dumas) où repose, apaisé, son visage diaphane, comme sur un écrin – élevée, transportée pour ainsi dire aux rivages de la majesté et de la vertu ! Songeons aussi qu'à la suite de cette inspiration, de princesse, elle devient Reine !



## Aria

Faisant suite à la nuit de noces de Margot, au mélange paradoxal d'enjeux hautement dramatiques et d'une situation théâtrale empruntée à la comédie – Margot dans les bras de son amant est visitée par son mari. L'amant se cache et écoute la conversation, tandis que Margot essaye de prévenir Henri – la séquence de la recherche d'un homme pour assouvir son désir impavide réoriente de manière définitive toutes les interprétations défavorables à Margot : femme désirante jusqu'à l'excès, jusqu'à la souillure et la provocation publique, jusqu'à la perversion de l'inceste, jusqu'au sacrifice du corps, Margot aspire au fantasme – littérairement et mythologiquement convenu – de l'amour et de la mort, elle ne cessera pourtant de vouloir les dissocier.

Car ici, Margot porte un masque, lorsqu'elle s'engage dans la rue où s'entassent les protestants endormis... Quête improbable ou la possibilité du désir, de la fusion charnelle n'est jamais aussi nu que dans ces croisements explicites de regards, où la pénombre, le masque du visage, le mouvement et la couleur – azur et jaune d'or – des tissus, une mélodie chantée par une voix d'homme augmente d'autant une forme d'érotisme déchaîné qui culmine lors de l'union sexuelle ardente des deux amants. Pour autant, toute la séquence est placée sous le signe de la mise à nue, de la révélation, de la chair que l'on ôte, paradoxalement en la masquant, de loup, de robe ample, de désir



presque incontrôlé. La scène est Italienne, Florentine ou Vénitienne, et l'instrument qui accompagne cet aria, un instrument à cordes, cymbalum ou psaltérion, aux sonorités inattendues et descendantes jusqu'aux graves profonds pour esquisser une note pédale que l'on retrouve un peu plus tard, lors du Massacre des protestants – le compositeur Pärt Arvo écrit ainsi – cet instrument inspire des images de chair mise à nue, l'image d'un réseau de nerfs, comme métaphore organique d'une franchise, d'une générosité, d'une innocence douloureuse dans le rapport au monde.

En se donnant à La Môle – littéralement : « pour toi ce sera gratuit », dit-elle au jeune protestant à qui l'on vient de dérober son argent – elle opère le transfert du désir vers sa sublimation dans un premier temps, puis vers sa neutralisation par l'acte sacré et totalement désintéressé du don de soi. La mélodie chantée par une voix d'homme, similaire au fragment entendu lors du silence de Margot pendant son mariage, et très explicitement inspiré des chants Corses – c'est une référence revendiquée par Brégovic – confirme et sacralise désormais le pouvoir de Margot sur le masculin. Margot, ou l'allégorie avérée et totale de tous les genres, de toutes les croyances, union de l'âme, par sa complicité morale avec Henri de Navarre, dans la séquence précédente, et du corps avec La Môle, et désormais régnant sur un monde complexe et chaotique, composé d'entités distinctes et indéterminées : protestants qui abjurent, androgynes et bisexuels, alliances inattendues, etc., etc. Avant même l'Édit de Nantes, et la tentative d'unification du Royaume par son mari parvenu au pouvoir, Margot fabrique et recueille douloureusement en sa personne, la cohérence salutaire d'une humanité en proie à l'anéantissement<sup>5</sup>... Devenue l'Un au terme de ce qui peut être assimilé à un sacrifice de soi, cette Pasionaria de l'Histoire est un relais terrestre, humain, sensible, vraisemblable, de ce Dieu dont on ne sait même plus s'il est ici encore capable de reconnaître les siens...

