



HAL
open science

Les guerres de religion au cinéma

Wendy Jaunet

► **To cite this version:**

Wendy Jaunet. Les guerres de religion au cinéma. Sciences de l'Homme et Société. 2017. dumas-01712512

HAL Id: dumas-01712512

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01712512v1>

Submitted on 19 Feb 2018

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

WENDY JAUNET



LES GUERRES DE RELIGION AU CINEMA

VOLUME I

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et histoire de l'art

Spécialité : Histoire des sociétés modernes et contemporaines

Sous la direction de M. Stéphane GAL

Année universitaire 2016-2017



Wendy JAUNET

LES GUERRES DE RELIGION AU CINEMA

Volume I

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et histoire de l'art

Spécialité : Histoire des sociétés modernes et contemporaines

Parcours : Histoire

Sous la direction de M. Stéphane GAL

Année universitaire 2016-2017

Déclaration sur l'honneur de non-plagiat

Je soussignée Wendy Jaunet, déclare sur l'honneur :

- être pleinement conscient(e) que le plagiat de documents ou d'une partie d'un document publiés sur toutes formes de support, y compris l'Internet, constitue une violation des droits d'auteur et un délit de contrefaçon, sanctionné, d'une part, par l'article L335-2 du Code de la Propriété intellectuelle et, d'autre part, par l'université ;

- que ce mémoire est inédit et de ma composition, hormis les éléments utilisés pour illustrer mon propos (courtes citations, photographies, illustrations, etc.) pour lesquels je m'engage à citer la source ;

- que mon texte ne viole aucun droit d'auteur, ni celui d'aucune personne et qu'il ne contient aucun propos diffamatoire ;

- que les analyses et les conclusions de ce mémoire n'engagent pas la responsabilité de mon université de soutenance ;

Fait à : Grenoble

Le : 16/01/2017

Signature :



Remerciements

Je tiens à remercier particulièrement la Cinémathèque Française pour son accueil et le centre de recherche pour sa disponibilité et son attention lors de mes recherches, sans qui je n'aurais pu trouver les sources que j'ai eu en ma possession.

Je tiens également à remercier mes proches qui ont été d'une aide précieuse, tant pour la lecture de mon mémoire que pour leur conseil sur l'avancée de mon travail tout au long de l'année.

Je tiens à remercier le collègue Lionel Terray, et tout particulièrement ma tutrice, qui ont su concilier mon emploi d'avenir professeur et ma recherche.

Enfin, je remercie Stéphane Gal, mon directeur de recherche, qui m'a donné envie depuis ma première année de licence de me consacrer à une année de recherche et qui m'a apporté, tout au long de l'année, un regard critique sur mon travail tout en me soutenant et m'encourageant à la finalisation de ce projet.

SOMMAIRE

PREMIERE PARTIE - LA RELATION ENTRE LE CINEMA ET L'HISTOIRE	14
CHAPITRE 1 – L'HISTORIOGRAPHIE DE LA RELATION CINEMA/HISTOIRE.....	16
LA PREMIERE PERIODE : « LE CINEMA COMME NOUVEAU SUJET DE L'HISTOIRE» (1910-1950)....	16
DEUXIEME PERIODE : LES PROBLEMATIQUES ET PREOCCUPATIONS NOUVELLES DU CINEMA PAR LES HISTORIENS (1950-1970).....	18
TROISIEME PERIODE : « UN TOURNANT METHODOLOGIQUE ET HISTORIOGRAPHIQUE » (2000- 2010).....	22
CHAPITRE 2 – LE CINEMA COMME « SUPPORT DE L'HISTOIRE »	24
L'HISTORIEN FACE AUX SOURCES CINEMATOGRAPHIQUES	24
LE RAPPORT A L'HISTOIRE DU CINEASTE	28
LE FILM HISTORIQUE : DEFINITION	30
CHAPITRE 3 - L'HISTOIRE AU CINEMA : FIGURATION, REPRESENTATION ET UTILISATION	34
LES THEMES HISTORIQUE UTILISES AU CINEMA : LES ENJEUX ET INTERETS	33
LA FILMOGRAPHIE DES GUERRES DE RELIGION	38
PRESENTATION DE MA SELECTION DES FILMS ETUDIES.	42
DEUXIEME PARTIE - LA REALISATION ET LA PRODUCTION DU FILM HISTORIQUE... -	45 -
CHAPITRE 4 – LE CARACTERE NARRATIF DU FILM HISTORIQUE	47
LES RECHERCHES HISTORIQUES	47
LES INFLUENCES LITTERAIRES	52
LES INSPIRATIONS SCENIQUES, CINEMATOGRAPHIQUES ET L'IMPACT DU CONTEXTE POLITIQUE.	57
CHAPITRE 5 – LES ASPECTS TECHNIQUES DE LA REALISATION DU FILM HISTORIQUE.....	60
LA PRE-PRODUCTION DU FILM HISTORIQUE	60
LE TOURNAGE	65
LA POSTPRODUCTION ET LA PRODUCTION DU FILM HISTORIQUE.....	68
CHAPITRE 6 – LA PRODUCTION ET LA COMMUNICATION DU FILM HISTORIQUE	71
LE CHOIX DE L'AFFICHE DU FILM	71
LA DISTRIBUTION ET LES RECOMPENSES.....	73
TROISIEME PARTIE - LES CODES SPECIFIQUES DES FILMS SUR LES GUERRES DE RELIGION	76
CHAPITRE 7 – LA PROBLEMATIQUE DES CORPS	77
LE CORPS COSTUME	77
LE CORPS ESTHETISE	80
LE CORPS MOURANT	83
CHAPITRE 8 – L'UTILISATION DE L'ESPACE, LA SCENOGRAPHIE	86
LA RECONSTITUTION DU CADRE HISTORIQUE	86
LA MISE EN SCENE ADOPTEE.....	88
LA DIMENSION PICTURALE DU FILM HISTORIQUE.....	90
CHAPITRE 9 – LA MUSICALITE DU FILM HISTORIQUE.....	93
LE POUVOIR DE LA PAROLE	93
LA PLACE DE LA MUSIQUE	95
QUATRIEME PARTIE - ETUDE COMPARATIVE DES REPRESENTATIONS DES GUERRES DE RELIGION AU CINEMA.	99
CHAPITRE 10 – LA MISE EN SCENE DE LA VIOLENCE	101
LA VIOLENCE DES AFFRONTLEMENTS GUERRIERS/PHYSIQUES.....	101
LA VIOLENCE DES SENTIMENTS.....	105
LA VIOLENCE FAITE AUX FEMMES.....	107

CHAPITRE 11 – LA REPRESENTATION DES CROYANCES A L’ECRAN	110
L’IDENTITE RELIGIEUSE DU FILM.....	110
LE RAPPORT ENTRE LA RELIGION CATHOLIQUE ET LA RELIGION PROTESTANTE.....	112
LES AUTRES CROYANCES DEVELOPEES.....	114
CHAPITRE 12 – LA FIGURE DU POUVOIR.....	116
L’INCARNATION DU POUVOIR.....	116
LA REPRESENTATION DE LA COUR.....	118

INTRODUCTION

Allier histoire et cinéma, c'est l'enjeu de ma recherche. Un sujet qui peut surprendre à la première lecture, et pourtant c'est une étude largement développée par les historiens depuis les années 1970. Utilisé comme source historique, le cinéma est également analysé comme support de l'histoire. C'est cette caractéristique qui m'intéresse dans le cadre de mon mémoire.

L'histoire a été utilisée par le cinéma depuis la fin du XIX^e siècle. Des cinéastes, comme les Frères Lumière ou George Méliès, se sont démarqués en utilisant cet art nouveau pour faire parler l'histoire aux yeux de spectateurs de plus en plus nombreux. Quel meilleur moyen de légitimer l'art cinématographique si ce n'est en utilisant l'histoire dans un contexte où l'affirmation de la grandeur nationale est de prime ? En plus de s'affirmer en tant qu'art à part entière, il permet d'apporter une nouvelle vision du passé. L'histoire est accessible à tous, par le biais du cinéma. Une vulgarisation qui peut poser des questions sur la véracité de l'histoire représentée à l'écran. En l'utilisant, le cinéaste n'a pas le devoir d'en respecter son authenticité puisque la réécriture de l'histoire est subjective. Ainsi, le réalisateur, en utilisant l'histoire, ne se porte pas garant d'une quelconque vérité. Elle peut cependant le devenir aux yeux des spectateurs. C'est là que les films historiques peuvent être dangereux dans la déformation et l'image que l'on se fait de l'histoire.

Ma recherche s'intéresse à analyser le rapport qu'entretient le réalisateur avec l'histoire. Deux niveaux d'études du film historique se distinguent. D'un côté, nous trouvons les films qui sont étudiés comme sources historiques à part entière. Ils traduisent l'histoire sociale, culturelle ou politique du contexte de réalisation ; les films de propagandes constituent la majorité de ces sources. De l'autre, nous avons les films qui parlent d'histoire. Ils sont analysés pour ce qu'ils montrent. C'est ce deuxième niveau d'étude qui m'intéresse dans l'optique de ce mémoire. A travers un corpus de films, réalisés entre 1994 et 2014, j'analyse l'utilisation et la représentation des guerres de Religion en France et en Angleterre. Cette période de l'histoire constitue à la fois un thème délaissé en raison de son caractère de guerres civiles et de troubles religieux. Elle fascine d'un autre côté à travers les nombreuses histoires inventées, déformées et interprétées pour discréditer le pouvoir royal. Je pense ici au mythe fondé autour de la personne de Catherine de Médicis en tant que sorcière empoisonneuse et celle des derniers Valois, dont Charles IX. En Grande Bretagne, nous retrouvons le clivage entre Elisabeth Ire, reine d'Angleterre et

Marie Stuart, reine d'Ecosse. Un clivage entre deux reines, l'une protestante et autoritaire et l'autre catholique et dominée.

L'étude du rapport entre l'histoire et le cinéma a mis du temps à se développer. A partir des années 1910-1920, le cinéma commence à devenir un sujet d'étude pour l'histoire mais elle reste majoritairement étudiée par les critiques et journalistes. Cette distance, entre l'historien et le cinéma, s'explique par le discrédit donné aux sources filmiques, peu conventionnelles. Dès les années 1930, grâce à la création de cinémathèques garantissant la conservation des films et l'accessibilité aux sources, les historiens s'y intéressent peu à peu. Cet intérêt nouveau se traduit sous la forme de parution d'histoires du cinéma. L'œuvre de Georges Sadoul constitue « la première forme historique » du cinéma et s'inscrit dans l'historiographie de la relation entre l'histoire et le cinéma.

A partir des années 1960, le cinéma intègre plusieurs recherches historiques. La source filmique est moins dénigrée grâce au développement du courant cinématographique de la Nouvelle Vague. La source filmique, considérée uniquement comme distraction populaire tend à égaler les autres arts et à tenir un discours historique. Marc Ferro s'intéresse à la diversité des sources dans son approche de l'histoire. C'est donc tout naturellement qu'il s'est intéressé à la source audiovisuelle. En 1977, il présente son approche face à la source filmique à travers son livre *Cinéma et Histoire*¹, réédité en 1990 avec l'ajout de certains articles. Il présente une première forme d'approche du film comme document historique. L'image est considérée comme le reflet du contexte de réalisation et de production. De l'autre, le film doit être analysé en tant qu'agent de l'histoire. Le film contribue à la connaissance historique mais donne également des informations sur le contexte de réalisation. Cette analyse ne peut se faire qu'à travers une connaissance du langage cinématographique. Ainsi, il démontre que le film est bien une source nouvelle et enrichissante pour l'histoire.

Progressivement, autour des années 1970, 1990, la recherche historique sur le cinéma prend trois directions différentes. La première est menée par des chercheurs anglo-saxons qui étudient le film à travers un événement ou une catégorie sociale en se basant presque essentiellement sur des documentaires ou des films de propagandes. La deuxième

¹ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Folio histoire, Paris, 1977

tendance est initiée en France et en Italie. Elle utilise le film d'un point de vue sémiologique et psychanalytique. La troisième approche s'inspire des travaux élaborés par Marc Ferro. Le cinéma est étudié et analysé pour comprendre les préoccupations d'une époque.

La recherche du rapport entre Cinéma et Histoire se renouvelle à partir des années 2000 où les historiens prennent en compte le cinéma à la fois comme source de l'histoire mais également comme support de celle-ci. Cette nouvelle approche est portée par de jeunes professeurs d'audiovisuel et de cinéma tel que Christian Delage, Edouard Arnoldy ou Antoine de Baecque. En 1998, Antoine de Baecque et Christian Delage, dans un ouvrage collectif², s'intéressent aux problématiques exprimées au sein de la recherche historique en démontrant le rôle du cinéma pour l'écriture de l'histoire. Christian Delage revient sur le rapport qu'entretient l'historien avec le film, avec Vincent Guigueno en 2004. Leur ouvrage³ s'attache à démontrer le rapport et les liens entre le récit cinématographique et historique. La première partie du livre s'intéresse au langage cinématographique (écriture, tournage, montage) en y développant quelques analyses historiques de film, centrées sur la période de la Seconde Guerre mondiale. La seconde partie s'attache à comprendre la place du film dans l'écriture de l'histoire ou d'un discours scientifique. A travers cet ouvrage, Christian Delage et Vincent Guigueno cherchent à placer le cinéma comme objet d'étude intéressant pour la recherche historique.

Afin d'étudier et d'analyser la représentation des guerres de Religion au cinéma, je me suis intéressée à la source filmique. Il s'agit de la première difficulté rencontrée. Même si ma volonté n'était pas d'élaborer une filmographie exhaustive des films portant sur cette période, j'ai cherché à retrouver la majorité de ces films à travers des catalogues et index. Le travail effectué par Hervé Dumont⁴ m'a aidé dans cette recherche. Il a classé plus d'une centaine de films historiques en fonction de leur période. Par chance, l'une d'elle s'intéresse aux guerres de Religion et constitue un apport considérable pour l'avancée de mes recherches. Après avoir établie une filmographie, non exhaustive sur les guerres de Religion en France et en Angleterre, je me suis tournée vers la Cinémathèque Française et

² Antoine de Baecque, Christian Delage (dir), *De l'histoire au cinéma*, Editions Complexes, Bruxelles, 1998

³ Christian Delage, Vincent Guigueno, *L'historien et le film*, Gallimard, Paris, 2004

⁴ Hervé Dumont, « Cinéma & Histoire, Histoire & Cinéma », site personnel, URL : <http://www.hervedumont.ch/>

la Bibliothèque de Grenoble afin de les trouver pour pouvoir les visionner. Pour les films les plus récents, certains font parties de ma collection personnelle ou celle de mes proches.

Afin d'analyser le film dans sa globalité, je me suis intéressée aux archives de films conservées à la Cinémathèque française. J'ai bénéficié de sources très riches sur plusieurs films de ma filmographie. Cela me permettait également d'élaborer une sélection plus sélective de ces quarante-et-un film, une sélection qui s'opère en fonction des archives dont chaque film dispose à la Cinémathèque française. Ainsi, je me suis intéressée à *La Reine Margot* qui dispose de cent-six dossiers d'archives, cinq affiches, deux dossiers de photo, une revue de presse numérisée, et treize ouvrages. *La Princesse de Montpensier* dispose quant à elle, de dix-neuf dossiers d'archives, huit dessins numérisés de costumes, trois ouvrages et une revue de presse. Pour *Michael Kohlhaas*, j'ai pu obtenir le scénario final ainsi qu'une revue de presse numérisée. Les dossiers d'archives des films étrangers ne sont pas conservés à la Cinémathèque française, mais, concernant, *Elisabeth*, je me suis basée sur les deux dossiers de photos et la revue de presse française. Pour *Elisabeth, l'âge d'or* et *Mary Queen of Scots* je me suis appuyée uniquement sur la revue de presse. Les dossiers d'archives sont composés des différentes étapes du scénario, le travail sur la conception des costumes, des décors et de la musique. Ils témoignent également des sources d'inspirations picturales, cinématographiques, littéraires, historiques ou liées à l'actualité à travers des coupures de presse. Ils sont également composés de toutes les étapes de réalisation du film : le découpage technique, les story-boards, les fiches de tournage, de montage, les notes d'intention du réalisateur. Tous ces dossiers permettent de mieux appréhender le film. La revue de presse, quant à elle, permet d'analyser la réception du film par les critiques de film, à la fois des magazines spécialisés mais également de la presse généraliste. L'affiche est finalement la première représentation du film pour le spectateur : elle fait l'objet d'un long travail résultant d'un choix précis sur les personnages représentés, le choix des couleurs et la mise en valeur des titres. Pour enrichir mes recherches, je me suis intéressée aux sources littéraires à partir desquels les réalisateurs ont réalisé leur film. C'est le cas pour *La Reine Margot*, adapté du roman d'Alexandre Dumas, pour *La Princesse de Montpensier*, adapté de la nouvelle de Madame de Lafayette, pour *Michael Kohlhaas*, adapté de Heinrich von Kleist ainsi que pour *Mary, Queen of Scots* adaptée du roman de Stephan Zwein. La lecture de ces livres est essentielle pour comprendre la manière dont s'est intéressé le cinéaste à ces

romans. J'analyse également le livre en lui-même : en quelle année il a été rédigé, quelle est sa morale et sa vision de l'histoire.

A travers cette recherche, je m'intéresse aux guerres de Religion représentées au cinéma. Il s'agit de comprendre comment le réalisateur s'est intéressé à ces guerres de Religion. Leurs films reflètent-ils l'historiographie des guerres de Religion ? Est-ce que l'histoire domine véritablement l'écran ou est-ce que la dramaturgie domine davantage ? Si l'histoire peut être transposable dans n'importe quelle époque et si l'histoire des guerres de Religion n'est qu'un prétexte pour faire un film d'époque. Par là, il est indispensable de définir ce qu'est un film historique, et à partir de quand, nous pouvons qualifier un film, d'historique. Il s'agit également de savoir quel parti pris a été choisi par le cinéaste sur les représentations des guerres de Religion. Je m'intéresse aux influences du passé visible à l'écran, à travers tous les éléments et techniques dont bénéficie le film. Il faut comprendre également le parti pris du cinéaste à vouloir représenter les guerres de Religion et comment les représente-t-il. Comment travaille-t-il l'histoire des guerres de Religion ? Ainsi, je cherche à analyser la conception du passé représentée par le réalisateur dans son film historique. Le réalisateur veut-il la rendre historiquement fidèle et respecter l'authenticité de l'histoire ? Préfère-t-il utiliser le passé pour mieux nous parler du présent ? Ce présent, a-t-il une place particulière dans le film historique ? Le cinéma peut-il nous apprendre les guerres de Religion et rendre compte de la complexité de ces années de guerres civiles et religieuses ?

Pour cela, nous analyserons, dans un premier temps le rapport qu'entretient l'histoire avec le cinéma en rappelant tout d'abord l'historiographie des recherches sur ce sujet. Ensuite, je m'intéresserai à l'utilisation et à la conception du cinéma par l'historien, et l'utilisation et la conception de l'histoire par le cinéaste, afin de présenter les thèmes développés au cinéma pour représenter l'histoire, celle des guerres de Religion pour introduire ma sélection dans le cadre de cette étude. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons à la conception du film historique pour en analyser leurs enjeux et problématique à travers l'écriture, la production et commercialisation du film. Dans un troisième temps, nous étudierons les codes qui sont propres aux films historique, plus précisément sur les guerres de Religion, à travers le travail du corps à travers les costumes, de la mise en scène à travers les décors, et celle accordée à la parole et à la musique. Ces

trois parties me permettront d'analyser dans une quatrième partie les différentes thématiques sur les guerres de Religion : la place de la violence, de la religion et du pouvoir.

PREMIERE PARTIE

-

LA RELATION ENTRE LE CINEMA ET L'HISTOIRE

A travers cette première partie nous allons analyser, dans un premier chapitre, l'historiographie de l'étude du cinéma en histoire. Cette historiographie, que nous avons présenté brièvement dans l'introduction, est indispensable afin de comprendre dans sa globalité la relation qu'entretient l'histoire avec le cinéma. Elle se découpe en trois périodes bien distinctes. La première, de 1910 aux années 1950, est marquée par la naissance de l'historicité de la source filmique. La deuxième, des années 1950 aux années 1970, s'exprime à travers l'utilisation du film comme objet d'étude. La troisième période, des années 2000 à nos jours, marque un tournant dans l'approche de la source. Dans un deuxième chapitre, je m'intéresse au cinéma permettant de faire parler l'histoire. Il s'agit, tout d'abord, de comprendre le rapport que peut entretenir l'historien avec la source filmique. Une source peu traditionnelle et difficile à analyser en raison de la fragilité et de la source et de la mise en place tardive d'une législation autour du film. Je m'intéresse également à la conception de l'histoire du cinéaste en cherchant à comprendre les désirs d'un réalisateur à utiliser l'histoire au cinéma. Enfin, dans un troisième chapitre, je m'intéresse à l'utilisation de l'histoire au cinéma. Je présente, tout d'abord, les thèmes historiques développés en suivant l'histoire des représentations du passé au cinéma. Puis, je m'intéresse plus particulièrement aux films historiques sur les guerres de Religion afin de présenter ma sélection pour ce mémoire. Cette première partie a pour but d'explicitier le

rapport entre le cinéma et l'histoire afin de pouvoir étudier les représentations des guerres de Religion dans sa globalité.