## **Choral**

La Chasse au sanglier prélude à la troisième partie du film et forme un épisode déterminant dans l'élaboration du continuum mythique de l'Histoire. Si l'on excepte le détour par l'Angleterre et la Manche, la chasse nous exclut pour la première fois des artères sombres et nauséabondes de la ville et du Palais, pour installer l'action dans un espace naturel et labyrinthique, lieu païen où jaillissent les arbres, comme des hiérophanies. Cette séquence offre d'intéressantes similitudes avec la fête païenne dans Le Temps des Gitans, de

---

<sup>5</sup> Cette séquence se reproduit lorsque Margot tente de retrouver son amant – ou le corps de son amant – dans les ruelles jonchées de cadavres. Elle porte, cette fois, un masque sur le nez et la bouche, cette bouche refusée à La Môle, mais protégée désormais pour lui seul de la souillure, du baiser et de l'odeur de la mort, marque réitérée du don de soi et d'une mission tutélaire, car Margot, désormais, veille à tout propos – c'est par les lèvres empoisonnées de Charlotte de Sauve qu'Henri eut péri, si Margot ne l'en avait écarté.

Kusturica – musique de Bregovic –, elle-même très similaire à celle de Tarkowski dans Andreï Roublev. C'est l'instant presque convenu, dans un de ces projets où il faut inventer quasi l'imaginaire cinématographique du mythe, où s'accomplit le rituel emblématique de la présence du sacré, et de son autorité sur les groupes humains, au-delà de la culture religieuse, au-delà des appartenances communautaires, de l'anecdote ou du temps court. Aucune tricherie, aucune échappatoire au prétexte fallacieux ne dispensent les hommes de leur inscription dans un temps mythique qui les dépasse, mais dont ils sont, en vertu ou en dépit d'eux-mêmes, les principaux acteurs.

Ainsi, de cette chasse frénétique, où le bonheur du roi confine à l'hystérie, dans un espace emblématique, par tradition, des luttes pour le pouvoir politique, des vendettas, ou des règlements de compte – aujourd'hui encore, on en dénombre quelques-uns chaque année en France à l'occasion de battues ou de chasses au gros gibier. Mais que chasse-t-on ici ? La musique soutient le rituel, par une ligne rythmique aux sonorités fabriquées électroniquement, mais aux accents traditionnels – tambours, tambourins – à laquelle se superpose, revenant par intervalle, un leitmotiv tournant autour d'une tierce mineure au timbre (électronique) d'une flûte populaire – flûte de Pan roumaine ou flûte Bulgare Kaval. Il s'agit, comme souvent dans le film, d'une musique toujours réinterprétée, refusant le cliché de la référence pittoresque à la musique du temps, dont il faut retenir surtout la



fonction poétique, et, dans une moindre mesure, la fonction dialectique. La chasse, donc, interprétée par la musique comme une danse rituelle, orchestrée par un maître fou, le Roi

Charles IX, heureux, et presque inconsciemment disposé à vivre l'expérience initiatique de la frontière avec la mort, et de l'effacement de sa propre personne, c'est-à-dire de la conscience du moi, corps souffrant et âme rongée par la culpabilité, au profit d'une raison d'État qui annihile jusqu'à la retenue et au sentiment fraternels.

De cette violence hystérique doit surgir une catharsis<sup>6</sup>. Elle devrait s'exprimer avec la capture et la mort du sanglier, mais il y a ici

---

<sup>6</sup> « [...] les chasseurs expriment eux-mêmes cette expérience d'animalisation que leur fait vivre la chasse au sanglier lorsqu'ils évoquent l'échauffement corporel qu'ils ressentent, un échauffement ponctuel durant le temps de la chasse, accompagnant les processus de progression et d'intensification de l'action et semblable à celui du sanglier lui-même en deux occasions, le temps du rut qui le rapproche des femelles et celui de la chasse qui le confronte aux chasseurs [...], mais cet échauffement dont parlent les chasseurs, cette fièvre qui les saisit à l'approche du sanglier est aussi à considérer d'un autre point de vue que celui de l'expérience physiologique. La "fièvre