CHAPITRE 1 – L’HISTORIOGRAPHIE DE LA RELATION CINEMA/HISTOIRE

L’intérêt porté sur la relation entre l’histoire et le cinéma commence dès la naissance du septième art mais connaît un rejet de la part des historiens. Entre les années 1910 à 1950, le cinéma commence à devenir un sujet de préoccupation pour les historiens, même s’il reste largement dominé par les critiques de films ou les chercheurs qui s’intéressent à la partie technique de la conception du film. Les historiens tentent de s’emparer de cet art en élaborant des histoires du cinéma qui constituent une base solide pour la recherche cinématographique qui se répand dès les années 1960. Ce développement s’explique à la fois grâce à la place qu’occupe l’art cinématographique et le rôle mené par des historiens comme Marc Ferro. Ses travaux contribuent au développement de l’étude historique sur le cinéma. L’essor de la recherche sur la relation entre l’histoire et le cinéma continue d’être pertinente dans les années 2000 jusqu’à nos jours à travers les travaux de professeurs de cinéma et d’audiovisuel, aussi historiens du cinéma.

LA PREMIERE PERIODE : « LE CINEMA COMME NOUVEAU SUJET DE L’HISTOIRE¹ » (1910-1950)

Le cinéma commence à devenir un sujet d’étude pour l’histoire à partir des années 1930. Cet intérêt nouveau est en lien avec la création de cinémathèques pour la conservation des films et le développement de nouvelles techniques. Le cinéma se démocratise véritablement à cette époque. Il ne s’agit plus d’un art expérimental mais d’un art de plus en plus populaire qui a fait ses preuves. Il est utilisé de différentes manières par les cinéastes : pour dénoncer, divertir, informer, enseigner, influencer. Ainsi, des historiens s’intéressent au cinéma pour ses préoccupations historiennes qui s’émancipent progressivement de la critique à travers le développement d’histoires du cinéma.

LE CINEMA ET SES PREOCCUPATIONS HISTORIENNES

En 1898, soit trois ans après la première projection cinématographique par les Frères Lumières au Salon indien du Grand Café à Paris, Boleslas Matuszewski, photographe polonais, publie un article intitulé « Une nouvelle source de l’histoire du

¹ Marc André Robert, « Cinéma et histoire, chroniques d’une réflexion »

cinéma (Création d'un dépôt de cinématographie historique)² » dans le journal du Figaro. Il s'agit du premier écrit portant sur la relation entre l'histoire et le cinéma ainsi que l'intérêt porté sur la conservation du film dans une démarche d'étude historique³. Un projet ambitieux et novateur qui n'a eu aucun impact dans l'immédiat. Après une longue période d'oubli, l'article a été retenu par la postérité comme le texte fondateur de l'idée d'archives filmiques. Son impact n'est réel que dans les années 1930 à travers la création des premières cinémathèques en France⁴. Les études historiques sont restées en marge de la recherche universitaire⁵ proposant des études craintives et simplistes liées à la « crainte de ne pas maîtriser le langage des images⁶ ». Si certains s'y tentent, c'est à travers une approche scientifique. Des chercheurs étudient les innovations techniques de chaque invention sur le cinéma. Ils s'attachent à identifier les recherches de chaque inventeur en quête de vérité⁷. La deuxième approche se développe entre les années 1910 et 1920. Ce ne sont pas des chercheurs mais des journalistes, cinéphiles ou critiques qui s'occupent d'analyser le cinéma comme art. L'étude cinématographique est alors principalement investie par les critiques, journaliste ou scientifiques.

UNE HISTOIRE DU CINEMA, ENTRE PERSISTANCE DE LA CRITIQUE ET L'APPORT HISTORIQUE

Depuis les années 1930, les historiens s'imprègnent de l'art cinématographique. Cela se traduit d'abord à travers des études historiques sous la forme d'histoires du cinéma. Cet essor est en lien avec les développements techniques du cinéma avec l'apport de couleur et au son⁸. Les historiens investissent le cinéma pour leurs recherches. Ils s'intéressent au langage filmique à travers une analyse du film, de la fréquentation des salles, de l'industrie et du commerce⁹. Deux approches s'opposent : d'un côté, celle qui

² Boleslas Matuszewski, *Une nouvelle source de l'histoire du cinéma (Création d'un dépôt de cinématographie historique)*, Paris, [s.n.], 1898, 12 p.

³ Alain Carou, « Une nouvelle source de l'histoire, de Boleslas Matuszewski (1898) », *BBF*, T. 57, n°1, 2012, pp. 18-21, p.19

⁴ La cinémathèque française est fondée en 1936 par Henri Langlois, Georges Franju, Jean Mitry et Paul-Auguste Harlé.

⁵ Christian Delage, Vincent Guigueno, *L'historien et le film*, Gallimard, Saint-Amand, 2004, p.11

⁶ *Ibid.* p.11

⁷ Marc-André Robert, « Cinéma et histoire : chronique d'une réflexion transdisciplinaire, 1930-2010 », Actes du 12^e colloque international étudiant du Département d'histoire de l'Université Laval, Artefact, 2013, p.47

⁸ *Ibid.* p.48

⁹ Robert Mandrou, « Histoire et Cinéma », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 13^e année, n°1, 1958, pp. 140-149, p.140

domine le début du XX^e siècle par les critiques et journalistes, et de l'autre les historiens. La part d'analyse scientifique reste très faible. Les histoires du cinéma restent très influencées par une écriture littéraire et sommaire.

L'ŒUVRE DE GEORGES SADOUL

L'œuvre de Georges Sadoul s'inscrit dans le développement de l'histoire au profit du cinéma. Son œuvre est la « première forme historienne »¹⁰ du cinéma. Georges Sadoul est marqué, dès les années 1920 par le manque d'intérêt du cinéma par les historiens. Il défend cet art nouveau comme l'un des arts les plus intéressants¹¹. Il s'engage pour la défense du cinéma et le rôle social qu'il peut jouer dans les pays sous-développés ou en voie de développement. A partir de 1946, Georges Sadoul publie un ouvrage conséquent sur l'Histoire générale du cinéma, en six volumes. Une œuvre considérable qui s'inscrit véritablement dans l'historiographie et demeure encore aujourd'hui une référence des ouvrages sur l'histoire du cinéma. Même si son œuvre est marquée par des erreurs de datations, Georges Sadoul a permis de rendre compte l'intérêt historique porté sur le cinéma. Il a participé à la démocratisation de la recherche historique du cinéma en étant nommé responsable de l'enseignement de l'histoire du cinéma à l'IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques) de 1945 à 1947. Georges Sadoul a l'attention des historiens sur le cinéma¹².

DEUXIEME PERIODE : LES PROBLEMATIQUES ET PREOCCUPATIONS NOUVELLES DU CINEMA PAR LES HISTORIENS (1950-1970)

A partir des années 1950, quelques historiens s'intéressent à la source filmique comme sujet d'histoire. Mais les historiens ne se sont pas tous emparés du cinéma pour leur recherche. Cela s'explique par des difficultés rencontrées pour l'élaboration du corpus filmique et mais également par le dénigrement de la source par l'ensemble des historiens. Progressivement, au cours des années 1960, l'étude du cinéma par les historiens se développe et s'affirme grâce à l'Ecole des Annales et l'apport de la sociologie, en lien avec

¹⁰ Marc-André Robert, Op.cit. p.49

¹¹ Pierre Durteste, « Faut-il oublié Geroges Sadoul ? », *1895 Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], n°44, 2004, mis en ligne le 15 janvier 2008, consulté le 01/10/2015, URL : <http://1895.revues.org/299>

¹² Charles Samaran (dir.), *L'histoire et ses méthodes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 771-782 et 1390-1410.

l'historiographie du moment. A partir des années 1970, trois tendances se développent autour de la recherche cinématographique.

LES DIFFICULTES RENCONTREES POUR L'HISTORIEN

Les premiers travaux sur l'étude historique du cinéma se sont heurtés à quelques difficultés. C'est la source en elle-même qui pose problème. Elle n'est pas considérée comme une source crédible de la part des scientifiques et historiens, qui pour cette même raison la dénigrent¹³. Les historiens se trouvent dans la difficulté d'accéder aux dépôts des différentes cinémathèques, alors créés depuis une trentaine d'années. Le travail d'analyse filmique nécessite au préalable l'accès à un index de films fiable, ce qui n'est pas le cas dans les années 1950 et 1960. Cette difficulté demande alors aux historiens de « longues enquêtes pour pallier [à ce] manque¹⁴ ». Une fois en possession de ces films, l'historien met en place ses propres méthodes d'analyse, souvent longues et empiriques. C'est pourquoi, très vite, apparaissent des méthodologies d'analyse du film. Cela suppose d'englober le film dans son ensemble, à travers l'analyse de l'intrigue, de l'image, du son et du montage. C'est l'ensemble de ces procédés qui permet à l'historien de comprendre l'intérêt de la source étudiée. Cette volonté de proposer une méthodologie sur l'analyse de la source filmique pose des questions. Pour François Garçon, elle « camoufle en fait une pensée anémique »¹⁵. L'historien dénonce le fait que ces approches méthodologiques ont « conduit à l'indéniable appauvrissement de ce que le cinéma peut révéler »¹⁶. Pourtant, ce que réfute François Garçon, ce n'est pas l'apport d'une méthodologie de l'analyse filmique, mais plutôt l'absence d'une analyse pertinente sur le film qui engloberait tous les aspects du film que l'historien pourrait avoir besoin pour analyser un film.

LE DEVELOPPEMENT ET L'ESOR DE L'ETUDE CINEMATOGRAPHIQUE EN HISTOIRE

¹³Rémy Pithon, « Cinéma et histoire : bilan historiographique », *Vingtième Siècle*, n°46, avril-juin 1995. Pp. 5-13, p.6

¹⁴ Ibid. p.6

¹⁵ François Garçon, « Des noces anciennes », *CinémAction*, n°65, 1992 : « Cinéma et Histoire, autour de Marc Ferro », p. 16

¹⁶ Ibid. p. 16

L'art cinématographique s'impose, depuis les années 1960 comme un art égal aux autres grâce au développement de la Nouvelle Vague. Ce mouvement permet à l'histoire « de tenir un discours historique¹⁷ ». Ce genre renouvelle le cinéma français.

Fort de ce développement, la recherche cinématographique en histoire se diffuse à travers les thèses de l'Ecole des Annales. Les débuts des études « cinéma et histoire » sont difficiles à cause de la méfiance des historiens vis-à-vis du cinéma. En 1968, Marc Ferro publie un « article-programme » dans lequel il développe l'intérêt du cinéma dans la recherche historique. La problématique de l'intérêt du cinéma pour l'histoire se développe considérablement. En 1973, Marc Ferro devient le directeur des Annales. Il publie la même année un article¹⁸ sur l'intérêt du cinéma pour l'histoire dans lequel « il rapproche aux historiens [...] leur mépris du cinéma¹⁹ ». Ferro étudie le cinéma comme un témoignage du passé « tant parce qu'il reflète une société que parce qu'il joue un rôle d'indicateur de ses impasses, de ses processus mentaux, de ses possibilités dynamiques et de ses réponses prédominantes²⁰ ». Progressivement, l'enseignement du cinéma se développe dans les universités françaises²¹. En lien avec l'historiographie du moment, la « nouvelle histoire » contribue à l'acceptation de l'étude de la source filmique non traditionnelle.

L'essor de ce développement s'explique également grâce à l'apparition des sociologues sur le terrain du cinéma²². L'apport de la sociologie est en lien avec Robert Mandrou²³ qui étudie la psychologie sociale du cinéma. L'art cinématographique est alors étudié d'un point de vue sociologique. Ce n'est pas le film en lui-même dont il est question, mais le rapport entre le cinéma et la société. On s'intéresse à son « implantation dans les campagnes et dans les villes »²⁴. Le cinéma est donc analysé d'un point de vue externe, en tant qu'art, ce qu'il offre et propose à la société et comment la société s'y intéresse. Les historiens et sociologues s'y préoccupent afin d'étudier les préoccupations d'une époque

¹⁷ Cristiane Freitas Gutfreind, « Les approches phénoménologiques entre cinéma et histoire », *Sociétés*, 01/2009, n°103, pp. 21-31, p.21

¹⁸ Marc Ferro, « Le film, une contre-analyse de la société ? », *Annales E.S.C.*, 1973 repris dans *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993, p.39

¹⁹ Pascal Dupuy, « Histoire et cinéma. Du cinéma à l'histoire » *L'homme et la Société*, n°142, octobre-décembre 2001, pp.91-107, p.95

²⁰ Cristiane Freitas Gutfreind, *Op. Cit.* p. 22

²¹ *Ibid.* p. 22

²² Pascal Dupuy, *op.cit.* p.96

²³ Robert Mandrou, « Histoire et Cinéma », *Annales ESC*, Année 1958, vol. 13, n°1, p. 149.

²⁴ Pascal Dupuy, *op.cit.* p.96

concernant le film réalisé. Dans ce sens, les travaux de Marc Ferro sont révélateurs. En 1968 il publie un article sur la relation entre le cinéma et l'histoire²⁵. Le cinéma est étudié pour ce qu'il propose : son sujet, sa représentation de la société et son contexte de réalisation.

L'ESSOR DE LA RECHERCHE

Au cours des années 1970 et 1990, l'étude du cinéma prend forme sous trois tendances différentes. La première est menée par des chercheurs anglo-saxons et allemands. Elle s'attache à comprendre comment les films représentent un événement ou une catégorie sociale. Ainsi, leur corpus est très largement constitué de documentaires, souvent engagés et de films de propagandes. Les études les plus répandues s'intéressent au cinéma des régimes totalitaires telle que la propagande soviétique et nazie. La deuxième tendance s'intéresse au film d'un point de vue sémiologique. La part d'histoire est relative, voire absente. Le film n'est pas abordé en historien. Elle se développe en France et en Italie. Leur corpus filmique valorise la qualité que la quantité. Leur étude s'intéresse à quelques films, voir un seul film permettant d'établir une analyse globale. Les historiens s'intéressent véritablement à l'approche sémiologique et psychanalytique du film, afin de le comprendre dans tout son ensemble. Il ne s'agit plus véritablement d'une approche historique du film. Cette approche prend fin dans les années 1990. La troisième tendance est celle qui s'installe sur le long terme. Elle s'inspire des travaux de Marc Ferro et de Pierre Sorlin. Ici, les historiens utilisent le cinéma pour comprendre les « préoccupations d'une époque ». Le cinéma devient ainsi un témoin d'une société. La place de l'histoire domine les recherches sur le cinéma. Leurs études établissent de vastes corpus filmiques à la lumière de François Garçon et de sa thèse²⁶ en 1984 sur le régime de Vichy. L'historien se base sur les films et leur contexte de réalisation.

²⁵ Marc Ferro, « Société du XX^e siècle et histoire cinématographique », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*. 23^e année, n°3, 1968, pp.581-585.

²⁶ François Garçon, *De Blum à Pétain*, Cerf, Paris, 1984

TROISIEME PERIODE : « UN TOURNANT METHODOLOGIQUE ET HISTORIOGRAPHIQUE »²⁷ (2000-2010)

La troisième période de cette réflexion sur l'apport de l'histoire au cinéma évolue en profondeur depuis les années 2000. Cette évolution est en lien avec une approche différente qui prend en compte le cinéma comme support de l'histoire et pas seulement comme source historique. Il y a là une réflexion selon laquelle, le cinéma peut permettre à l'histoire de se renouveler. Cette utilisation nouvelle de l'histoire au cinéma est en décalage avec les considérations de Marc Ferro sur le film comme un « miroir de la réalité » où le cinéma est utilisé comme une source complémentaire pour affirmer un argument. Le film n'est pas utilisé à sa juste valeur, mais en comparaison. Cette utilisation implique, de ce fait, une lecture très subjective. L'historien cherche, à l'aide du film, une information complémentaire pour sa recherche. Information qu'il tend à appliquer en surévaluant ce qu'il voit²⁸. Le film n'est donc pas étudié pour ce qu'il est, mais pour ce qu'il pourrait être.

UNE ABSENCE DE DISCUSSION ET D'INNOVATION AUTOUR DU RAPPORT CINEMA/HISTOIRE

Les années 1990 marquent un temps d'arrêt sur la recherche de la relation entre l'histoire et le cinéma. Outre l'ouvrage méthodologique important de Michèle Lagny, la recherche stagne. Elle distingue l'étude de « l'art et l'industrie » et celle de la « pratique socio-culturelle » dans l'analyse filmique. Les seules études de cette période sont en lien avec le courant historiographie : l'histoire des représentations. Les historiens se sont intéressés à la représentation d'une société en particulier à travers le cinéma. Il s'agit principalement des ouvriers, des noirs ou des femmes²⁹. Cette période est également liée aux études qui paraissent sur la commémoration du centenaire de l'invention du cinématographe par les frères Lumières en 1995. Il faut tout de même noter la création en 1992 de la revue *Cinémathèque*³⁰, par la cinémathèque française qui permet aux chercheurs d'écrire l'avancée de leurs recherches.

LE RENOUVEAU REFLEXIF DE LA RECHERCHE

²⁷ Pascal Dupuy, op.cit. p.102

²⁸ Christian Delage et Vincent Guigeno, *L'historien et le fil*, Gallimard, Paris, 2004, p.45

²⁹ Brigitte ROLLET, « Femmes cinéastes en France : l'après-mai 68 », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], n°10, 1999, mis en ligne le 22 mai 2006, consulté le 11/10/2016. URL : <http://clio.revues.org/266>

³⁰ *Cinémathèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*

La recherche se renouvelle considérablement à partir des années 2000 grâce à la réflexion sur le cinéma et l'histoire portée par des professeurs d'audiovisuel et de cinéma : Antoine de Baecque, Christian Delage et Edouard Arnoldy. Leurs études témoignent du caractère transdisciplinaire dans l'approche de la source filmique. L'approche sémiologique développée dans les années 1980 s'estompe peu à peu. L'intérêt des recherches sur le cinéma porte sur son caractère pluridisciplinaire. L'historien, pour comprendre la source filmique, fait appel à plusieurs savoirs scientifiques et différents facteurs : technologiques, économiques et sociaux.

LA RECHERCHE SUR LES REPRESENTATIONS DE L'HISTOIRE AU CINEMA

Antoine de Baecque, publie en 2008 *Histoire-Caméra*³¹. Il défend l'existence de plusieurs formes cinématographiques de l'histoire : l'histoire reconstituée à l'écran et l'histoire liée à la réalisation du film. Le film rend compte du contexte technique mais également historique de réalisation³². Il dresse un corpus de films qui rend compte comment le cinéma permet à une société de se représenter. L'historien présente une brève historiographie du rapport entre le cinéma et l'histoire. Le cinéma apparaît comme une « forme d'expérimentation de l'histoire³³ » parce qu'il propose un discours sur l'histoire par son image. Christian Delage et Vincent Guigueno publient en 2004 un ouvrage³⁴ sur l'apport du cinéma à la connaissance historique. Les deux historiens témoignent l'évolution de la recherche qui tend à une certaine légitimité scientifique. Ils veulent démontrer l'apport d'une approche globale du film en y intégrant l'analyse filmique mais également les archives écrites. Elles informent l'histoire sur l'écriture du scénario, la réalisation, la production, la distribution et la réception des films. Le premier chapitre s'attache à présenter cette méthodologie sur l'approche des archives.

³¹ Antoine de Baecque, *Histoire-Caméra*, Gallimard, Paris, 2008

³² Ibid. p.10

³³ Ibid. p.33

³⁴ Christian Delage, Vincent Guigueno, *L'historien et le film*, Paris, Gallimard, 2004

CHAPITRE 2 – LE CINEMA COMME « SUPPORT DE L’HISTOIRE »¹

Le cinéma est utilisé par les historiens et les cinéastes de plusieurs manières. Les historiens l’analysent pour comprendre comment une période de l’histoire est représentée à l’écran. Cette source filmique a ses propres règles et ses propres méthodes d’analyse que l’historien se doit d’acquérir et de comprendre. C’est l’une des raisons pour laquelle, cette source est très peu exploitée. Même moindre, l’apport de ces études a favorisé la scientificité et l’intérêt du cinéma. Les cinéastes quant à eux utilisent le cinéma pour faire parler l’histoire. Leur point de vue doit être analysé afin de comprendre la réalisation du film historique. Enfin, j’analyse l’utilisation de l’histoire par les cinéastes à travers la place de l’histoire dans le film historique et sa relation ambiguë avec l’intrigue du film. Je m’intéresse au genre Heritage Film qui place l’histoire au service d’une nation et aux enjeux de la reconstitution et de la représentation historique au cinéma.

L’HISTORIEN FACE AUX SOURCES CINEMATOGRAPHIQUES

Les raisons pour lesquelles le cinéma a longtemps été mis de côté par les historiens s’expliquent en raison la difficulté d’établir un corpus historique cohérent qui s’explique par la mise en place tardive d’une législation autour du film en France. Cette source a ses propres règles que l’historien doit acquérir pour l’appréhender et l’analyser. Des caractéristiques bien précises, nécessitant des connaissances en cinématographie.

UN CORPUS FILMIQUE DIFFICILE A ETABLIR.

Si les historiens ne se sont pas intéressés à la source filmique, dès la naissance du cinéma, c’est en raison de son problème de conservation². Cette difficulté, je l’ai moi-même rencontré en établissant mon corpus de films sur les guerres de Religion. En effet, beaucoup d’entre eux sont aujourd’hui perdus, soit parce qu’ils n’ont pas été conservés, soit parce qu’ils ont été détruits volontairement ou accidentellement. Cette absence de conservation est en partie liée à la fragilité de la pellicule. Le nitrate de cellulose était utilisé comme support de l’image. En plus de se détériorer très rapidement, il était inflammable. De nombreux incendies ont été causés par ces pellicules. C’est pourquoi, plusieurs studios

¹ C. Freitas Gutfreind

² Pascal Dupuy, « Histoire et cinéma. Du cinéma à l’histoire », *L’Homme et la société*, avril 2001, n°142, p. 91-107, p93

ont préféré se séparer de certaines d'entre-elles, qu'ils jugeaient alors insignifiantes, par peur d'un incendie mais également par nécessité budgétaire. Conserver des films coûtaient cher et prenaient de la place, à une époque où la production de films est prépondérante. Le studio de cinéma *Gaumont*, s'est procuré dès les années 1920 de locaux adaptés et destinés à la conservation des films. Une richesse pour tout chercheur. Sur l'ensemble des films perdus, beaucoup d'entre eux ont été détruits en raison de leur insignifiance, tant d'un point de vue artistique qu'économique. C'est ce que précise Fabrizio Faggiano, de la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé. Pour lui, «la pérennité d'un film dépendait surtout de sa valeur commerciale plus que de sa valeur patrimoniale³».

Nous sommes face à une source où le corpus exhaustif est alors impossible, si on prend en compte les films depuis la naissance du cinéma jusqu'aux années 1930, date à laquelle les premiers lieux de conservations du film voient le jour en France. Jusqu'à cette période, le cinéma a perdu énormément de ses films et de ses archives. En effet, il n'y a pas que la pellicule qui peut nous renseigner sur cette source. Les archives sur la réalisation du film et les affiches permettent de la comprendre en profondeur. Analyser un film demande à la fois d'analyser le produit fini, mais également les différentes étapes de réalisation et le contexte dans lequel il a été réalisé. Chaque film reflète son propre contexte de production à travers une utilisation différente en fonction de l'époque de réalisation. Mais là encore, nous rencontrons la même difficulté. Beaucoup de ces archives ont été détruites avec la pellicule, d'autres ont été éparpillées. Sans pellicule et sans archives auxiliaires, il est difficile d'analyser le film en question, dont, pour beaucoup, nous ne connaissons que le titre et le nom du réalisateur. Nous pouvons rencontrer des informations contradictoires dans certains films⁴. Ces informations portent généralement sur la date de réalisation du film, de sa durée, de la composition de l'équipe technique et artistique. La version du montage évolue également au fil du temps, soit par choix artistique ou commercial du

³ Alexandre Le Seigneur, « Pourquoi la France a mieux conservé ses films muets que les Etats-Unis », *Slate*, [En ligne], 19/12/2013, consulté le 15/10/2015. URL : <http://www.slate.fr/culture/81319/preservation-films-muets>

⁴ Martin A. JACKSON, « Film as a source material : some preliminary notes toward a methodology », *Journal of Interdisciplinary History*, IV, 1973, pp. 73-80, p. 77

réalisateur.⁵ Certains films possèdent pas moins de cinq versions différentes sur une période plus ou moins longue, ce qui « complique l'analyse de l'historien⁶ ».

Ces lacunes concernant la conservation du film, de sa pellicule et des archives compliquent le travail de recherche pour établir un corpus exhaustif et représentatif de l'ensemble de l'histoire du cinéma. Il s'agit d'un problème que l'historien rencontre avec les sources dites « traditionnelles »⁷, pour reprendre le terme de Pascal Dupuy. En effet, il est confronté à des sources dont il ne possède qu'une partie ou à une source qui n'a pas encore été archivée et dont son analyse s'avère impossible. Les sources filmiques sont donc tout aussi complexes à analyser que peuvent l'être les sources historiques, « traditionnelles ». Pour effectuer une recherche cinématographique, en englobant les films du début du siècle, il faut composer avec ce que nous pouvons étudier pour établir une étude cohérente sur une large période.

LA MISE EN PLACE D'UNE LEGISLATION DU FILM

Si l'étude des films est compliquée et la mise en place d'un corpus exhaustif impossible, c'est en raison de l'absence de législation autour de cette source filmique. Il faut attendre les années 1930 pour voir des établissements dédiés à la conservation du film en France. La Cinémathèque Française est le produit d'un projet entre Henri Langlois et Georges Franju, qui, après avoir créé un ciné-club, *le Cercles du Cinéma*, ont décidé de créer la Cinémathèque Française. Son rôle est de conserver les films, de les restaurer et de les visionner. Ces établissements sont créés très tard. Pierre Sorlin et Garçon parlent de « vide juridique⁸ » concernant la conservation des films, et ceux, dans de nombreux pays. Si des bibliothèques et cinémathèques voient le jour pour protéger le film, elles ne garantissent pas la conservation totale du film. Les sources sont souvent éparpillées entre plusieurs lieux et leurs accès sont souvent compliqués. C'est ce dont j'ai été témoin pour la recherche de mes sources.

⁵ Pascal Dupuy, art.cit, p. 91-107, p94

⁴ Ibid. p94

⁷ Ibid. p93

⁸ Pierre Sorlin, François Garçon, « L'historien et les archives filmiques », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, t. XXVIII, avril-juin 1981, p.347

En 1946, le CNC, centre national de la cinématographie, est fondé. Il permet d'aider les films « de nature à servir la cause du cinéma français ou à ouvrir des perspectives nouvelles à l'art cinématographique⁹ ». L'une de ses missions est d'entretenir et de valoriser la source filmique. Depuis 1969, les archives du film y sont conservées permettant la mise en valeur du patrimoine cinématographique. La politique de préservation est accentuée en 1977 avec la création du dépôt légal des films¹⁰ jusqu'en 1993. C'est la Bibliothèque Nationale qui gère la collecte des films, le stockage, la conservation étant assurée par le CNC. Après la loi de 1992, le centre devient l'unique organisme dépositaire du dépôt légal des films. Sa mission est de garantir la collecte mais également la conservation en œuvrant au développement de la consultation sur place de documents d'archives pour les chercheurs.

LE RAPPORT DE L'HISTORIEN AVEC LES SOURCES FILMIQUES

Si l'historien peut avoir des difficultés à étudier le film comme source d'histoire c'est également en raison de la « crainte de ne pas maîtriser le langage des images¹¹ ». Progressivement, les historiens se sont intéressés à définir une méthodologie propre à cette source filmique pour permettre à la recherche de l'analyser¹². Il s'agit, comme toute sources de l'histoire, d'apprendre à la connaître pour mieux l'appréhender. Pour Marc Ferro, la source filmique doit faire partie intégrante de la recherche car elle permet de faire réfléchir sur « la fonction de l'Histoire, sur la nature des genres qu'elle utilise, sur le lien qui existe entre le choix des thèmes abordés et la pratique qu'ils impliquent¹³ ». Pierre Sorlin en 1974¹⁴ montre l'importance de la source filmique à travers l'étude du film historique. Il en distingue trois approches différentes : le film à prétexte historique, à coloration historique et les films historiques à proprement parler. En 1998, Antoine de Baecque et Christian Delage dirigent un séminaire sur le thème « Histoire, Cinéma, Représentations¹⁵ ». Paul Ricoeur, Jacques Rancière, mais également Arlette Farge et Roger Chartier participent à cette collaboration sur le renouvellement des méthodes et la réflexion historique de la

⁹ Claire Clouzot, *Le cinéma français depuis la nouvelle vague*, Fernand Nathan, Paris, 1972, p.12

¹⁰ Pierre Sorlin, François Garçon, art.cit. p.347

¹¹ Christian Delage, Vincent Guigeno, *L'historien et le film*, Folio histoire, Saint-Amand, 2004, p9.

¹² Pascal Dupuy, art.cit, p.92

¹³ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Folio histoire, Paris, 1977, nouvelle édition de 1993, p68.

¹⁴ Pierre Sorlin, « Clio à l'écran, ou l'historien dans le noir », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, t. XXI, avril-juin 1974, p. 255.

¹⁵ Antoine de Baecque, Christian Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Editions Complexe, Bruxelles, 1998

source. Pour Pascal Dupuy, le débat sur l'affirmation du cinéma comme source historique est un débat sur « la place de l'histoire dans la société contemporaine, sur l'épistémologie de l'histoire et plus singulièrement sur l'écriture de l'histoire¹⁶ ».

LE RAPPORT A L'HISTOIRE DU CINEASTE

Pour comprendre la relation qu'entretient le cinéaste avec l'histoire, je me suis intéressée à son rapport personnel et sa conception. Je me suis préoccupée ensuite par le pouvoir de l'histoire au cinéma que cherche à vulgariser le cinéaste. Enfin, j'évoque le risque d'une telle utilisation de l'histoire par les réalisateurs non historiens en abordant la problématique de la téléologie au cinéma.

LA CONCEPTION DE L'HISTOIRE

La conception de l'histoire du cinéaste influe sur sa reconstitution au cinéma. Pour réaliser un film historique, Eric Rohmer s'intéresse à rendre l'époque la plus authentique possible, allant jusqu'à des détails très poussés parfois insignifiants. Faire un film historique, c'est, pour lui, réussir à « filmer comme aurait filmé quelqu'un de cette période si le cinéma avait existé »¹⁷. Ainsi, il s'attache à ce que le présent soit le plus possible mis de côté afin que le spectateur soit plongé dans une époque historique. On a là une volonté farouche de réalisme historique, jusqu'à certains détails très précis. Des détails qui peuvent surprendre le spectateur. Tout comme Rohmer, Bertrand Tavernier cherche à dissimuler la caméra et de donner « l'impression de revivre en direct les événements du passé¹⁸ ». Pour René Allio, représenter l'histoire au cinéma, c'est représenter une histoire sociale, l'histoire du peuple. Un peuple à qui, il avoue vouloir donner la parole pour faire « revivre l'oublié¹⁹ ». Ainsi, le cinéaste s'attache à représenter des scènes de la vie quotidienne. En représentant la guerre des Camisards en 1972²⁰, René Allio ne s'est pas intéressé à représenter la cour de Louis XIV, mais aux persécutés. Il cherche à comprendre et à rendre compte des persécutions contre les protestants, poussant même l'histoire un peu plus loin en choisissant de tourner les scènes dans des lieux où se sont déroulées ces persécutions.

¹⁶ Pascal Dupuy, art.cit, p.107

¹⁷ Priska Morrissey, *Historiens et cinéastes. Rencontre de deux écritures*, L'Harmattan, Paris, 2004, p25

¹⁸ Ibid. p112.

¹⁹ Ibid. p31

²⁰ René Allio, *Les Camisards*, 1972

UTILISER L'HISTOIRE POUR LA VULGARISER

Le cinéaste peut avoir le rôle de vulgarisateur de l'histoire. Lorsqu'un spectateur regarde un film sur une époque historique, il s'attend à connaître quelque chose sur de cette époque. C'est ce qui peut provoquer chez le cinéaste cette volonté de rester proche de la réalité historique, comme l'affirme Priska Morrissey : « Toute évocation du passé contient en soi cette « fonction véridique ». Ainsi, le réalisateur [...] essaie, dans la plupart des cas de rester fidèle au passé²¹ ». Une réalité relative en soi, car il est impossible de représenter le plus fidèlement possible une époque tout en étant lisible pour le plus grand public. De plus, représenter une époque de l'histoire ne peut être que subjectif et partiel dans un film. Cette histoire est généralement simplifiée et raccourcie pour la durée du film. Le réalisateur possède quelques ajustements et libertés pour réaliser son film historique dans la mesure où la majorité des spectateurs ne sont pas tous historiens. Un film historique trop précis et réaliste peut choquer le spectateur et peut être trop élitiste, notamment concernant la modernisation de la langue et des gestes²² car « cette réalité doit être accessible et compréhensible pour tous²³ ».

LE RISQUE DE DERAPAGE TELEOLOGIQUE

Réaliser un film historique demande une certaine rigueur, une attention et une distance entre le présent de réalisation et l'histoire que l'on désire mettre en scène. En connaissant l'histoire et ses aboutissants, le réalisateur peut très vite commettre un dérapage téléologique de l'histoire. Si l'on prend l'exemple des guerres de Religion et de la représentation de la cour des Valois en 1572, il est fréquent de constater le parti pris du réalisateur en représentant Henri de Navarre, imposant et influent, face à un Charles IX fiévreux et fou. L'histoire est alors déformée. Le réalisateur ne porte pas un regard spécifiquement sur la période l'histoire qu'il désire représenter, mais également sur ses aboutissants, sur ce qu'il s'est passé par la suite. Le cinéma permet, plus que n'importe quel art, de manipuler l'histoire. Dans ce sens, des réalisateurs, comme Patrice Chéreau, s'intéresse à l'histoire pour ce qu'elle offre : une représentation du présent. Il n'est pas rare de voir dans les films historiques, des références aux époques postérieures mais également,

²¹ Priska Morrissey, op.cit. p116.

²² Ibid. p117.

²³ Ibid. p117.

et surtout, au présent de réalisation. Les historiens du cinéma évoquent également les parallèles qui peuvent exister dans des films d'histoires. Pour Marc Ferro²⁴, comme l'histoire nous aide à mieux comprendre notre présent, il en va de même avec les films historiques qui permettent une meilleure compréhension du présent.

LE FILM HISTORIQUE : DEFINITION

Pour définir le film historique, je me suis intéressée à la part de fiction et de reconstitution au sein du film pour évaluer sa valeur historique. Je me suis attachée à présenter les films du genre cinématographique, *Heritage film* pour comprendre les enjeux de la représentation de l'histoire au cinéma.

LA PART D'HISTOIRE DANS LE FILM

Pour Frédéric Vitoux, un film historique est « un film où l'histoire même est sujet. ». Nous avons ici l'opposition entre la grande Histoire, et la petite histoire qui correspond à l'intrigue du film. Il est important de savoir ici, si la part de « d'history » est plus importante et plus présente que la part de « story ». C'est en effet l'argument proposé par beaucoup d'historiens, spécialistes du cinéma et réalisateurs de films historiques. Jean Pierre Jeancolas par exemple, le dénonce, pour lui, « le film historique serait le film où l'histoire fait problème, où l'histoire même est sujet du film, et non pas seulement l'arrière-plan d'une intrigue transposable dans n'importe quel autre contexte²⁵ ». C'est notamment le cas pour le cinéaste Bertrand Tavernier qui, même s'il est soucieux d'une certaine réalité historique, s'attache à mettre l'histoire « au service de l'histoire du dramatique²⁶ ».

LE GENRE HERITAGE FILM

Dans les pays anglo-saxons, et surtout en Angleterre, un genre historique nouveau s'est affirmé. Il s'agit du *Heritage Film*, traduit en français sous le nom de « film patriotique ». L'histoire est utilisée ici comme mémoire de l'histoire nationale. Cette utilisation de l'histoire par le cinéma était très courante dans les années 1920 jusqu'aux années 1940 en France, et dans de nombreux pays. Ce désir patriotique était surtout une manière pour les réalisateurs d'affirmer leur art par rapport aux autres : un art pouvant être

²⁴ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, p92.

²⁵ Frédéric Vitoux, « Cinéma et Histoire », *Positif*, n° 189, janvier 1977

²⁶ Priska Morrissey, *op.cit.* p38

utilisé aussi pour mettre en valeur la nation. Mais ce genre nouveau, apparu ou réapparu dans les années 90 à nos jours n'a pas vraiment la même fonction. Les réalisateurs utilisent une histoire nationale en la glorifiant à travers certains faits remarquables ou personnages historiques exemplaires. L'histoire est souvent bafouée dans l'intérêt de l'intrigue du film. Il s'agit très souvent de production qui dispose d'un important budget sur la conception des décors et des costumes. Pour reproduire une histoire glorieuse, ces éléments sont un atout considérable. Même si ces décors et les costumes ne respectent pas une certaine authenticité historique, ils renvoient quelque chose au spectateur : la prestance, la grandeur, l'importance du personnage sur les autres. Les décors aident également à mettre en valeur les personnages, tout comme la lumière utilisée. L'histoire, pour ces films *Heritage* fait parti des événements majeurs, fondateurs de l'identité nationale d'un pays ou d'une région. Pour le cas de cette étude sur les guerres de Religion, en raison du caractère de guerre civile, il ne s'agit pas d'une utilisation à but de légitimer ou de glorifier la nation. Si elles les représentent c'est pour dénoncer les actes de violence perpétrés pendant le règne de Charles IX et Henri III. En revanche, les réalisateurs s'imprègnent du règne d'Elisabeth Ire pour le glorifier à travers ses actes, ses décisions parfois radicales qui n'ont de cesse d'assurer le bien commun et la paix dans le royaume. Son personnage fascine par son pouvoir et son charisme mais également par son parcours : l'histoire d'une enfant légitimée puis bafouée, protestante, dont sa mère, épouse du roi Henri VIII a été exécutée par ordre du roi qui se retrouve reine d'Angleterre. Un règne fondateur pour le pays, ce qui explique les nombreuses réalisations cinématographiques sur la reine.

LES ENJEUX DE LA RECONSTITUTION HISTORIQUE AU CINEMA

Ainsi, l'intérêt de représenter l'histoire au cinéma est de « de donner au spectateur moyen peu cultivé en histoire des notions sociologiques anciennes²⁷ ». En représentant une époque historique, le réalisateur donne à voir une époque différente de la nôtre, une culture et un mode de représentation différente en utilisant des références essentielles pour la comprendre²⁸. Mais le film historique doit également susciter des questions et des problématiques modernes de son temps. Il doit permettre d'effectuer des parallélismes

²⁷ Emmanuel Le Roy Ladurie, « Cinéma et Histoire », *Positif*, n°189, janvier 1977

²⁸ Magriet Hoogvliet, « Distance and Involvement : Visualising History in patrice Chéreau's *La Reine Margot* (1994) and in Eric Rohmer's *L'Anglaise et le duc* (2001) », *Relief*, 2012, pp. 66-79. Pp. 67

entre « l'histoire ancienne et le monde moderne²⁹ ». Une manière pour le spectateur de comprendre le présent à travers une représentation du passé, qui « vise alors à éclairer le présent, à servir de clé à l'avenir³⁰ ». La reconstitution ou représentation de l'histoire au cinéma comporte des enjeux majeurs entre réalisme historique et intérêt cinématographique et dramatique³¹. L'enjeu principal est de respecter une part d'authenticité tout en accentuant la trame d'histoire « dramatique ». Cela pose alors le souci de réalisme tant recherché que ne peut apporter le cinéma.

²⁹ Jean-Loup Bourget, *L'histoire au cinéma. Le passé retrouvé*, Gallimard, Evreux, 1992, p19

³⁰ Ibid. 127.

³¹ Priska Morrissey, *op.cit.* p11.

CHAPITRE 3 – L’HISTOIRE AU CINEMA : FIGURATION, REPRESENTATION ET UTILISATION.