deux sangliers – Henri est désigné ainsi à deux reprises dans le film, par Charlotte de Sauve, alors sa future maîtresse, et par Henriette, la suivante de Margot – et un Roi ! Et le plus convoité n'est sûrement pas l'animal ! Lorsqu'Henri de Navarre se précipite pour poignarder l'animal qui dévore le roi tombé à terre, il sera le seul à lui porter secours, et à ne pas en être empêché. Le texte d'Alexandre Dumas lui prête des motifs tactiques<sup>7</sup>, mais la portée de l'acte dans le film est infiniment plus symbolique. Henri plante son couteau dans le corps du sanglier, cet autre lui-même, opérant en cela un acte auto sacrificiel symbolique. Or, si l'on s'accorde à dire, avec René Girard dans *La Violence et le sacré*, que le sacrifice de soi procède d'une conviction personnelle de culpabilité – de fait difficile à contrarier puisqu'elle tourmente la victime elle-même, tandis qu'il reste toujours possible de s'opposer à des accusateurs – le futur roi de France exécute en lui la double culpabilité : son appartenance à la foi protestante dans une famille catholique, et son abjuration de cette même foi. Dilemme profond d'un sacrifice exigé par l'Histoire qui mettra fin, momentanément, à la violence de l'épisode, et transforme Henri de Navarre, à l'instar de Margot au tout début du film, en une figure tutélaire tentée par l'union et la pacification, au principe selon lequel le sacrifice est l'acte par lequel les religions fabriquent leur caractère sacré. Du rituel de la Chasse débouchant sur le sacrifice symbolique d'Henri, dont le film n'a pas à ignorer le destin, mais au contraire, à le préparer, naît un Roi que l'on inscrit, par le recours à des éléments et à des processus mythiques, dans un continuum historique qui assimile les crises et ne doit, à aucun moment, se trouver interrompu par elles. En cet épisode, comme dans tout le film, se prépare la logique incontournable de cette éventualité : l'accession au trône d'un protestant non issue de la branche régnante, en dépit de toutes les menaces, de tous les pièges, de toutes les oppositions...

## Aria

---

de la chasse", ce "virus" qui se transmet par contagion, appartiennent aussi, de façon métaphorique, au langage de la passion ». Vincent O., 1987, « Chasse et rituel », *Revue Terrain*, n° 8, pp. 63-70.

<sup>7</sup> « En sauvant la vie de Charles, Henri avait fait plus que sauver la vie d'un homme : il avait empêché trois royaumes de changer de souverains.

« En effet, Charles IX tué, le duc d'Anjou devenait roi de France, et le duc d'Alençon, selon toute probabilité, devenait roi de Pologne. Quant à la Navarre, comme M. le duc d'Anjou était l'amant de Mme de Condé, sa couronne eût probablement payé au mari la complaisance de sa femme.

« Or, dans tout ce grand bouleversement il n'arrivait rien de bon pour Henri. Il changeait de maître, voilà tout ; et au lieu de Charles IX, qui le tolérait, il voyait monter au trône de France le duc d'Anjou, qui, n'ayant avec sa mère Catherine qu'un cœur et qu'une tête, avait juré sa mort et ne manquerait pas de tenir son serment.

« Toutes ces idées s'étaient présentées à la fois à son esprit quand le sanglier s'était élancé sur Charles IX, et nous avons vu ce qui était résulté de cette réflexion, rapide comme l'éclair, qu'à la vie de Charles IX était attachée sa propre vie.

« Charles IX avait été sauvé par un dévouement dont il était impossible au roi de comprendre le motif. » Alexandre Dumas, *La Reine Margot*, Tome II, chapitre I : La Fraternité.

Ce n'est pas, comme chez Haendel, un Choral qui conclut l'Oratorio, mais un air à la couleur tragique, commencé a capella par Margot et repris, a capella toujours, par une voix féminine – Elo Hi, (Mon Dieu<sup>8</sup>), chanson en Hébreu de Bregovic interprétée par Ofra Haza – à laquelle se joint, sur le générique de fin, un chœur d'homme. Mélange de Kletzmer, de chant Corse de Fado, de rythmes grecs, au-delà d'une musique de générique, c'est une plainte, une chanson pour Margot, condamnée à la vie et au sacrifice, au don de soi jusqu'à la souillure, jusqu'à l'aveu même de son impureté : « Du sang coule sur ta robe » lui dit le page – « Quelle importance ! Pourvu que j'ai le sourire sur les lèvres... » Les sangs se mélangent : celui de son frère, le roi Charles IX qui meurt en suant le sang de ses victimes, et celui de La Môle, son amant, exécuté précisément sur ordre du roi. Substance paradoxale puisqu'ici, elle signe le sacrifice d'une femme obligée de