Les réalisateurs utilisent l’histoire depuis sa naissance pour plusieurs raisons. Au début de l’essor de l’art cinématographique, l’histoire lui permettait de se rendre légitime face aux arts dominants, tels que la peinture et le théâtre. Pour se faire, le cinéma s’attache à adopter les mêmes codes de représentations que le théâtre pour plaire au plus grand nombre, notamment au public bourgeois qui voyait d’un mauvais œil l’influence du cinéma, surtout connu des forains et du public populaire. Après s’être affirmé comme un art puissant et influent, il est utilisé de manière politique, confessionnelle, patriotique ou à but propagandiste. Progressivement, avec l’expansion des productions hollywoodiennes à gros budget, le cinéma historique s’apparente à des films de décors et de costumes imposants et extravagants. Progressivement, d’autres productions, à budget moindre, s’émancipe et propose une vision de l’histoire suggérée, moins visible à travers les décors et les costumes qui se trouvent épurés, moins travaillés. Pour introduire ma sélection de films étudiés pour cette recherche, je présente une filmographie générale sur les guerres de Religion en les regroupant selon trois catégories. La première regroupe les films portant sur un événement historique majeur à partir duquel les réalisateurs se sont basés pour réaliser leur film historique. La deuxième catégorie regroupe les films se basant sur des personnages historiques qui portent souvent le titre du film. Après avoir introduit de manière générale ces deux catégories et les films majeurs qui ressortent, je détaille ma sélection de films que j’ai choisi d’étudier dans le cadre de cette recherche. Afin de les présenter, j’ai choisi de les classer en fonction de ce qu’ils représentent. Tout d’abord, les films sur la Cour des Valois, puis sur la Cour d’Angleterre et celle d’Ecosse, ainsi que ceux portant sur la vie quotidienne en province, à travers les nobles de France, et le monde rural.

LES THEMES HISTORIQUE UTILISES AU CINEMA : ENJEUX ET INTERETS

Le thème historique, que nous venons de définir, a longtemps suscité de l’intérêt pour les cinéastes et les spectateurs. Il s’exprime de différentes manières en fonction de l’utilisation du cinéaste. D’abord, l’histoire est utilisée pour légitimer le cinéma, cet art nouveau du XX^e siècle qui se fait difficilement accepter comme art légitime. Progressivement, les cinéastes comprennent l’impact que peut avoir le cinéma sur le public.

L'histoire est utilisée dans un but politique, pour faire passer un message ou pour asseoir l'autorité du gouvernement mis en place, à l'époque de la réalisation du film. L'utilisation du film historique s'apparente très vite à une utilisation propagandiste, d'un côté pour légitimer le pouvoir en place, ou de l'autre pour le discréditer. Après la modernisation du cinéma dans les années 1930 avec l'apparition du son, et progressivement, de la couleur, le cinéma se démocratise, s'exporte et devient un objet commercial convoité. L'histoire est utilisée non pas pour représenter un message politique mais pour ses décors et ses costumes ; deux éléments clés du film historique qui demande, de plus en plus, de besoins financiers.

L'HISTOIRE AU CINEMA : LEGITIMATION D'UN ART FLEURISSANT

L'histoire a été utilisée, aux prémices du cinéma, à travers des événements fondateurs et glorificateurs de l'histoire nationale. Utiliser des thèmes historiques nationaux permet, d'une certaine manière, de légitimer le cinéma comme art servant l'histoire, l'histoire du pays ou l'histoire confessionnelle. En effet, dès la naissance du cinéma, l'un des sujets le plus largement utilisé au cinéma par les réalisateurs est des événements fondateurs de la religion catholique. Car ces événements, historiques ou religieux, permettent à cet art nouveau de représenter des sujets qui rassemblent un plus grand nombre. Tout ceci, dans la seule volonté d'asseoir le cinéma parmi les arts dominants. Comme le rappelle Jean Louis Bourget, utiliser la Bible, « constitue pour le cinéma un moyen d'acquérir ses lettres de noblesse et d'être considéré comme l'égal de la littérature et de la peinture »¹. Le personnage de Jésus Christ, a été très largement utilisé dès le début du cinéma. Sa représentation est plus ou moins fidèle, historique ou religieuse. Car réaliser un film historique, sur fond religieux, ne signifie pas réaliser un film religieux. Dans le contexte du début du XX^e siècle en France, où la religion est remise en cause, séparée du pouvoir, et où une laïcisation des institutions est en marche, représenter Jésus Christ n'est en rien religieux. Le cinéma représente l'histoire religieuse à sa manière comme ont pu le faire les autres arts, tels que la peinture et la sculpture. Car représenter la vie de Jésus Christ fascine un large public. C'est pourquoi, on retrouve, dès le début du XX^e siècle, des réalisations sur ce thème, comme *La Vie et la passion de Jésus-Christ*² en 1902 et *la Vie*

¹ Jean-Loup Bourget, *L'histoire au cinéma. Le passé retrouvé*, Gallimard, Evreux, 1992, p13

² Lucien Nonguet, *Vie et passion de Jésus-Christ*, 1903

et passion de notre seigneur Jésus-Christ en 1907³ du même réalisateur qui proposent des tableaux chronologiques sur la vie du Christ.

Dans la volonté d'être légitime face aux arts dominants, le cinéma utilise des thèmes historiques en utilisant les mêmes codes de représentations. Jean-Loup Bourget l'indique dans son *Histoire au cinéma*, où « la représentation cinématographique de l'Histoire [...] témoigne d'une belle continuité entre peinture et cinéma, que celui-ci ait imité la peinture ou qu'il soit parvenu, de manière indépendante, aux mêmes solutions formelles⁴ ». En effet, les premiers films, comme le remarquable *Assassinat du duc de Guise*, réalisé en 1897 par Georges Hatot restent très influencés par la peinture et le théâtre. Ce film reste « dans les mémoires comme la manifestation la plus emblématique des efforts visant à faire accéder le cinéma, divertissement forain et populaire, au rang d'art noble⁵ ». Le but des réalisateurs est bien de convaincre un public nouveau, moins populaire. Dans ce but, la mise en scène de ce film est inspirée du tableau de Paul Delaroche, *L'Assassinat du duc de Guise*, peint en 1834. La ressemblance dans le mode de représentation est assez troublante. Leurs films sont « en représentation »⁶ très traditionnelle et figée. Les réalisateurs, pour réaliser leur film, s'inspirent même de tableaux pour leur mise en scène. Des tableaux qui sont mêmes présents à l'intérieur du film comme cela est le cas pour *L'Assassinat du duc de Guise*, qui, en plus d'être pictural et théâtralisé, a un décor réalisé par Marcel Jambon en toile peinte. Comme la majorité des premiers décors de cinéma, « ils sont créés dans des ateliers de décoration théâtrale⁷ ». La société du Film d'Art, fondée par Paul Lafitte en 1908, s'intéresse à représenter des scènes historiques, mythologiques ou théâtrales. Cette société fait appel aux grands ateliers parisiens pour les décors des films. Car les décors dans ces films prennent une place centrale. Jean-Pierre Berthomé l'indique en rappelant que souvent, « les noms des décorateurs sont mentionnés sur les affiches, alors que n'y apparaît pas celui des metteurs en scène⁸ ». Le cinéma est ici utilisé dans une perspective « promotionnelle des décorateurs⁹ ». Même si la société du Film d'Art disparaît peu après sa création, les films

³ Lucien Nonguet, *Vie et passion de notre seigneur Jésus-Christ*, 1907, Pathé Frères, 2090m

⁴ Jean-Loup Bourget, *L'histoire au cinéma. Le passé retrouvé*, Gallimard, Paris, 1992, pp. 115.

⁵ Gaspard Delon, Sandra Provini, *Chéreau, La Reine Margot*, Atlande, Clamecy, 2015, p103

⁶ Jean-Loup Bourget, op.cit. p. 110.

⁷ Jean-Pierre Berthomé, « Les décorateurs du cinéma muet en France », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°65, 2011, p.90-110, p. 90.

⁸ Ibid. p. 105.

⁹ Jean-Pierre Berthomé, op.cit. p. 105

historiques restent influencés par la conception des décors et des costumes très esthétiques. C'est notamment le cas pour *Les Amours de la reine Elisabeth*, réalisé par Louis Marcanton en 1912 qui « montre la richesse décorative¹⁰ ». Cette utilisation des décors domine et se développe largement à partir des années 1920 notamment à travers le cinéma de Sacha Guitry. Longtemps imprégné par le théâtre, il adapte ses propres codes au cinéma.

L'HISTOIRE AU CINEMA, UNE UTILISATION POLITIQUE

Après la Première Guerre mondiale, le cinéma utilise pour sujet, des événements fondateurs de l'histoire nationale. Comme le précise Antoine de Baecque, « les grandes dates de l'histoire nationale sont revisitées¹¹ ». Ce genre cinématographique, qui utilise l'histoire à des fins patriotiques, persiste sur plusieurs décennies dans l'histoire du cinéma. Dès 1927, ce genre est visible à travers le *Napoléon* d'Abel Gance, ou encore en Italie à travers les multiples péplums. Ce genre persiste sur plusieurs décennies, où chaque réalisateur « privilégie ainsi certains points forts de son histoire¹² ». Le film historique est au service de la nation.

Dans cette perspective, les régimes totalitaires s'emparent du cinéma pour légitimer leur pouvoir. En utilisant l'histoire au cinéma, ces régimes créent des parallèles entre des personnages actuels et des figures historiques pour se légitimer. Ainsi, ils accroissent leur suprématie en utilisant l'histoire pour justifier leur pouvoir. Dès 1941, Goebbels crée les Fredericus-Filme. Il s'agit de films historique sur les rois de Prusse où ces monarques sont représentés comme des référents d'Adolf Hitler. Ces films permettent de comparer les ambitions des monarques à celles d'Adolf Hitler, notamment en ce qui concerne l'ambition d'agrandir le territoire de l'Allemagne. Parmi ces films, le film *Kolberg* est surtout connu pour l'impressionnant budget mis à disposition pour le réaliser. Dans cette volonté de légitimer leur pouvoir, les régimes totalitaires utilisent le cinéma historique pour justifier le besoin de combattre les ennemis de la nation. Carl Froelich réalise en 1940, *Marie Stuart*.

¹⁰ Ibid. p. 104

¹¹ Antoine de Baecque, Histoire et Cinéma, *Cahiers du Cinéma*, Paris, 2008, p10

¹² Jean-Loup Bourget, op.cit. p35

Même si le message n'est pas d'abord politique¹³, il le devient très vite en développant une propagande anti-anglaise en lien avec le contexte de la Deuxième Guerre mondiale.

D'un autre côté, des cinéastes traitent le présent ou le passé proche. Car pour eux, le cinéma doit être au service de l'histoire en train de se faire. Les cinéastes soviétiques comme Serguei Eisenstein sont les pionniers dans cette manière de réaliser une reconstitution historique sur fond d'histoire proche. *Le Cuirassé Potemkine*, réalisé en 1927 évoque le massacre d'Odessa de 1905 en y dénonçant les faits historiques. Des productions américaines s'emparent du genre historique dans cette optique. La figure majeure de ce cinéma est celui de Charlie Chaplin. Notamment à travers *Les Temps Modernes* réalisé en 1935 où il dénonce la révolution industrielle qui s'étend aux Etats-Unis, puis en 1940 avec son remarquable film, *Le Didacteur* où il dénonce le nazisme sur le ton de l'humour.

L'HISTOIRE AU CINEMA UNE UTILISATION INDUSTRIELLE ET COMMERCIALE

L'histoire du cinéma bascule avec la démocratisation du parlant dans les années 1930, après le succès du premier film parlant par Alan Crosland, *Jazz Singer* en 1927, une production américaine. L'avènement du parlant au cinéma consacre de nouveaux réalisateurs comme Sacha Guitry en France. Plus tard, c'est à travers la couleur que le cinéma se généralise. Après plusieurs essais et innovations, la couleur s'empare du cinéma en 1950 « en réponse à l'introduction de la télévision¹⁴ ». Le cinéma prend, à partir de ces nouvelles technologies, une ampleur commerciale sans précédent. De grandes productions s'introduisent dans le milieu du cinéma. Ce développement constitue le début d'une « nouvelle ère esthétique et industrielle pour le cinéma¹⁵ ». Le cinéma hollywoodien représente l'histoire de manière très fantaisiste où l'attention du metteur en scène est centrée sur l'aspect visuel. L'histoire n'est plus qu'une toile de fond où l'intrigue peut être transposable dans n'importe quelle époque. Le film n'est historique qu'à travers les décors et les costumes : ce qui n'est visible qu'à l'écran. Ce travail sur les décors n'est possible qu'à travers un budget sans précédent sur la conception des costumes et des décors. A partir de là, les films historiques prennent une autre ampleur. Pour qu'un spectateur juge un film

¹³ Jean-Loup Bourget, *op.cit.* p. 101.

¹⁴ Nicolas Renaud, « Histoire de la couleur et du cinéma amateur », *Hors champ*, 24 juillet 2005 [en ligne], consulté le 30 octobre 2016. URL : <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article183>

¹⁵ Joël Magny, « Naissance du cinéma parlant », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 30 octobre 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/naissance-du-cinema-parlant/>

historique crédible, il le fait à travers le travail réalisé sur ces décors et ces costumes. Les grandes productions hollywoodiennes utilisent ainsi l'histoire, sur ton de divertissement, pour manifester leur grandeur à travers un important budget. L'œuvre de W.S. Van Dike, *Marie Antoinette*, réalisé en 1938 est un parfait exemple du film historique qui dispose d'un gros budget pour le mettre en scène. Ces moyens sont visibles à travers une mise en scène spectaculaire avec des costumes extravagants et de riches décors. La réalisation de films historiques devient alors un frein budgétaire pour de nombreuses productions pour rivaliser avec les productions à gros budget. Cette évolution sur la réalisation de film historique s'établit également en France à travers les films de capes et d'épées. Ces reconstitutions sont bien souvent des adaptations littéraires qui justifie l'histoire représentée à l'écran. L'histoire n'est visible à travers les décors ou les costumes.

Pour palier à ce déficit budgétaire, certains réalisateurs représentent l'histoire différemment. En effet, ils s'appuient sur la mise en scène, les dialogues, l'atmosphère, le montage ainsi que sur la diversité des lieux de tournage. D'autres utilisent uniquement les costumes et les armes et tournent les scènes dans des lieux qui ne font qu'évoquer le passé. Ces lieux ne sont souvent pas en lien avec l'époque dans laquelle se situe le film. La reconstitution historique est souvent subjective et difficile à cerner. C'est le cas pour le film d'Arnaud des Pallières avec son film, *Michael Kohlhaas*, où la reconstitution est présente par des détails infimes. Ces films, souvent nommés films d'auteurs, se trouvent en opposition avec les films historiques commerciaux que nous venons de nommer.

LA FILMOGRAPHIE DES GUERRES DE RELIGION

Le XVI^e siècle et en particulier les guerres de Religion ne figure pas en majorité dans l'histoire du cinéma en raison de leur réalité de guerre civile. Pourtant, l'histoire des guerres de Religion a été utilisée dès le début du cinéma. Dès 1897, soit 3 ans après la naissance du cinéma, *l'Assassinat du duc de Guise* est porté à l'écran¹⁶. Il s'agit du premier film historique de l'histoire du cinéma. Les guerres de Religion s'expriment à partir d'un événement historique, d'un règne ou à travers la représentation du milieu rural.

LES GUERRES DE RELIGION A TRAVERS UN EVENEMENT

¹⁶ Georges Hatot, *L'Assassinat du duc de Guise*, 1897

Si les guerres de religion ont été utilisées au cinéma, c'est avant tout à partir d'un événement historique. L'événement le plus représenté au début du cinéma est l'assassinat du duc de Guise. C'est en effet le premier sujet historique porté à l'écran. Cette œuvre, réalisée par Goerges Hatot et produit par les Etablissements des Frères Lumières est une scène de 57 secondes filmée derrière une toile peinte, inspirée par le tableau, l'Assassinat du duc de Guise de Paul Delaroche¹⁷. En 1902, c'est la production Pathé Frères qui décide d'adapter cet événement de l'histoire de France de manière assez semblable. C'est en 1908 qu'André Calmettes et Charles Le Bargy s'y intéressent avec un film d'une durée de dix-huit minutes. Sont réunis dans cette scène historique les plus grand noms d'acteurs, de la Comédie Française. Il s'agit d'un film partisan du camp d'Henri III. Ici, un véritable travail sur les décors et les costumes est mené. Ce film constitue l'une des œuvres les plus remarquables de son époque. En 1905, Lucien Noguét s'intéresse au massacre le plus sanglant et meurtrier des guerres de Religion : la Saint Barthélémy. Cet évènement a été largement utilisé dans les œuvres picturales et littéraires en accentuant son caractère de massacre et en romançant les faits. Le cas de ce massacre est encore plus troublant à cause de l'absence de vérité historique autour des responsables du massacre. Alors qu'un livre ou un tableau peuvent faire deviner ce que cherche à insinuer l'auteur, ou exclu de donner un véritable responsable, cela est plus difficile au cinéma. Comment un réalisateur peut-il représenter la Saint-Barthélemy sans évoquer les responsables de ce massacre ? Pour qu'un film soit compris de tous, le réalisateur doit prendre un choix : qui sera le responsable. De plus, cet événement, par son caractère de massacre général, fascine le plus grand nombre et constitue une raison évidente de le représenter au cinéma. Lucien Noguét découpe cette scène historique de cinq minutes en trois tableaux distincts : « Le Massacre », « L'assassinat de l'Amiral de Coligny », et le « Le gibet de Montfaucon ». Ces trois tableaux représentent chronologiquement ce qu'il s'est passé le jour du massacre. Dans un imposant long métrage, *Intolérance*, Griffith consacre un chapitre au déclenchement de la Saint-Barthélemy. Cette réalisation de 1916 a pour but de dénoncer des actes d'intolérances sur quatre époques différentes : la prise de Babylone par les Perses, la passion du Christ, le massacre de la Saint Barthélemy et une grève américaine contemporaine à la réalisation du film.

¹⁷ Hervé Dumont, Cinéma et histoire / Histoire et Cinéma, site internet personnel, URL : <http://www.hervedumont.ch/page.php?label=home>

LES FILMS SUR UN REGNE

Progressivement, avec la durée du film qui augmente, les réalisateurs s'intéressent aux grands personnages historiques et leurs règnes. En Angleterre et en Ecosse, on retrouve l'opposition entre Marie Stuart et Elisabeth Ire. Marie Stuart est utilisée en raison de sa fin tragique, d'une reine incomprise, perdue dans un monde complots et de trahisons. Albert Capellani s'empare du destin tragique de la reine dans son film *Marie Stuart* en 1908. Ce film est surtout exemplaire dans sa manière de représenter l'histoire et d'utiliser la caméra. En effet, le film se trouve en opposition face à ceux qui s'approchent traditionnellement d'une représentation théâtrale avec l'utilisation de toiles peintes. Le réalisateur fait le choix de créer et de travailler les décors pour qu'ils soient le plus réalistes et historiques possible. L'autre élément qui place son film en rupture avec le mode de réalisation c'est le découpage réalisé. Nous sommes loin de la scène théâtrale en plan séquence. Ici, Albert Capellani découpe l'action du film en plusieurs plans, s'autorisant des raccords en extérieur puis intérieur jusqu'à présent peu expérimenté. En 1936, c'est John Ford qui représente *Marie Stuart*. Cette réalisation américaine propose une reconstitution historique exagérée très théâtrale en raison de la pièce de théâtre en vers dont est adapté le film. D'un côté, Marie Stuart représente une reine qui a du mal à faire accepter sa légitimité mais qui connaît un grand amour, et de l'autre une Elisabeth Ire, souveraine victorieuse en politique mais qui passe à côté de sa vie sentimentale. Ensuite, c'est en 1971 qu'elle est portée à l'écran par Charles Jarrott sous le nom de *Marie Stuart, reine d'Ecosse*. Cette réalisation propose une vision proche de l'histoire. L'interprétation de Marie Stuart par Vanessa Redgrave est la plus remarquable car non caricaturale. Enfin, en 2014, Thomas Imbach propose une Marie Stuart intime. Tout le film est centré sur la souveraine, sur ses préoccupations personnelles dont l'impact politique et historique est faible. En effet, le réalisateur s'attache à apporter par petite touches une impression d'une époque historique tout en apportant des qualités et problématiques toujours d'actualité comme le pouvoir, l'amour, la puissance, la faiblesse ou la protection. L'autre personnage principal de ce film est la reine Elisabeth Ire mais d'une manière très originale, elle n'apparaît à aucun moment. Sa présence s'effectue uniquement à travers les lettres que Marie écrit et lit à haute voix, à travers ses pensées sur Elisabeth. Elle n'apparaît physiquement qu'à travers une émissaire qui lui ressemble étrangement, à travers une marionnette ou à travers ses tableaux. Ces films représentent avant tout Marie Stuart en martyre, victime d'une reine jalouse, Elisabeth Ire. Celle-ci est

représentée en une reine cynique, sévère, inhumaine. Au contraire, Michael Curtiz propose en 1939 une représentation plus théâtrale et romancée de la reine. *La vie privée d'Elizabeth d'Angleterre* figure comme l'un des films de l'âge d'or hollywoodiens où chaque costume, décor est longuement travaillé. C'est ce qui ressort de ce film à travers la beauté des décors. Un peu historique qui ne parle pas d'histoire ni de politique mais des amours de la Reine et du comte d'Essex. Un film sur ton de mélodrame historique, emprunté au théâtre à travers la pièce de Maxwell Anderson. En 1996, puis en 2007, Shekhar Kapur, réalisateur anglo-indou s'intéresse au personnage de la reine en offrant une réalisation moderne, grandiose et décalée.

En France, le personnage de Marguerite de Valois a longtemps intrigué les réalisateurs puisqu'elle a été portée à l'écran quatre fois, dont trois à partir d'une adaptation du roman d'Alexandre Dumas, *La reine Margot*. Son personnage fascine à la fois par la personnalité de reine de Navarre, puis de France, à la fois à travers le contexte politique et religieux dans lequel la princesse évolue. Camille de Morhlon s'intéresse au roman de Dumas dès 1904. Jean Dréville adapte à son tour *La Reine Margot* au cinéma en 1954. Son film s'inscrit dans la tradition des films de cape et d'épée où le travail des costumes et des décors est imposant. Patrice Chéreau tente lui aussi d'adapter, à sa manière, le roman d'Alexandre Dumas en 1994. Son œuvre se place en rupture face à celle de Jean Dréville. Son but est de renoncer au genre de capes et d'épées mais également au genre historique. Si Patrice Chéreau réalise un film sur les guerres de Religion, ce n'est qu'à partir du roman d'Alexandre Dumas. Roman à partir duquel il y ajoutera d'autres influences littéraires, théâtrales et cinématographiques. Un mélange qui peut surprendre.

Henri IV étant présent dans la majorité de ces films, prend une place centrale en 1914 à travers le film de Boris Sergeïevitch Glagoline, *La jeunesse du roi Henri IV*. Puis en 1924, deux films lui sont consacrés : *Le Vert Galant* par René Leprince et Louis Nalpas et *Henry, King of Navarre* par Maurice Elvey. En 2009, Jo Baier propose une représentation très moderne du personnage d'Henri IV où il retrace la vie du Béarnais en évoquant les événements qui ont marqué sa vie et son règne. Là encore dominant les intrigues politiques et religieuses, où la place de l'histoire reste moindre.

LA REPRESENTATION DE LA NOBLESSE DE PROVINCE ET DU MONDE RURAL

Nous retrouvons ensuite des réalisations sur l'ensemble de la cour royale, des princes et nobles du pays à travers *Les Perles de la Couronne* de Sacha Guitry et Christian-Jaque en 1937, puis avec *Si Paris nous était conté* par Sacha Guitry en 1954.

Bertrand Tavernier choisi d'adapter au cinéma la nouvelle de Madame de Lafayette, *La Princesse de Montpensier*. Même si la première partie du film nous propose une lecture du XVI^e siècle assez fidèle, la seconde partie s'intéresse uniquement aux affaires sentimentales de Marie de Mézières tourmentée entre quatre soupirants. Bertrand Tavernier s'est attaché à préserver la psychologie du XVII^e siècle (l'époque à laquelle Madame de Lafayette écrit sa nouvelle) et non celle du XXI^e siècle.

En 2014, Arnaud des Pallières choisit d'adapter une œuvre littéraire qui l'a séduit étant adolescent. Il s'agit du roman de Heinrich von Kleist, *Michael Kohlhaas*. Cet homme, réformé, d'origine allemande, demande justice après qu'on lui ait maltraité ces deux chevaux et son valet. Ce film s'inscrit « dans la tradition du film d'auteur qui aime le dépouillement¹⁸ ». Ici, ce ne sont pas les décors et les costumes qui dominant mais la pureté des paysages. Des paysages des Cévennes et du Vercors d'une beauté austère où le temps semble s'être arrêté. Peu importe l'époque dans laquelle le film évolue, puisque le réalisateur s'intéresse surtout aux mots utilisés et aux thèmes développés qui sont la guerre, la justice, et l'injustice.

PRESENTATION DE MA SÉLECTION DES FILMS ETUDIÉS.

Afin d'établir une étude générale des films sur les guerres de Religion, j'ai analysé la conception de l'histoire des guerres de Religion développée dans chacun des films disponibles. J'ai abouti à une sélection de six films, permettant de rendre compte des différents modes et codes de représentations des guerres de Religion.

LA COUR DES VALOIS

Afin d'analyser les guerres de Religion au cinéma, j'ai choisi d'utiliser des films les représentant à travers la cour des Valois. Très majoritairement, il s'agit de la Cour de Charles IX, fils de Henri II et Catherine de Médicis. Son règne a été marqué par les guerres de Religion, dont le massacre de la Saint Barthélemy, le massacre le plus sanglant et

¹⁸ Frédéric Strauss, « Mads Mikkelsen en impose dans Michael Kohlhaas, d'Arnaud des Pallières », *Télérama*, 24/05/2013

meurtrier des guerres de Religion. Un massacre qui est présent à travers le film de Patrice Chéreau, *La Reine Margot* et le film de Bertrand Tavernier, *La Princesse de Montpensier*.

La Reine Margot est un film adapté du roman d'Alexandre Dumas. Chéreau s'attache à s'intéresser à la fois à l'intrigue amoureuse entre Marguerite de Navarre et son amour naissant pour un protestant dont elle sauve la vie, Boniface de La Môle. L'intrigue politique domine également le film à travers les complots qui se montent dans les couloirs du Louvre contre les protestants dont l'un, ordonné par le roi, sera à l'origine du massacre de la Saint-Barthélemy.

Plus épuré et plus représentatif, l'adaptation de la nouvelle de Madame de Lafayette, *La Princesse de Montpensier* par Bertrand Tavernier fait partie de la sélection de films sur la période. Ce film nous plonge dans les guerres de Religion, après le massacre de Wassy jusqu'au massacre de la Saint Barthélémy. Le réalisateur met en scène à la fois le contexte difficile, dans lequel évoluent les personnages, lié au guerres de Religion mais également à travers une intrigue amoureuse entre une femme tiraillée par l'amour et le désir de quatre hommes. Tavernier dépeint les sentiments du passé, qui font écho à ceux d'aujourd'hui : l'amour, la passion, la raison, la jalousie à travers une lecture du XVI^e siècle authentique et épurée.

LA COUR D'ANGLETERRE ET D'ECOSSE

J'ai choisi, par la suite, d'analyser la représentation du pouvoir anglais et écossais à travers la réalisation de Shekhar Kapur sur *Elizabeth*, et *Elizabeth l'âge d'or* en 2007 et celle de Thomas Imbach avec *Mary Queen of Scots* réalisé en 2014. L'utilisation de ces films me permet d'analyser la manière dont chaque réalisateur a perçu les guerres de Religion en Angleterre et en Ecosse, notamment à travers l'affrontement entre Elizabeth Ire et Mary Stuart, deux reines qui s'opposent, et pourtant se ressemblent en plusieurs points. Ces différentes représentations nous informent sur la perception de l'histoire de chaque réalisateur. On y voit très clairement dans les deux films de Kapur, des enjeux « médiatiques, politiques et féministes¹⁹ ». Pour son premier film sur la reine, le réalisateur s'intéresse à représenter les difficultés d'instaurer et de faire respecter le pouvoir de la reine.

¹⁹ Daniel Devoucoux, « L'Elizabeth Ire de Shekhar Kapur ou le rôle du costume de cour au cinéma », Apparence(s) [Onligne], 25 août 2015, consulté le 12 avril 2016. URL <http://apparences.revues.org/1331>

Tourmentée entre son devoir de reine et ses sentiments, Kapur fait le choix de la représenter en femme déterminée à asseoir son pouvoir.

Pour son deuxième volet, *Elisabeth l'âge d'or*, Shekhar Kapur revient sur le règne de la reine, au pouvoir depuis trente ans. Elle doit combattre l'armée espagnole ultracatholique, à la fois sur mer contre l'armada de Philippe II, et sur son propre territoire, par des jésuites et sa cousine, Marie Stuart qu'elle n'hésite pas à emprisonner, puis difficilement à exécuter. Le réalisateur s'attache, comme pour le premier volet, de mettre en avant sa lutte contre ses sentiments pour un pirate revenant d'Amérique. Une relation fascinante pour une reine qui se refuse toute liaison, « sacrifiant sa vie personnelle à son pays²⁰ ». Shekar Kapur garde la même mise en scène à travers des costumes et des décors flamboyants. Les raccourcis historiques sont nombreux. Kapur, préférant se focaliser sur la romance.

La réalisation de Thomas Imbach peut surprendre dans sa manière de représenter l'histoire d'un point de vue psychologique. Ce qui change profondément c'est la volonté de ne pas faire un film à dominance historique trop visible. L'histoire n'est que suggérée, même par la parole. L'autre manière de réaliser un film historique réside dans le choix des plans utilisés. Nous sommes en permanence sur des gros plans sur les personnages qui témoigne d'une volonté de rester à échelle humaine. La reine semble d'ailleurs accessible, proche de l'humain. Ici, le décor ne réside pas dans la fioriture mais bien dans les grands espaces de nature sauvage, semblables à celles que nous trouvons en Ecosse.

LA REPRESENTATION DU MILIEU RURAL

Parmi ma sélection de film, j'ai choisi de travailler l'œuvre d'Arnaud des Pallières, *Michael Kohlhaas*. Dans ce film, il est question d'injustice entre le tiers état et les Grands, les nobles, qui détiennent le pouvoir, qui font la justice. Dans ce film, les décors dominent. Mais au lieu de retrouver de somptueuses pièces richement décorées Arnaud des Pallières nous offre des paysages épurés, simples. Ici, la religion ne marque pas profondément le film. Si elle est bien présente, elle n'est que suggérée.

²⁰ Barbara Théate, « God save Cate Blanchett ! », *Le Journal du Dimanche*, 09/12/2007

DEUXIEME PARTIE

-

LA REALISATION ET LA PRODUCTION DU FILM HISTORIQUE

Etudier un film demande une analyse sur les caractéristiques de la réalisation et de la production du film. Je m'intéresse, tout d'abord, au caractère narratif du film historique. Il s'agit d'analyser le scénario pour en comprendre ses étapes d'élaboration. Dans le contexte de réalisation d'un film historique, je m'intéresse aux diverses recherches que le réalisateur a pu entreprendre pour l'écriture de son scénario, s'il a été puiser dans l'histoire à travers des sources historiques, l'historiographie ou à travers un conseiller historique. Je cherche à comprendre si le réalisateur s'est inspiré d'œuvre littéraires pour l'écriture de son film à travers une adaptation fidèle, une interprétation ou par le biais de lectures complémentaires. Je m'intéresse également aux sources scéniques, cinématographiques à partir desquelles le réalisateur s'est appuyé pour son film et si l'actualité lié au contexte de réalisation impacte l'écriture. Ensuite, j'analyse les aspects techniques de la réalisation de film à travers les étapes de pré-production, visant à préparer le tournage. Il s'agit d'analyser le découpage technique, qui donne des informations sur la mise en scène adoptée, mais également sur la conception des costumes et le choix des décors. Je m'intéresse également à l'étape du tournage en cherchant à analyser les difficultés rencontrées par le réalisateur. La dernière étape de réalisation consiste au montage. A travers cette étape, j'analyse les choix opérés sur la linéarité du film et les différentes versions qui ont évolué sur le temps. Enfin, je m'intéresse à la commercialisation du film historique. Elle s'analyse à travers le choix de

l'affiche de film qui constitue la première lecture du film par le spectateur mais également à travers la réception du film, qui s'exprime à travers la distribution et les récompenses obtenues. Cette partie nous permet de comprendre la réalisation, la production et la communication du film historique dans sa globalité.

CHAPITRE 4 – LE CARACTERE NARRATIF DU FILM HISTORIQUE

A la réalisation du scénario, le cinéaste s'appuie sur des sources d'inspirations diverses. Ces sources sont de nature historique, artistique, littéraire ou liée à l'actualité. Le réalisateur adapte l'histoire à sa manière, c'est-à-dire à travers des sources variées qu'il convient d'analyser, car elles sont essentielles pour comprendre et analyser le film.

LES RECHERCHES HISTORIQUES

Afin de réaliser un film historique, le réalisateur peut être amené à effectuer des recherches sur le sujet choisi. Ces recherches peuvent s'appuyer à partir des sources historiques, de l'historiographie ou à travers l'apport d'un conseiller historique. Le regard du réalisateur croise alors celui de l'historien.

LES SOURCES HISTORIQUES

Lorsque nous regardons un film historique, nous pouvons nous demander si le réalisateur est lui-même passionné d'histoire. En cela, est-il légitime de représenter au cinéma un film sur l'histoire ? Il s'agit de savoir si, dès la création du scénario, le réalisateur a effectué des recherches historiques. Je m'intéresse donc au regard porté aux sources sur la période représentée à l'écran. Des sources qui, aux yeux des historiens, sont indispensables pour toute écriture de l'histoire. Elles ne le sont pas pour tout réalisateur. Certains, cherchant à se détacher de l'histoire, réfutent le besoin de s'intéresser aux sources historiques. D'autres, en revanche, ressentent le besoin d'appuyer leur écriture du scénario à travers elles, une façon pour eux de légitimer leur film.

Dans les archives du film de *La Reine Margot* à la Cinémathèque française, plusieurs dossiers concernent les sources historiques qui ont été utilisés lors de la réalisation du scénario par Patrice Chéreau et Danièle Thompson. Le premier dossier¹ est constitué d'écrits d'Arnaud Sorbin sur la vie quotidienne à la cour, sous Charles IX. Il faut cependant bien avoir en tête que leurs présences ne signifient pas qu'elles ont réellement influencé l'écriture du film. Seules des suppositions sont possibles. Concernant *La Reine Margot*, Patrice Chéreau ne cherchait pas à représenter une reconstitution fidèle de l'histoire, au contraire il se défend d'avoir fait un film non historique. De plus, aucune

¹ Cinémathèque française, DURRENB 145-B41, [s.d]

annotation ne permet d'en connaître leur utilisation auprès des scénaristes. Après avoir lu *L'Histoire contenant un abrégé de la vie, mœurs et vertus du roy tres-chrestien et debonnaire Charles IX*², les chapitres sur « Les Comptes des dépenses de Charles IX » ainsi que « L'extrait des dépenses faites à l'entrée du roy et de la royne à Paris en 1571 », nous pouvons constater une légère influence de ces écrits dans l'écriture du film. Le réalisateur et coscénariste, Danièle Thompson, ont puisé quelques informations dans ces écrits sur la manière de représenter la cour à l'écran. Leur présence signifie bien qu'il y a eu une volonté de s'intéresser à la vie de la Cour de Charles IX. La source écrite sélectionnée est de toute évidence, un écrit purement subjectif en faveur du roi de France. Son auteur, Arnaud Sorbin, prédicateur du roi, est également connu pour être un fervent catholique, opposé aux protestants. Cette vision de Charles IX, écrite par Sorbin n'est pas celle représentée par Patrice Chéreau. Le Charles IX du réalisateur est malade, fou, dominé par Coligny, puis par sa mère, incapable de prendre une décision, incapable de gouverner. De plus, Sorbin rétorque toute implication de Charles IX sur le massacre de la Saint-Barthélemy. Et, même si Patrice Chéreau, présente Catherine de Médicis comme l'initiatrice de ce massacre, il laisse le dernier mot au roi, Charles IX, avec cette célèbre réplique « Tous³ » pour désigner les protestants à assassiner. La lecture de Charles IX par Sorbin n'est alors pas reflétée à travers le film de Chéreau.

Si ce n'est pas le réalisateur, c'est l'acteur qui peut éprouver le besoin de s'intéresser aux sources historiques pour comprendre la personnalité et la complexité de leur personnage. Raphael Personnaz joue le rôle du frère du roi de France Charles IX et fils de Catherine de Médicis, Henri d'Anjou dans le film de Bertrand Tavernier, *La Princesse de Montpensier*⁴. Afin d'interpréter son personnage, il s'est rendu au musée d'Orléans pour comprendre la complexité du personnage d'Henri d'Anjou. Il confie qu'il a pu obtenir des informations sur « les rapports entre le duc et sa mère, Catherine de Médicis »⁵ mais également sur l'ampleur de la vie de cour au temps de Charles IX. Ces connaissances lui

² *L'Histoire contenant un abrégé de la vie, mœurs et vertus du roy tres-chrestien et debonnaire Charles IX*², *vrayment piteux, propugateur de la Foy Catholique et amateur des bons esprits. Où sont contenues plusieurs choses merueilleuses, advenues durant son regne à bon droit dit le Regne des merveilles* de A. Sorbin, dit de Sainte Foy, son Prédicateur, Doct. Theologal de Thoulouse. Seconde edition, reveue et augmentée par l'Auteur. A Paris, chez Guillaume Chaudière, M. D. LXXIII.

³ Patrice Chéreau, *La reine Margot*, 1994

⁴ Bertrand Tavernier, *La Princesse de Montpensier*, 2010

⁵ Entretien avec Raphael Personnaz, *Dossier de presse de la Princesse de Montpensier de Bertrand Tavernier*, Studiocanal, 2010

sont essentielles pour mieux comprendre et se représenter l'époque des guerres de Religion.

LES RECHERCHES HISTORIOGRAPHIQUES

Les recherches historiographiques peuvent constituer une aide considérable pour comprendre l'histoire que cherche à représenter le réalisateur. Il est difficile d'analyser leurs apports par les scénaristes s'ils ne l'affirment pas. Il est en revanche possible d'affirmer lorsque ces lectures ne sont pas faites. L'historienne, Eliane Viennot, dénonce dans un article publié au journal *Le Monde*⁶, le manque d'intérêt portée sur l'historiographie des guerres de Religion dans le film de Patrice Chéreau⁷. L'œuvre ne rend pas visible les recherches historiographiques sur cette période, alors abondante à l'époque de réalisation comme le rappelle l'historienne auteure de *Marguerite de Valois : histoire d'une femme, histoire d'un mythe*⁸, « les historiens et les historiennes ne cessent, depuis plus de vingt ans, de nous montrer que la réalité de cette époque est infiniment plus complexe – et plus intéressante aussi ! Evidemment, il faudrait les avoir lus⁹ ». Car Eliane Viennot affirme que si Chéreau s'est refusé de lire ces écrits historiographiques, il aurait interdit « à ses acteurs et actrices de lire quoi que ce soit sur le sujet¹⁰ » de peur de proposer une lecture différente de la sienne. Sa lecture de l'histoire correspond finalement à celle qu'a dépeint Alexandre Dumas en 1845 sous forme de roman-feuilleton auprès du quotidien *La Presse* ; roman qu'il adapte pour la réalisation de son film. Sa représentation de la famille royale s'inscrit dans plus de « trois siècles de propagande¹¹ ». L'historienne le rappelle : la diabolisation des Valois-Médicis s'exerce depuis Richelieu et Mazarin étant donné que « la fragilité des premiers Bourbons étant bien fragile [...] les historiographes de la monarchie absolue ont été chargés de noircir la famille royale précédente afin de faire reluire la nouvelle¹² ». Cette légende s'est poursuivie avec la Révolution pour prouver que « la monarchie était un système de gouvernement totalement perverti ». Il accentue encore plus la légende de la famille royale en la représentant comme une famille mafieuse, avide de pouvoir et de sang. Catherine de Médicis est représentée comme une femme froide, une

⁶ Eliane Viennot, « A propos du film de Patrice Chéreau, La Reine Margot, ou la modernité inculte, *Le Monde*, mai 1994

⁷ Patrice Chéreau, *La Reine Margot*, 1994

⁸ Eliane Viennot, *Marguerite de Valois : histoire d'une femme, histoire d'un mythe*, Paris, Payot, 1993

⁹ Eliane Viennot, « A propos du film de Patrice Chéreau, La Reine Margot, ou la modernité inculte, art.cit.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

sorcière empoisonneuse qui n'hésite pas à tuer pour arriver à ses fins, une description fidèle au roman de Dumas. C'est le cas également pour Charles IX en roi malade, fou et faible ; Henri d'Anjou en homosexuel avide de pouvoir sans oublier Marguerite de Valois en nymphomane dérangée qui n'hésite pas à sortir du Louvre à la tombée de la nuit à la recherche d'un amant dans les rues accompagnée par une grande héritière du royaume, Henriette de Nevers qui, tout au long du film est reléguée « au rang de dame de compagnie¹³ ». Patrice Chéreau va même plus loin dans cette diabolisation de la famille royale en représentant pour la première fois une scène de viol de Marguerite de Valois par ses trois frères. Eliane Viennot conclut qu'en continuant cette tradition de mythologie autour des Valois-Médicis, Patrice Chéreau et Danièle Thompson « savent-ils seulement qu'ils s'inscrivent dans cette histoire, eux qui prétendent ne pas en faire ?¹⁴ ».