---

<sup>8</sup> Elo Hi  
 (My God...)  
 Ken, yesh harbei hester panim  
 (Yes, there is a lot of secrecy and deceit)  
 V'ahavot she'i efshar  
 (And loves that cannot be)  
 Kmo she'anunoladim  
 (As we are born)  
 El toch El toch hachayim  
 (Into this life)  
 Elo Hai.....  
 (My God...)  
 Elo Hai.....Kawl han'shama she'natata bi  
 (All the soul which you placed in me)  
 Elo Hai, kawlan'shama  
 (My God, all the soul)  
 Mah, mah hi?  
 (What, what is it?)  
 Elo Hai, ten rak ko'ach l'chulam  
 (My God, give only strength to everyone)  
 Elo Hai, ten rak ko'ach l'chulam  
 (My God, give only strength to everyone)  
 Ken, yesh harbei hester panim  
 (Yes, there is a lot of secrecy and deceit)  
 V'ahavot she'i efshar  
 (And loves that cannot be)  
 Kmo she'anunoladim  
 (As we are born)  
 El toch El toch hachayim  
 (Into this life)  
 Elo Hai.....  
 (My God...)  
 Elo Hai.....Kawl han'shama she'natata bi  
 (All the soul which you placed in me)  
 Elo Hai, kawlan'shama  
 (My God, all the soul)  
 Mah, mah hi?  
 (What, what is it?)  
 Elo Hai, ten rak ko'ach l'chulam  
 (My God, give only strength to everyone)  
 Elo Hai, ten rak ko'ach l'chulam  
 (My God, give only strength to everyone).

vivre désormais dans la culpabilité des morts passées, et par la dévotion à la raison d'État, qui n'a été jusqu'à présent qu'une raison impure...

La séquence commence par une composition figée, où l'on quitte momentanément la scène du théâtre, pour la toile du tableau. Un tableau mettant en ordre stratifié la vocation de Margot à la réconciliation tragique et à l'écriture des mythes : deux corps à terre, allongés dans des cercueils, au milieu, les deux têtes – La Môle et Coconas — presque côte à côte – et Margot, debout, immobile entre eux deux, baignée dans un clair-obscur mettant en icône le sacré. Comme une représentation inversée de la Danse



des sept voiles et du baiser sur la bouche, à la tête décapitée de Lokanaan (Jean le Baptiste) par Salomé : au crime explicitement exigé par la jeune juive répond la culpabilité involontaire de Margot dans celui de La Môle, à

la danse hystérique de séduction répond l'immobilité et le recueillement de Margot, au baiser provocateur, comme un défi à la mort, répondent le soin et la pudeur de Margot, voire un certain dégoût, au contact de la tête de La Môle qu'elle n'emportera dans ses mains qu'enveloppée d'un drap. La pulsion de vie est la plus forte chez la jeune Reine, et cet instant de grâce, figé dans une immobilité picturale, la pérennise. Margot accède ici à l'éternité de l'emblème, à l'intensité du mythe, sans jamais perdre de son humanité.

C'est un peu là que réside la prouesse d'un cinéaste menacé continûment par les codes de l'Héritage film (film patrimoine, la spécialité de Berri) et le travail avec des collaborateurs sans culture théâtrale venue du cinéma de comédie et de divertissement (Danièle Thompson). Dans le détournement de la fresque historique attendue vers une forme tentée par la totalité wagnérienne, une sorte d'opéra-oratorio (ce que devait être plus ou moins Parsifal, que Chéreau a d'ailleurs toujours refusé de mettre en scène pour des raisons morales), le réalisateur accomplit l'une des missions les plus honorables du cinéma : substituer au déni de responsabilité que constitue le recours à l'histoire dans les œuvres de l'art, la revendication d'une responsabilité individuelle, universelle et intemporelle en proposant à chacun l'expérience sensible de son implication dans le continuum imaginaire. En cela, l'épisode du massacre de la Saint Barthélémy suggère, à travers ses résonances – génocide arménien, génocide juif, roumain, cambodgien, africain, conflits génocidaires masqués... – et l'apparente complaisance d'une mise en scène de la violence, de la destruction organique brutale des corps, de la nudité et de l'entassement des cadavres, une tentation perpétuelle à la négation collective et criminelle de l'altérité, quelle qu'elle soit !