Si pour beaucoup de cinéastes, l'histoire les intrigue c'est par ce qu'elle offre de plus fascinant : leurs légendes, leurs histoires, leurs rumeurs. Pourquoi réaliser un film pour démentir ces légendes qui sont si fascinantes pour le réalisateur, qui le sont d'autant plus pour le spectateur ? De toute évidence, si l'historien a de quoi s'offusquer en regardant un film « historique » entaché de ces légendes, le réalisateur est en droit de proposer cette vision de l'histoire, qu'elle soit romancée, fautive ou anachronique. C'est bien là tout la difficulté d'analyser un film historique du point de vue de l'historien.

LA COLLABORATION DU REALISATEUR AVEC L'HISTORIEN.

L'historien intervient dans la réalisation du film pour permettre au cinéaste d'apporter des éléments historiques dans l'écriture du scénario tout en essayant de ne pas « commettre d'anachronismes trop voyants qui pourraient décrédibiliser, voire ridiculiser l'œuvre¹⁵ ». Il peut être intégré à la production en tant que conseiller historique. Comme le rappelle Priska Morrissey dans son ouvrage sur la relation entre *Historiens et cinéastes*, l'historien devient conseiller lorsque celui-ci signe un contrat avec la production. Il est alors engagé et rémunéré pour son travail¹⁶. Georges Duby décrit son expérience dans son article intitulé « L'historien devant le cinéma¹⁷ », paru en 1984 dans la revue *Débat*. Il rappelle alors sa réaction après avoir accepté d'être conseiller historique du film *Le*

¹³ Ibid.

¹⁴ Patrice Chéreau va même plus loin dans cette diabolisation de la famille royale en représentant pour la première fois une scène de viol de Marguerite par ses trois frères.

¹⁵ Priska Morrissey, *Historiens et cinéastes. Rencontre de deux écritures*, L'Harmattan, Paris, 2004, p49.

¹⁶ Priska Morrissey, *Op.cit*, p49

¹⁷ Georges Duby, « L'historien devant le cinéma », *Débat*, n°30, mai 1984

*Dimanche de Bouvines*¹⁸, « je mesurais les écueils qu'il faudrait éviter¹⁹ ». Car les écueils peuvent être nombreux. L'historien, même s'il est un spécialiste de la période représentée à l'écran, ne peut connaître toutes les subtilités que le réalisateur doit représenter à l'écran. Des recherches l'ont même amené à découvrir de nouvelles informations comme il le rappelle dans son article lorsque celui-ci découvre « l'altrait inattendu de la chevelure²⁰ ».

L'historien intervient essentiellement dans la conception du scénario pour approfondir ou éclairer le réalisateur. Pour Georges Duby, il s'agit de proposer « en marge tel rajout, biffant telle réplique, suggérant ceci, cela²¹ ». La difficulté majeure dans la représentation du passé du cinéma, c'est la parole. René Allio fait appel à Daniel Vigne lors de la réalisation de son film, *Les Camisards*²². Le rôle de l'historien a été de freiner le réalisateur sur ses prétentions de rendre le film le plus historique possible notamment dans la gestuelle et la parole. Il parle alors d'impossibilité d'utiliser le patois ariégeois du XVI^e siècle sans sous titres pour être compris du grand public²³. Georges Duby s'interroge lui aussi sur les dialogues utilisés pour respecter une certaine forme d'authenticité historique²⁴. L'écueil majeur serait de « travestir les phrases, à les affubler d'oripeaux soi-disant médiévaux, de style troubadour²⁵ » dont sont tentés beaucoup de réalisateurs. Son choix s'est tourné vers la simplicité du langage tout en rendant compte de la « pluralité des langages²⁶ » de l'époque.

Le réalisateur, Bertrand Tavernier fait souvent appel à l'historien pour la réalisation de ses films historiques²⁷. Pour son film, *La Princesse de Montpensier*, il cherche à ajouter un prologue qui n'existe pas dans la nouvelle de Madame de Lafayette²⁸ afin d'expliquer les « raisons qui conduisent Chabannes à abandonner la guerre²⁹ ». Pour se faire, Bertrand Tavernier se tourne vers l'historien Didier Lefur afin de trouver une raison crédible au XVI^e siècle, « des équivalents des crimes de guerre » pour comprendre l'abandon de

¹⁸ Un film adapté d'un livre qu'il a lui-même écrit à l'occasion d'une collection intitulée « Trente journées qui ont fait la France »

¹⁹ Ibid. p.83

²⁰ Ibid. p.83

²¹ Ibid. p.83

²² René Allio, *Les Camisards*, 1972

²³ Priska Morrissey, Op. cit. p.118

²⁴ Georges Duby, Op. cit. p.83

²⁵ Ibid. p.84

²⁶ Ibid. p.83

²⁷ Priska Morrissey, Op. cit. p.14

²⁸ Madame de Lafayette, *La Princesse de Montpensier*, Thomas Jolly, Paris, 1662

²⁹ Bertrand Tavernier, *La Princesse de Montpensier*, Flammarion, Paris, 2010, p.11

Chabannes. L'historien évoque le meurtre d'une femme enceinte comme étant l'un des crimes de guerre à l'époque. Cet acte sera alors la clé de l'avenir du personnage de Chabannes, et constitue l'une des scènes essentielles pour le film et le destin du personnage. Bertrand Tavernier s'attache ensuite à comprendre les mots utilisés par Madame de Lafayette dans sa nouvelle, des mots qui, d'une époque à une autre n'ont pas le même sens. Pour l'éclairer, il fait de nouveau appel à Didier Lefur sur le sens de plusieurs mots, dont le mot « tourmentée » pour décrire la personnalité de Marie de Mézières. Ce mot, écrit par Madame de Lafayette au XVII^e siècle signifierait pour nous, selon l'historien, le sens du mot « torturée ». Ici, à travers un seul mot, Bertrand Tavernier façonne le personnage de Marie. A travers lui, il évoque pour le réalisateur, le fait qu'elle ait pu « être battue, frappée, menacée d'être enfermée dans une prison, ou plus sûrement dans un couvent³⁰ ». Cette caractéristique du personnage de Marie sera notamment visible à travers la scène où elle fait face à son père alors qu'elle refuse de se marier avec le prince de Montpensier. Son père montre un signe de brutalité, évoque même la volonté de l'enfermer dans un couvent si elle n'obéit pas.

Néanmoins, l'apport d'un historien ne garantit pas une parfaite fidélité de l'histoire puisque cette fidélité est impossible. Le cinéma, avec toutes ses caractéristiques ne peut se permettre de respecter fidèlement l'histoire tant sur l'aspect temporel et spatial que sur la personnalité et la nature des personnages du XVI^e siècle qu'il est difficile de faire revivre à l'écran. Georges Duby insiste sur « l'ampleur de l'audience [qui] oblige à simplifier, à gommer toutes les nuances³¹ ». Priska Morrissey rappelle que malgré l'apport de l'historien auprès du réalisateur, « le passé restera à jamais inaccessible dans sa totalité, or, c'est cette totalité que la réalisateur aimerait représenter³² ».

LES INFLUENCES LITTÉRAIRES

Le film historique s'articule ainsi entre deux dimensions de l'histoire : l'histoire à laquelle fait référence l'œuvre, et l'histoire à partir de laquelle le réalisateur a été puiser pour réaliser son film. C'est la rencontre entre l'histoire et la fiction. Le réalisateur puise sur le roman de manière différente : son utilisation peut être à travers une adaptation, une interprétation ou un complément du roman adapté principalement.

³⁰ Ibid. p.8

³¹ Georges Duby, op.cit. p. 84

³² Priska Morrissey, Op. cit. p.115

L'ADAPTATION LITTÉRAIRE

Parmi les films que j'ai choisi de travailler, plusieurs d'entre eux sont adaptés d'œuvres littéraires : *La Reine Margot*, à partir du roman d'Alexandre Dumas³³ ou encore *La Princesse de Montpensier* à partir de la nouvelle de Madame de Lafayette³⁴. Même si ces deux auteurs ont utilisé certaines sources historiques, l'histoire n'en reste pas moins romancée et un parti pris se dégage. Ils ont représenté l'histoire à travers une écriture et une époque différente, en adoptant leur propre point de vue. Le réalisateur se trouve donc face à une lecture de l'histoire par le roman, plaçant ainsi l'adaptation filmique en rupture avec la fidélité historique. Pour *La Reine Margot* de Patrice Chéreau, le « rapport à l'histoire est lui-même problématique »³⁵ à cause de l'utilisation du roman de Dumas. Son livre s'inscrit dans un cycle de romans intitulé le « Drame de la France » et s'intègre en roman-feuilleton dans *La Presse* à partir de 1844³⁶. Dumas fait le choix de réduire « l'exposition politique de l'histoire, pour faire plus vite entrer le lecteur dans la fiction romanesque³⁷ ». Le roman s'articule entre une intrigue amoureuse : celle de la catholique Marguerite de Valois et du protestant La Molle ; et une intrigue politique dans la tradition de diabolisation des Valois-Médicis. Cette diabolisation est déjà à l'œuvre dès le XVI^e siècle dans les écrits protestants que dans « les écrits historiques et poétiques d'Agrippa d'Aubigné³⁸. Une « tradition » qui se poursuit ensuite tout au long du XVII^e siècle pour légitimer le pouvoir d'Henri IV et des premiers Bourbons. Elle retrouve toute sa force sous le siècle des Lumières avec la plume de Voltaire en faisant du roi Henri IV « un modèle de bon souverain et d'esprit tolérant dans une époque barbare³⁹ ». Ainsi, Dumas suit toutes les légendes fondées autour de la famille royale par le roman. Patrice Chéreau le fait par le film. Même s'il ne suit pas le roman de Dumas dans son intégralité, il respecte les intrigues principales du film que sont l'intrigue sentimentale et politique. Dans les archives de *La Reine Margot*, à la Cinémathèque Française, un dossier comportant le roman de Dumas,

³³ Alexandre Dumas, *La Reine Margot*, 1845

³⁴ Madame de Lafayette, Op. cit

³⁵ Edet-Ghomari, « Le roman d'Henri IV de Henrich Mann : un roman historique ou un roman engagé ? » *Narratologie*, n°7, mars 2008, p. 349-368.

³⁶ Le roman de Dumas remplace *Les Paysans* de Blazac, jugé trop ennuyeux par les lecteurs.

³⁷ Gaspard Delon, Sandra Provini, Chéreau, *La Reine Margot*, Atlande, Neuilly, 2015, p. 58

³⁸ Ibid. p.62

³⁹ Gaspard Delon, Sandra Provini, op. cit. p. 62

imprimé sur feuilles A4 est présent⁴⁰. Les scénaristes que sont Danièle Thompson et Patrice Chéreau se sont employés à un travail d'adaptation à travers diverses annotations tout au long du roman. Une page du roman est discrètement annotée sur la droite. Elle souligne l'un des dialogues entre Marguerite de Valois et Henri de Navarre, lors de la nuit de noce. Patrice Chéreau et Danièle ont gardé les mêmes dialogues sur ce passage⁴¹. Pour le reste, les deux scénaristes effectuent un travail d'adaptation traditionnel qui consiste à supprimer certains passages, voire des chapitres entiers, mais également l'accentuation de certains passages ou de certains dialogues. Patrice Chéreau et Danièle Thompson s'attache à supprimer tous les passages qui ne sont pas en lien l'évolution du personnage de Marguerite de Valois. Ce choix est clairement visible dans le film où Marguerite est le personnage central, ce qui n'est pas le cas chez Dumas.

Bertrand Tavernier s'est décidé à réaliser *La Princesse de Montpensier* à travers l'adaptation de François-Olivier Rousseau⁴² : « C'est par le filtre de cette interprétation que j'ai rencontré un monde et des personnages qui m'ont tout de suite touché »⁴³. Car si Bertrand Tavernier réalise des films, qu'ils soient historiques ou non, c'est avant tout pour la sensibilité des personnages. L'adaptation de Rousseau est plus moderne que la nouvelle de Madame de Lafayette, nouvelle que Bertrand Tavernier n'avait encore pas lu. La lecture de la nouvelle de Madame de Lafayette n'intervient qu'après lecture et ajustement du scénario de François-Olivier Rousseau.⁴⁴ Il a cherché, par la suite à apporter sa touche personnelle à cette histoire, notamment à travers les personnages. Bertrand Tavernier doit accentuer à la fois les sentiments amoureux précédemment évoqués mais également la violence des guerres. Il décide pour se faire, d'ajouter des scènes de batailles et de duels pour imprégner le film des guerres de Religion qui règne dans tout le royaume. Si cette violence et les sentiments ne sont pas évoqués c'est en raison du siècle puritain qui s'exerce sur l'art à cette époque. Le cinéaste doit alors faire abstraction de cette sensibilité du XVII^e siècle, une sensibilité qui n'était pas présente au XVI^e siècle. Pour accentuer cette sensibilité, il s'intéresse à la signification des mots utilisés par Madame de Lafayette pour

⁴⁰ La Cinémathèque Française, CHEREAU 100-B61, 1991, [travail d'écriture du scénario à partir du texte original]

⁴¹ Volume II, annexe 2

⁴² Bertrand Tavernier, *La princesse de Montpensier, un film de Bertrand Tavernier, suivi de la nouvelle de Madame de Lafayette*, Flammarion, Paris, 2010, pp. 7.

⁴³ Ibid. p.7

⁴⁴ Ibid. p.7

comprendre la personnalité et l'histoire de chaque personnage. Marie de Mézière est représentée comme une femme rebelle, au fort caractère qui ose s'opposer à son père et à son mari⁴⁵. Le cinéaste cherche surtout à moderniser, tant que possible, chaque personnage ou d'y associer une représentation forte. La modernité du personnage de Marie s'apparente ici à une forme de féminisme⁴⁶. Chabannes, par exemple, prend une plus grande place dans l'histoire. Il incarne cet humaniste protestant du XVI^e siècle, précepteur et enseignant. Précepteur vis-à-vis du prince de Montpensier, et enseignant vis-à-vis de Marie de Mézière. Un enseignement qui se modernise lui aussi avec la volonté de Marie d'apprendre à écrire du français plutôt que de lire du latin. Son mari, Philippe de Montpensier est représenté en homme maladroit avec les femmes et plus habile avec les armes. Un homme qui devient maladivement jaloux de sa femme⁴⁷. Encore une fois, Tavernier représente des sentiments très modernes et contemporains qui ne sont pas ceux du XVI^e siècle. Henri de Guise, n'est pas seulement représenté pour ses prouesses sur les champs de batailles et son opposition face aux huguenots mais en tant qu'amant, amoureux d'une Marie de Mézières inaccessible. Si des scènes de guerres sont filmées, il n'en est rien des scènes de la vie quotidienne, des rencontres. Tavernier réussit à donner une dimension humaine au duc de Guise, dimension qui n'est pas souvent représentée au cinéma, les cinéastes préférant sa soif de guerre et de sang. Enfin, Henri d'Anjou, le frère du roi Charles IX est représenté avec des habits richement décorés et colorés, entouré de ses Mignons mais qui reste, comme ces trois hommes, attiré par Marie de Mézière. Un homme qui représente l'habileté, le courage et la sincérité⁴⁸. L'histoire des guerres de Religion à travers Marie de Mézières doit parler aux yeux des contemporains. Il s'écarte de la nouvelle de Madame de Lafayette dans sa dimension moraliste. Alors que Marie meurt dans la nouvelle, elle ne l'est pas chez Bertrand Tavernier où il affirme avoir « souhaité une fin ouverte où elle retrouve Chabannes pour laisser le spectateur libre de son jugement⁴⁹ ».

L'INTERPRETATION LITTERAIRE

⁴⁵ Lorsque son père, le duc de Mézières, décide de la marier avec Philippe de Montpensier, au lieu du duc de Mayenne, le cousin d'Henri de Guise, Marie refuse de se soumettre.

⁴⁶ Bertrand Tavernier, *Op.cit.* p.21

⁴⁷ *Ibid.* p.9

⁴⁸ *Ibid.* p.10

⁴⁹ Bertrand Tavernier, *Op. cit.* p17

Arnaud des Pallières s'est intéressé au roman de Heinrich von Kleist pour réaliser un film. Mais il ne s'agit pas là d'une adaptation fidèle, mais plutôt d'une interprétation de la nouvelle. L'œuvre de Kleist est librement adaptée. C'est l'histoire d'un marchand allemand qui, n'ayant pas obtenu justice après s'être fait voler des bœufs, décide de porter les armes et sera exécuté. Luther est intervenu dans cette affaire en écrivant une lettre au prince. Kleist adapte cette histoire dans sa nouvelle et en fait une « intrigue romantique sur fond de conflits politiques, entre un prince éclairé et un prince plus obscur de l'Allemagne de la fin du XVIII^e siècle⁵⁰ ». Arnaud des Pallières et son scénariste travaillent dans un premier temps à relever la structure narrative pour en garder « l'essence narrative⁵¹ ». C'est Christelle Berthevas qui s'est attachée à voir « quelques circonstances historico-politico-religieuses qui permettraient de décaler l'intrigue et d'en faire une évocation historique⁵² ». L'essentiel pour Arnaud des Pallières, c'est d'avoir « un homme qui a une obsession, qui va jusqu'au bout et qui donne sa vie pour cette obsession ». En cela, son adaptation du roman de Kleist est plus une interprétation.

LES LECTURES COMPLEMENTAIRES

Chéreau cherche également à compléter le personnage de Henri de Navarre sur sa personnalité, qui prend une place plus importante dans son film. Pour se faire, il décide d'aller puiser non pas dans l'historiographie d'Henri IV, mais à travers le roman d'Heinrich Mann⁵³, constitué de quatre tomes sur le personnage, ce qui a permis « d'enrichir la conception psychologique des personnages⁵⁴ ». L'œuvre de Mann est un roman engagé dans lequel il opère un parallèle entre la France des derniers Valois et l'Allemagne nazie. Le personnage d'Henri de Navarre est exalté au profit de « valeurs humanistes, pacifistes et républicaines » face aux derniers Valois qui représentent la corruption et décadence⁵⁵. Cette lecture offre à Chéreau un portrait plus complet sur la personnalité et le parcours familial d'Henri de Navarre.

⁵⁰ Guillaume Gras, « Entretien avec Arnaud des Pallières et Christelle Berthevas », *Courte Focale*, 13/08/2013, consulté le 02/05/2016, <http://www.courte-focale.fr/cinema/entretiens/entretien-arnaud-des-pallieres/>

⁵¹ Stéphane Balay, *Autour de Michael Kohlhaas, un film d'Arnaud des Pallières*, 2013

⁵² Ibid.

⁵³ Heinrich Mann, *Le roman d'Henri IV*, tome 1, 2, 3, Gallimard,

⁵⁴ Violette Rouchy, *La Reine Margot de Patrice Chéreau. Genèse et réalisation d'un film historique*, thèse de l'École nationale des chartes, 2006.

⁵⁵ Gaspard Delon, Sandra Provini, op.cit, p.142

LES INSPIRATIONS SCENIQUES, CINEMATOGRAPHIQUES ET L'IMPACT DU CONTEXTE POLITIQUE.

LES SOURCES SCENIQUES

Lorsque Patrice Chéreau a réalisé *La Reine Margot*, il est resté très influencé par la pièce de théâtre de Christopher Marlowe⁵⁶ qu'il a mis en scène en 1972. Cette pièce anglaise présente le massacre de la Saint-Barthélemy selon le point de vue des protestants. La pièce s'étend du massacre jusqu'à l'assassinat de Henri de Guise, et celui d'Henri III par Jacques Clément. La pièce se termine ainsi sur l'avènement de Henri IV que Marlowe présente comme l'incarnation de « l'espoir qu'un roi protestant monte sur le trône de France et s'allie à Elisabeth Ire⁵⁷ ». Henri de Guise est présenté comme l'investigateur des complots, dont l'empoisonnement de Jeanne d'Albret, la tentative d'assassinat de Coligny, le responsable de la Saint-Barthélemy aux côtés de Catherine de Médicis. La reine mère est présentée telle que les légendes noires ont pu la décrire : personnage noire, « prête à écraser ses fils pour régner⁵⁸ ». Le fait que Chéreau ait lui-même mis en scène une pièce de théâtre sur le même thème que *La Reine Margot* nous fait comprendre ses choix scéniques dans le film. Beaucoup ont pu reprocher au réalisateur de ne s'être pas assez délaissé du théâtre dans sa manière de filmer les corps et les visages⁵⁹. Concernant l'adaptation de Chéreau, dans le texte programme qu'il a lui-même rédigé, il ne s'attache pas à identifier le contexte historique dans lequel évolue la pièce, ni les personnages rencontrés. Si Chéreau s'est décidé à la mise en scène de cette pièce c'est avant tout pour ce qu'elle offre : une histoire fascinante d'une famille qui se déchire lors d'un des épisodes les plus sanglants de l'histoire de France. Déjà, lors de cette réalisation, Patrice Chéreau est critiqué pour sa vision de l'histoire des guerres de Religion, des personnages qu'il ne s'empêche pas de noircir les traits. Une mise en scène qui fait écho à sa réalisation de l'adaptation d'Alexandre Dumas, *La Reine Margot*, en 1994 au cinéma.

LES SOURCES CINEMATOGRAPHIQUES

Pour Patrice Chéreau, les films historiques, en rapport ou non avec son film sur La Reine Margot, n'ont pas pour but de l'aider dans son adaptation mais plutôt de s'en

⁵⁶ Christopher Marlowe, *The Massacre at Paris*, 1593

⁵⁷ Ibid. p.141

⁵⁸ Ibid. p.141

⁵⁹ Jean-Paul Grousset, « La Reine Margot (Frasques historiques) », *Le Canard Enchaîné*, le 11/05/1994

éloigner. Il le précise dans un entretien accordé à L'express en confiant : « je ne voulais absolument pas faire un récit historique, mais j'avais du mal à me sortir des images de mauvais téléfilms sur la Renaissance⁶⁰ ». On comprend ainsi sa volonté d'apporter de nouveaux modes de représentations au genre historique. Pour se faire, il puise son inspiration dans des films en lien avec l'intrigue de l'histoire. Par exemple, Chéreau s'appuie sur le film de Visconti, *Les Damnés*⁶¹ pour la représentation d'une famille horrible. Une vision que le réalisateur italien défendait pour la réalisation des *Damnés* où il s'agissait pour lui de « raconter l'histoire d'une famille monstrueuse, à l'intérieur de laquelle tous les crimes restent impunis⁶² ». Dans cette recherche de représentation de la famille royale, Patrice Chéreau s'est inspirée de la mafia, telle qu'elle est présente dans *le Parrain*⁶³ de Francis Ford Coppola. Lors de la scène de festivités, après la cérémonie de mariage, Chéreau reprend les codes visibles dans *le Parrain*. On retrouve cette impression de huit-clos créée à travers l'utilisation de plans serrés et de caméra portée à l'épaule en mouvement. Une autre scène, lorsque Margot est transportée sur sa chaise jusqu'à son appartement avant la nuit de noce, est librement inspirée d'un film. Cette scène, pleine de violence, de soupçons d'inceste fait référence à un film de Federico Fellini⁶⁴, dont Chéreau affirme que « [notre] modèle a été le *Satyricon* de Fellini, qui n'a rien de commun avec l'époque romaine⁶⁵ ». Les plans accentuent ce malaise, cette ambiguïté par l'utilisation de plans resserrés qui n'offrent aucune respiration au spectateur. Une impression d'enfermement intensifiée par les colonnes.

L'IMPACT DE L'ACTUALITE DANS L'ECRITURE DU SCENARIO

Le désir de représenter l'histoire s'explique par le fait qu'elle raconte quelque chose sur la vie d'aujourd'hui.

Les scénaristes peuvent être amenés à s'intéresser à l'actualité qui fait écho à l'écriture. Car, réaliser un film sur les guerres de Religion ne signifie pas seulement faire un film sur le XVI^e siècle. Si nous prenons l'exemple le plus parlant du film de Patrice Chéreau, nous remarquons à quel point l'actualité domine le contexte de réalisation pour

⁶⁰ Jacques Buob, « Spécial Cannes, Plus dur que l'opéra », *L'express*, 12/05/1994

⁶¹ Luchino Visconti, *Les Damnés*, 1969

⁶² Norbert Multeau, « Margot jetée aux lions », *Valeurs Actuelles*, 07/05/1994.

⁶³ Francis Ford Coppola, *Le Parrain*, 1972

⁶⁴ Federico Fellini, *Satyricon*, 1969

⁶⁵ Gaspard Delon, Op. cit. p.146

son film, *La Reine Margot*. Le réalisateur l'affirme « quand nous avons commencé, Danièle et moi, à écrire le film, l'actualité, c'était l'Iran. A la fin du tournage, c'était la Yougoslavie. Sans oublier l'Irlande⁶⁶ ». En étudiant les archives du film à la Cinémathèque française, un dossier⁶⁷ est consacré aux articles de presse et constitue une source d'inspiration dans la représentation de l'horreur, de la violence, du massacre. Des articles, des photographies de corps tués qui montrent une fois de plus le parallèle qui peut être fait entre le massacre de la Saint-Barthélemy et les massacres perpétrés à la fin du XX^e siècle. La manière même de filmer le massacre et les corps gisants sur le sol font écho aux massacres contemporains, comme le confirme Magriet Hoogvliet, « the long shots of apocalyptic piles of dead bodies in the streets of Paris and the corpses in mass graves are a visual reference to the Holocaust and the ethnic wars in former Yugoslavia during the 1990s⁶⁸ ». Une représentation d'un massacre dont « les mécanismes de l'intolérance au temps de Charles IX [leur] permettaient de comprendre ce qui se passait aujourd'hui⁶⁹ ».

Bertrand Tavernier s'attache lui aussi à trouver des résonnances contemporaines. Elles s'expriment principalement à travers la personnalité, le caractère, les désirs des personnages dans son adaptation de *la Princesse de Montpensier*. Des caractéristiques qui sont encore aujourd'hui, d'actualité tels que « le droit d'une jeune fille à avoir son propre destin, la manière dont elle vit entre le code de l'honneur, son éducation et son désir⁷⁰ ». Le réalisateur insiste aussi sur l'universalité de son film. L'époque importe peu. Comme il le rappelle, « ça se passe au XVI^e siècle, mais ça pourrait se passer dans la banlieue de Paris, n'importe où⁷¹ ».

⁶⁶ Jean-Luc Macia, « Margot dans l'ombre de Chéreau, Entretien avec Patrice Chéreau », *La Croix*, 12-13 mai 1994.

⁶⁷ La cinémathèque française, CHEREAU 145-B77, 1994

⁶⁸ Magriet Hoogvliet, « Distance and involvement : Visualising History in Patrice Chéreau's *La reine Margot* (1994) and in Eric Rohmer's *L'Anglaise et le duc* (2001), *Relief*, 2012, pp. 66-79, p. 68.

⁶⁹ Claude-Marie Trémois, « Entretien avec Patrice Chéreau. Avec *La Reine Margot*, le cinéaste nous fait redécouvrir Alexandre Dumas, mais avec sa touche ; somptuosité, violence, morbidité. », *Télérama*, n°2313, 11/05/1994, p. 63.

⁷⁰ Emmanuèle Frois, « Un drame historique librement inspiré de Mme de La Fayette », *Le Figaro*, 01/12/2009.

⁷¹ Franck Wolff, *Making of du film de Bertrand Tavernier, La Princesse de Montpensier*, 2009

CHAPITRE 5 – LES ASPECTS TECHNIQUES DE LA REALISATION DU FILM HISTORIQUE

Après l'étape d'écriture, le réalisateur procède à la réalisation du film. Ces étapes révèlent des caractéristiques intéressantes liées au genre historique. Dans un premier temps, l'étape consiste à la pré-production du film. Cette étape s'intéresse à préparer l'équipe technique au tournage à travers la mise en œuvre du découpage technique, la conception des costumes et le repérage des lieux de tournage. Après cette préparation indispensable, le tournage peut s'effectuer. Il se distingue de manière générale à travers trois contraintes : des contraintes liées à la fragmentation des lieux du tournage, des contraintes techniques et enfin, des contraintes budgétaires. Enfin, la réalisation s'exprime à travers la production du film.

LA PRE-PRODUCTION DU FILM HISTORIQUE

La pré-production a pour objectif de préparer le film avant l'étape de tournage. Cette préparation est indispensable car elle permet de faciliter le film à le tourner. Cela passe par l'élaboration du découpage technique, du choix et de la conception des costumes et sur le repérage et création des lieux de tournage.

LE DECOUPAGE TECHNIQUE

Le réalisateur entreprend la réalisation du découpage technique qui vient approfondir le travail effectué sur le scénario, préalablement rédigé. Il permet de nous éclairer sur la manière dont le film va être réalisé. En effet, il décrit les différents éléments de la mise en scène : chaque séquence comporte des éléments sur la manière dont la caméra doit être utilisée pour chaque plan : sa position et son mouvement. Il nous permet également d'obtenir des renseignements sur les dialogues, les personnages et les figurants, sur l'éclairage, les effets spéciaux, la musique, le bruitage mais également sur les lieux : si le plan doit être tourné en intérieur ou en extérieur, de jour ou de nuit, en studio ou en décor naturel. Tous ces renseignements nous permettent de mieux comprendre le film et la manière dont le réalisateur a voulu réaliser son film car cette étape lui revient.

L'intérêt pour l'historien c'est de comprendre en quoi ce document peut nous renseigner sur la manière dont le réalisateur représente l'histoire. Pour se faire, j'ai choisi

d'utiliser le découpage technique de *La Reine Margot*, présent à la Cinémathèque Française, dans les archives¹ de Patrice Chéreau. A travers ce document, je me suis intéressée aux choix de cadrage pour certaines scènes du film. Celle qui m'a le plus marqué dans son originalité est la scène du massacre de la Saint-Barthélemy. Nous avons l'habitude de rencontrer, dans les films historiques, des plans larges où le décor figure comme un personnage à part entière. Ici, Chéreau fait le choix d'utiliser des gros plan et quelques plans d'ensemble pour représenter les corps des massacrés. Cette utilisation de la caméra donne l'impression de corps mutilés en masse alors que la scène n'a pas demandé un nombre important de figurants. Quant aux scènes d'affrontements, elles ont nécessité l'utilisation de scènes filmées en gros plans pour permettre de rythmer l'action qui est en train de se dérouler. Cette séquence² a été imaginée par le story-boarder, Maxime Rebière. Son travail permet de rendre compte de la mise en scène et du cadrage choisi pour le tournage. Contrairement à cette séquence, celle du mariage entre Marguerite de Valois et Henri de Navarre renoue avec la tradition du film historique où le réalisateur met l'accent sur les plans larges. Il va même plus loin en utilisant une grue pour montrer le nombre de catholiques et protestants rassemblés pour ce mariage. Un mariage qui se déroule, dans l'histoire du film de Chéreau, dans la cathédrale Notre-Dame à Paris, alors qu'historiquement, ils ont été mariés devant le parvis de la cathédrale en raison de la religion de Henri de Navarre, la messe ayant été célébrée par la suite à l'intérieur, avec les catholiques. Chéreau s'en explique : il lui paraissait compliqué de filmer ce mariage qui n'aurait pas de sens pour les spectateurs. Cette scène lui permettait surtout de commencer en grandeur avec plus de 700 figurants, tous portant un costume. Le découpage technique de *La Reine Margot* nous permet également de comprendre le choix de la temporalité du film. C'est l'une des difficultés majeures pour représenter l'histoire à l'écran : comment filmer, en moins de trois heures, plusieurs années d'histoire ? Patrice Chéreau utilise l'ellipse pour réduire le nombre d'années qui sépare chaque action : entre le mariage de Marguerite de Valois et Henri de Navarre en 1572 à jusqu'en 1574, à la mort de Charles IX et à l'avènement de son frère, Henri III. Ces 22 mois sont ainsi résumés en moins de trois heures. Dans le film de Patrice Chéreau nous ne percevons pas le temps. Les événements se succèdent si bien que nous avons l'illusion que les événements racontés ont lieu en moins

¹ La Cinémathèque française, CHEREAU77-B51, 04/1993

² Volume II, annexe

d'une semaine alors qu'ils ont bien eu lieu en presque deux années. Les ellipses sont difficiles à repérer car aucune date ne vient renseigner le spectateur sur la temporalité du film. En plus de ne pas rendre visible le temps qui sépare chaque action, Chéreau évoque des événements qui se sont passés bien après la mort de Charles IX. C'est notamment le cas pour l'abjuration d'Henri de Navarre qui a lieu en 1590 et pas après la Saint-Barthélemy en 1572, mais également sur sa fuite qui a lieu en 1576. Ces choix sont surtout liés au roman de Dumas.

LE CHOIX ET LA CONCEPTION DES COSTUMES

La création des costumes constitue une étape cruciale dans la réalisation d'un film historique. C'est souvent à travers lui que le film peut tendre à une certaine authenticité historique.

Les costumes demandent un certain travail pour les concevoir, selon les exigences des réalisateurs. Il y a, tout d'abord, un travail en amont qui consiste à sélectionner les sources à partir desquelles le créateur s'inspire pour créer les costumes. Ces sources sont en lien avec les directives du réalisateur. Carine Sarfari, créatrice des costumes pour *Elisabeth Ire* de Shekhar Kapur s'inspire de la mode actuelle pour la conception des costumes tout en étant en raccord avec le XVI^e siècle et le style Elisabéthain³. Car là encore, le but n'est pas d'être dans une profonde fidélité historique. Dans *La Reine Margot*, on remarque cette part de liberté accordée à la créatrice des costumes, Moidele Beckel. Ses sources d'inspirations sont très éclectiques, comme l'ensemble du film de Chéreau. Le réalisateur « souhaite des costumes stylisés mais sobres, mettant en valeur les corps⁴ », les dévoilant pour beaucoup. Ainsi, le style de costumes établi par Moidele Beckel s'inscrit dans « un compromis entre documentaire historique, mode contemporaine, contraintes techniques et désir d'originalité⁵ ». Le travail de la créatrice des costumes est mené de biais avec celui de Kuno Schlegelmich, chargé des maquillages et des coiffures. Leur travail vacille entre une recherche de crédibilité historique et de sobriété. Cela s'explique par la volonté de ne pas faire porter de chapeaux aux personnages que Chéreau juge « ridicule, trop associé au didactisme du genre historique ». L'absence de chapeaux met en valeur la chevelure

³ Daniel Devoucoux, « L'Elisabeth Ire de Shekhar Kapur ou le rôle du costume de cour au cinéma », Apparence(s) [Onligne], 25 août 2015, consulté le 12 avril 2016. URL <http://apparences.revues.org/1331>

⁴ Gaspard Delon, *op.cit.* p.121

⁵ Gaspard Delon, Sandra Provini, *op.cit.*, p.121

masculine qui a demandé un long travail mené par Maxime Rebière, story-boarder. En effet, ses dessins⁶, présent dans les archives du film à la Cinémathèque française, propose différentes coupes de cheveux aux acteurs du film. Chaque coiffure traduit un caractère, une attitude différente avec l'intégration de moustaches ou non.

Le déficit auquel doivent faire face les réalisateurs et créateurs de costume, c'est le budget et le temps que demande la conception des costumes. *La Reine Margot* a demandé un budget conséquent et des mois de travail : 600 costumes en un an de travail pour plus de 8 millions et demi de francs⁷. Trois mille six cent heures ont été consacrées à la conception de 400 fraises pour l'ensemble des acteurs et figurants du film, 60 mitres d'évêques, 250 épées, 50 armures de cuir et 400 paires de chaussures. Des détails qui semblent démesurés. La séquence qui a demandé le plus de travail est la scène du mariage. La représentation des corps en costume est grandiose, mise en valeur par l'utilisation de larges plans, amplifiés par l'utilisation d'une caméra sur grue et des longs travellings traversant la cathédrale de Saint-Quentin. Plus de 800 figurants y sont amassés. Des figurants qui portent tous des costumes en fonction de leur rôle. Pour les plus éloignés et insignifiants, seul le haut de leur costume a été réalisé, « ce qui représente une économie de 400 paires de bottes⁸ ».

Dans les archives de la Cinémathèque, un dossier sur *la Princesse de Montpensier* comporte les photographies et notes concernant la conception et choix des costumes. Chaque costume est porté par l'actrice, ajusté et réajusté jusqu'à obtenir la robe parfaite, en fonction de la scène dans laquelle l'actrice apparaît. Ce dossier laisse entrevoir une volonté de s'apparenter au genre vestimentaire de l'époque du XVI^e siècle. Le portrait de *l'Infante Isabelle Claire Eugénie* par Alonso Sanchez Coello en 1579 fait partie de ces sources d'inspirations que l'on trouve dans ce dossier. La robe, les motifs et le style fait référence à la robe portée par Marie de Mézière.

LES REPERAGES DU TOURNAGE

Les lieux de tournage sont sélectionnés en fonction de la mise en scène choisie. Ainsi, pour *la Reine Margot*, il a été préférable de recréer des décors du Louvre en studio. Pour chaque lieu sont détaillés les plafonds, les sols, l'habillage des murs, les fenêtres et le

⁶ Volume II, Annexes 5

⁷ Ibid. p.122

⁸ Ibid. p.122

meublé présent. Par exemple, dans l'appartement d'Henri de Navarre, est censé se trouver un tabouret, trois fauteuils, trois chaises, 12 mètres de bancs, deux coffres, deux bibliothèques, un lit et un bureau⁹. Des plans sont recréés pour permettre d'instaurer la mise en scène choisie dans le découpage technique et le lien entre chaque appartement.

Pour le choix des lieux en décors naturels, un long travail de repérage est effectué. On y photographie l'ensemble des lieux pour y projeter le futur tournage mais également les couts budgétaires et la plausibilité de tournage. Dans *La Reine Margot* par exemple, il fallait trouver une basilique puisqu'il leur était impossible de tourner dans Notre-Dame de Paris. Leur choix s'est alors tourné vers la Basilique de Saint-Quentin, choisie pour sa grandeur et austérité. Les autres lieux du film sont tournés en décors naturels. Ils datent en majorité du XVII^e pour les Invalides, le collège des Jésuites ou la Chapelle-Gauthier et du XVIII^e siècle en ce qui concerne le château de Compiègne, les rues de Bordeaux ou l'École militaire. Ainsi, aucun décor n'évoque la période des guerres de Religion. Cette volonté est expliquée dans la note d'intention de Chéreau « La Renaissance, ce continent proche et lointain, on fera un peu comme si on ne le connaissait pas, comme si on ne savait plus rien de lui. On l'inventera comme si tous les documents avaient disparu et qu'on en fût réduit à se l'imaginer¹⁰ ». Dans le dossier d'archives du film à la Cinémathèque française, les négatifs des photos de repérage sont présents, avec, pour certaines, des croix rouges correspondant à l'intérêt porté par le réalisateur sur ces lieux. Après leur choix effectué, l'ensemble des décors est classé dans un tableau en fonction de leur ordre de tournage permettant d'y apporter les informations sur les lieux dans lesquels se trouvent les décors, les effets apportés (de jour ou de nuit) et la séquence et scène à laquelle se rapporte le décor en question. Nous constatons ainsi le travail méticuleux pour la conception des décors.

Un travail différent est opéré par Arnaud des Pallières qui, par nécessité budgétaire, a préféré ne pas faire de « surenchère d'accessoires de meubles¹¹ ». Si dans le scénario, des Pallières avait pensé à des écuries pour 20 chevaux, une seule partie a été réalisée en intérieur. Leur travail est donc de « contourner la contrainte économique¹² » en suggérant l'histoire par quelques éléments. Arnaud des Pallières se rend dans les Cévennes avec son

⁹ La Cinémathèque française, CHEREAU101-B62, 1993

¹⁰ La Cinémathèque française, CHEREAU103-B63, 1993

¹¹ Lycéens au cinéma en Languedoc-Roussillon, Michael Kohlhaas d'Arnaud des Pallières, 2014, p.5

¹² Ibid. p.5

producteur. Pendant une dizaine de jours, ils prennent des photos et des notes sur les lieux qu'ils visitent. Lorsqu'ils sont revenus de ce séjour, Arnaud des Pallières affirme avoir écrit « pour ce lieu ». Les repérages constituent ainsi une étape essentielle à la préparation du tournage mais également, dans le cas de ce film, pour l'écriture du scénario.

LE TOURNAGE

Le tournage est une étape essentielle à la réalisation du film. Elle fait l'objet d'une longue et minutieuse préparation à laquelle nous venons de parler. Cette étape est marquée par la durée et la fragmentation du tournage qui demande de l'efficacité et laisse peu de place à l'imprévu. Elle s'exprime également par des difficultés d'ordre budgétaires et techniques auxquelles doivent faire face les réalisateurs.

LA DUREE ET LA FRAGMENTATION DU TOURNAGE

Lors du repérage, les lieux de tournage ont été sélectionnés et étudiés pour le jour du tournage. Pour des raisons qualitatives ou budgétaires, ces lieux sont souvent éparpillés dans un même pays voire même entre plusieurs. Pour la réalisation de *La reine Margot*, Patrice Chéreau tourne principalement en Ile de France, en Picardie, à Bordeaux et au Portugal. La répartition des lieux de tournages est très éparpillée entre ces différents lieux. En Ile de France, Chéreau a utilisé l'Ecole Militaire pour la chambre de La Môle, le canal Saint-Martin pour le tunnel dans lequel tente de s'enfuir Marguerite de Navarre ; la mairie de la Chapelle-Gauthier pour la maison d'Henriette ; la forêt de Rambouillet pour les scènes de chasse ; le château de Maisons-Laffite pour la maison du bourreau ; une ferme à Villeron dans le Val-d'Oise pour la fosse commune et la grange d'Orléans où Navarre se reconvertit. En Picardie, le château de Compiègne a été utilisé pour les scènes de souterrain et la cour secondaire du Louvre, la boutique de René, pour une rue de Paris et l'esplanade de l'échafaud. La basilique de Saint-Quentin a été utilisée pour filmer la scène du mariage qui s'est historiquement déroulée à Notre-Dame. L'abbaye Saint-Vincent de Senlis a été retenue pour représenter les couloirs du Louvre et la maison de Marie Touchet. Pour filmer la scène où La Môle chevauche des plages face à des falaises, Chéreau a sélectionné la Baie de Somme. La ville de Reims a été retenue pour son musée Saint-Rémi où a été tourné la maison de Coligny, l'ancien collège des Jésuites pour reconstituer l'appartement de Catherine de Médicis, la maison à Amsterdam et la chambre de Coligny. L'usine Dropsy-Carton à Reims a été retenue pour la cheminée de Catherine de Médicis. Dans l'Yonne,

c'est le château de Maulnes qui a permis de représenter la scène de retrouvailles entre Marguerite de Valois et La Môle. Chéreau s'est intéressé à la ville de Bordeaux pour ses rues qui permettaient de reconstituer les rues proches du Louvre. Pour la reconstitution du Louvre, notamment de ses extérieurs, Chéreau est allé au Portugal, au Palacio nacional de Mafra notamment pour la scène de la fête après la cérémonie de mariage et les scènes de la Saint-Barthélemy qui se déroulent dans le Louvre. Cette dispersion spatiale a causé de nombreux problèmes techniques et laisse très peu de place à l'improvisation. Elle nécessite également la présence sur le long terme des acteurs et de l'équipe technique. La linéarité du scénario n'est pas respectée, si bien que l'Amiral de Coligny a été tué à Saint-Quentin et défenestré à Bordeaux¹³. Il faut également tenir compte, dans les difficultés de tournage, l'accord demandé pour tourner dans ces lieux. Patrice Chéreau s'est heurté à l'interdiction de tourner dans plusieurs lieux, notamment au Château de Compiègne. L'accord a été possible grâce à l'intervention de Jack Lang, tout comme le palais de la Mafra qui a demandé l'intervention du ministre de la culture, Jacques Tourbon. Un tournage qui s'effectue sur le temps long : 117 jours de tournage entre le 10 mai et le 3 décembre 1993.

LES CONTRAINTES BUDGETAIRES

Pour d'autres réalisateurs, le problème budgétaire nécessite un tournage rapide, dans peu de lieux possibles. C'est le cas pour le film d'Arnaud des Pallières, *Michael Kohlhaas*. Le tournage de ce film était prévu en dix semaines. Pour des raisons budgétaires, il a été réduit à huit semaines provoquant des restrictions sur le nombre de figurants, des lieux et de la mise en scène de certaine scène. Pour limiter les déplacements, le décor intérieur a été utilisé de manière réfléchie pour y inclure plusieurs scènes de différents lieux. L'abbaye constitue le lieu principal du film. La prison dans laquelle est incarcéré Kohlhaas se situe juste au dessus de l'abbaye. Cette même prison a servi pour filmer la scène où Michael Kohlhaas rencontre pour la première fois le gouverneur. Concernant les lieux extérieurs, des Pallières s'est tourné vers le Vercors dont il bénéficiait de l'aide de *Rhône-Alpes Cinéma*, plus conséquente que celle de *Languedoc-Roussillon Cinéma*. Une option payante pour des Pallières puisque les scènes tournées dans le Vercors sont celles

¹³ Gaspard Delon, op.cit. p.30

qui « frappe le plus les spectateurs, le plateau de Font d'Urle a donné son identité au film¹⁴ ».

Thomas Imbach désirait tourner davantage des scènes en Ecosse et en Irlande, mais pour des raisons financières¹⁵, il s'est restreint les lieux de tournage en Suisse, d'où il est originaire. Ainsi, contrairement aux châteaux écossais ou irlandais, le château de Chillon, sur le lac Léman, est un lieu vivant, dont les cheminées et foyers qui fonctionnent, permettent une atmosphère et une lumière particulièrement importante pour Imbach. Pour combler ce problème budgétaire, le réalisateur s'est lui-même rendu en Ecosse, et y a filmé des scènes de paysages et de châteaux sans équipe technique.

LES CONTRAINTES TECHNIQUES

Dans *la Reine Margot*, les décors naturels sont nombreux et ce sont ceux qui ont posé le plus de problème à l'équipe technique, dans un souci de respecter l'époque historique, ou du moins pour ne pas choquer le spectateur au visionnage de certaines scènes. La scène de la chasse par exemple a nécessité un long travail de repérage pour tenter de recréer l'atmosphère d'une scène de chasse ordinaire au XVI^e siècle. La scène de la cérémonie de mariage est la scène la plus travaillée, notamment par le nombre de plans et le temps de tournage accordé. En plus de l'importance des figurants que nous venons d'énumérer ci-dessus, la scène « impose de tourner près de 30 plans en trois jours, mobilisant une grue et trois caméras¹⁶ ». La scène de la chasse est également importante en terme de conception lors du tournage. Elle a mobilisé une « délégation de cavaliers de la Garde républicaine, prêtée par le ministère de la Défense¹⁷ ». En terme de chiffre, elle mobilise 70 chevaux, 90 chiens, 50 figurants et 12 acteurs, dont des sangliers sauvages, dressés ou mécaniques. Concernant les sangliers, l'équipe de tournage a rencontré des difficultés pour les filmer en raison de la cohérence des saisons, entre le scénario et le tournage. En effet, la scène de la chasse devait se dérouler en hiver. Mais, pour des raisons pratiques, elle est tournée à la suite des autres scènes, en été, au mois d'août. Il se trouve

¹⁴ Cpasducinéma, « Le plateau de Font d'Urle a donné son identité à Michael Kohlhaas », Cpasducinéma, 05/06/2014 [en ligne], consulté le 08/08/2016, URL : <http://www.cpasducinema.com/2014/06/arnaud-des-pallieres-le-plateau-de-font-d-urle-a-donne-son-identite-a-michael-kohlhaas.html>

¹⁵ Pathé Films, Mary Queen of Scots, Dossier de presse, 2014, p.6

¹⁶ Gaspard Delon, Sandra Provini, *op.cit.* p.31

¹⁷ Gaspard Delon, Sandra Provini, *op.cit.*, p. 30

qu'à cette époque, « les sangliers [perdent] leurs poils¹⁸ ». Pour palier à cette difficulté, le jour du tournage au mois d'août, Chéreau a choisi une forêt avec de très grands arbres qui puisse masquer le ciel bleu, peu rencontré en plein hiver, en région parisienne. Pour les plans serrés, une équipe de tournage les a filmé en décembre tout en essayant de trouver une harmonie dans les raccords de plans. Selon Gaspard Delon et Sandra Provini, cette scène « est une épreuve pour Chéreau¹⁹ ». Dans le souci du détail, Chéreau va jusqu'à peindre des livres d'époques en plâtre pour reconstituer une bibliothèque du XVI^e siècle, dans l'ancien collège des jésuites à Reims.

LA POSTPRODUCTION ET LA PRODUCTION DU FILM HISTORIQUE

La postproduction permet de rendre compte le travail effectué lors de la postproduction et le tournage. Sa place et sa durée sont déterminées par des impératifs économiques. La manière de combiner les scènes filmées lors du tournage a des conséquences artistiques sur le film. De même, l'histoire dépend de la manière dont est monté le film. Je m'intéresse tout d'abord à analyser le choix opéré du montage par différentes réalisations.

LE CHOIX DU MONTAGE

Dans *Michael Kohlhaas*, Sandie Bompar, choisi d'utiliser un montage « cut » à de multiples reprises pour contraster les plans séquences lents, comme l'affirme la monteuse « à de rares moments, nous avons gardé le plan en longueur. »²⁰ Parfois, celui-ci s'impose de lui-même par la beauté des paysages, des visages, notamment celui de Michael Kohlhaas interprété par Mads Mikkelsen. Ce long travail de montage résulte d'une volonté de travailler différemment pour Arnaud des Pallières. La monteuse affirme même que « ces seize mois de montage ont été un voyage au long cours très obsédant²¹ ». Sa volonté était de se focaliser sur le parcours de Michael Kohlhaas, de sa personnalité dégageant beaucoup d'émotions et de force. Surtout, dans le cadre d'Arnaud des Pallières, le montage est une phase essentielle. Lors du tournage, il préfère tourner des plans séquences longs, parfois jusqu'à treize minutes pour laisser les acteurs jouer chaque scène. On se retrouve presque

¹⁸ Ibid. p.30

¹⁹ Ibid. p.30

²⁰ Lycéens au cinéma en Languedoc-Roussillon, Michael Kohlhaas d'Arnaud des Pallières, 2014, p.9

²¹ Ibid. p.9

face à une réalisation d'un documentaire. Chose que recherche le réalisateur et à laquelle s'apparente certaines scènes du film. Sa volonté est bien de recréer une ambiance naturelle, pas trop travaillée, tout en légèreté. Tout ce qui l'oppose aux films historiques à décors et costumes somptueux.

Le montage peut permettre au film de guider le spectateur dans la lecture de l'histoire par le réalisateur. Thomas Imbach utilise les ellipses et les sous-entendus²² pour faciliter la lecture de son film. Les sous-entendus sont présent à travers l'utilisation d'une marionnette pour symboliser Elisabeth Ire, ou d'un bateau pour enfant pour la fuite de Marie Stuart.

DES VERSION MULTIPLES

Le montage permet de rendre le produit final : le film. Parfois, le montage peut être modifié, ajusté en fonction des différentes sorties. C'est le cas pour *La Reine Margot* de Patrice Chéreau. On compte plus de 8 versions différentes²³. La première projection du film a lieu quelques jours avant le festival de Cannes, en 1994, avec une durée de 2h39. Un montage réalisé rapidement pour pouvoir le présenter au Festival de Cannes comme l'explique Patrice Chéreau « Le montage que nous avons présenté à Cannes avait été fait dans la précipitation [...]. Ce n'est que lorsque j'ai revu le film, deux mois plus tard, que ces défauts me sont vraiment apparus²⁴ ». Il sera très vite retravaillé, notamment pour la distribution aux Etats-Unis. Le film ne dure plus que 2h19. La romance entre Marguerite de Valois et La Môle a été accentuée dans une approche plus sensuelle qu'érotique. La violence de la nuit de la Saint-Barthélemy a été quant à elle, raccourcie dans un souci de ne pas choquer le spectateur par la vision des corps et du sang pour rendre ce film plus accessible. La musique est plus présente que dans la première version du montage. Cette version américaine, considérablement amputée, est finalement celle qui sera retenue pour la distribution dans les salles françaises dès le 16 décembre 1994. Le montage du film sera de nouveau réaménagé avec la diffusion sur France 2 en septembre 1994. Il est présenté en deux épisodes, permettant de rallonger considérablement le film par l'ajout de certaines

²² Jean Christophe Nurbel, *Mary, Queen of Scots* (2013), deux reines pour le prix d'une » [En ligne], *Bulles de Culture*, 09/11/2014 – consulté le 30/06/2016. URL : <http://bullesdeculture.com/2014/11/cinema-mary-queen-of-scots-2013-deux.html>

²³ Gaspard Delon, Sandra Provini, op.cit. p. 38.

²⁴ Marie Elisabeth ROUCHY, « Sacre à la tronçonneuse », *Télérama*, 28/12/1994

scènes. Au final, le film dure 2h54. Lors de la sortie du film en format VHS en 1995, le montage sera de nouveau raccourci, ressemblant sensiblement au film de la version américaine de 1994 d'une durée de 2h18. La version DVD, commercialisée à partir de 1999, atteint une durée de 2h23. Le film ne cessera d'évoluer jusqu'en 2014 avec la commercialisation du film en DVD et Blue-ray en « version restaurée » d'une durée de 2h32. Il est difficile alors de sélectionner la version qui constitue la plus fidèle à la réalisation du film.

CHAPITRE 6 – LA PRODUCTION ET LA COMMUNICATION DU FILM HISTORIQUE

La dernière étape de la réalisation d'un film historique s'intéresse à la production finale, la communication et la réception du produit. La première étape s'intéresse au choix de l'affiche du film. Chaque spectateur, en regardant l'affiche, met en œuvre des questionnements et des hypothèses sur l'histoire du film, observations validées après le visionnement. C'est pourquoi, elle nécessite un long travail de mise en page. La réalisation se poursuit à travers la commercialisation du film historique. Elle s'exprime à travers la distribution en France et à l'étranger et les récompenses obtenues qui traduisent la place du genre historique au cinéma.

LE CHOIX DE L’AFFICHE DU FILM

L'affiche demeure avant tout la première information sur le film historique concerné. L'affiche demande un long travail car chaque élément utilisé et représenté lui donne du sens. Pour comprendre sa fonction, j'ai choisi de travailler sur l'affiche du film de *La Reine Margot*, *La Princesse de Montpensier*, *Elisabeth* et *Elisabeth l'âge d'or*.

LA REINE MARGOT

L'affiche¹ de la Reine Margot révèle la tonalité grave et angoissante à travers le fond sombre utilisé. Chéreau a choisi de représenter sur cette affiche le personnage principal du film : Marguerite de Navarre. Chéreau reprend l'une des dernières scènes du film. La présence du sang, de Charles IX et celui de La Môle sur sa robe illustre la violence qui va suivre pendant le film. Violence accentuée par son attitude, ses mains sur son visage marque son incompréhension et sa peur. A travers cette affiche, Chéreau reprend les trois couleurs dominantes du film : le rouge, le noir et le blanc. Le rouge, présent à travers le sang de sa robe et le fond derrière elle qui symbolise le sang versé tout au long du film contre les protestants, le blanc de sa robe symbolise les corps dénudés des massacrés qui jonchent le sol après la Saint Barthélemy et le noir en arrière plan sur le sol rappelle à la fois le costume de deuil de Catherine de Médicis et celui des protestants. L'affiche française de 1994 s'attache à représenter la violence qui va dominer dans le film alors que l'affiche

¹ Volume II, Annexe 6

américaine s'intéresse plutôt à l'intrigue amoureuse entre Marguerite et La Môle. Ici, aucune référence ne fait allusion aux guerres de Religion et aux affrontements violents. Un choix qui correspond au choix du montage opéré par Chéreau entre la version française et américaine qui a retiré des scènes de violences au profit de l'intrigue amoureuse.

LA PRINCESSE DE MONTPENSIER

Bertrand Tavernier, pour l'affiche² de *la Princesse de Montpensier*, a choisi de mettre en avant l'intrigue amoureuse entre Marie de Mézière ses différents protagonistes : Philippe de Montpensier, le comte de Chabannes, Henri de Guise et Henri d'Anjou. Tous regardent avec envie, passion et intérêt la princesse de Montpensier. Chacun porte le costume qui les caractérise : Chabannes orne son costume sombre et austère, caractéristique des protestants. Henri d'Anjou est représenté avec tous ses appâts. Henri de Guise est placé de telle manière pour mettre en évidence ses blessures sur la joue qui le caractérise et lui donne le surnom de « Balafré ». Le prince de Montpensier est le personnage le plus en retrait, légèrement masqué par l'épaule de Chabannes. L'arrière plan utilisé c'est un ciel légèrement menaçant, présage possible du contexte difficile des guerres de Religion. Le cadrage choisi pour représenter les personnages est le plan italien qui permet de ne pas couper leurs jambes trop basses et mettre en évidence les armes bien visibles des quatre hommes.

ELISABETH

L'affiche³ utilisée pour *Elizabeth* marque le pouvoir total auquel atteint la reine d'Angleterre à la fin du film. Shekhar Kapur tient tout de même à figurer les difficultés rencontrées, les complots contre elle à travers la figuration de mots évocateurs : « murder », « assassin », « intrigue », « conspirator », « queen », « prisoner », « heretic ». Le fond utilisé, noir surmonté de ces mots gras en caractères rouges, met l'accent sur la tonalité grave qui caractérise le film. L'expression de la reine marque sa détermination à gouverner seule. L'affiche française quant à elle n'est pas marquée par ces mots. Ils sont remplacés par un fond noir, qui laisse apparaître un décor, sans doute celui de l'abbaye de Westminster où un personnage encapuchonné est dissimulé. Il s'agit très probablement du catholique

² Volume II, Annexe 7

³ Volume II, Annexe 8

fanatique, envoyé par le Pape pour mettre fin au règne d'Elisabeth Ire. Cette présence marque ainsi les complots menés sous son règne. La distribution française s'intéresse également à mettre en avant les acteurs français, présent furtivement dans le film, Fanny Ardant qui joue le rôle de la mère de Marie Stuart, Marie de Guise, Eric Cantona, en ambassadeur de France et Vincent Cassel interprétant Henri d'Anjou.

L'affiche⁴ utilisée pour le second volet représente une nouvelle fois la reine Elisabeth Ire, seule, en femme de guerre, capable de se déplacer sur le champ de bataille. Ce choix semble s'être inspiré de la figure idéalisée de Jeanne d'Arc en armure⁵, notamment celle d'une miniature réalisée au XV^e siècle. Dressée sur son cheval blanc, elle s'oppose à l'Armada espagnole. L'attitude et le regard de la reine ne sont pas aussi assurés que pour la première affiche qui marque le début de son règne. Son regard traduit plutôt de l'inquiétude sur son avenir. Cette impression fait écho avec la discussion qu'elle a avec son astrologue qui lui fait part de sa nature forte et courageuse mais de la crainte qu'il lit sur son visage, une crainte qu'elle ne laissait pas visible auparavant. Ces inquiétudes correspondent aux difficultés que doit faire face la reine, après plus de trente années de règne.

LA DISTRIBUTION ET LES RECOMPENSES

La distribution et les récompenses permettent de rendre compte la visibilité du film, son impact et sa place dans le cinéma. Une place qui est révélateur du poids financier avec lequel il a été réalisé.

LA DISTRIBUTION, EN FRANCE ET A L'ETRANGER

La Reine Margot a été projeté sur 428⁶ écrans en France entre le 18 et 24 mai en réalisant 18% de part de marché pour cette première semaine. Sa projection à Cannes a suscité beaucoup de curiosité expliquant le grand nombre de spectateur lors de cette première semaine. Au total, le film obtient un peu plus de deux millions de spectateurs en France, occupant la seizième place au box-office de l'année 1994. Gaspard Delon et Sandra

⁴ Volume II, Annexe 9

⁵ *Jeanne d'Arc en armure*, miniature, entre 1450 et 1500, musée de Rouen, Rouen

⁶ Gaspard Delon, Sandra Provini, *Chéreau, La Reine Margot*, Atlande, Clamecy, 2015, p.36

Provini comparent ce résultat⁷ avec ceux obtenus par d'autres films historiques de la même génération. Ils remarquent que *La Reine Margot* établit le même nombre d'entrée que *Le Hussard sur le toit*⁸ (2,4 millions d'entrées), *Beaumarchais*⁹ (1,9 millions), *Le Bossu*¹⁰ (2,4 millions) ou encore *Jeanne d'Arc*¹¹ (2,9 millions d'entrées). La période des années 1990 est marquée par le rejet progressif du genre historique par le public. Le genre « historique grand public » n'est plus influent et résulte d'un nombre d'entrées moyens¹². *Elisabeth, l'âge d'or*, le second volet de Shekhar Kapur a obtenu 15 339 475 dollars de recettes au box office américain. Cette réussite n'est pas marquée en France où le film n'a fait que 61 154 entrées, liées à sa courte présence dans les salles françaises : entre le 12 et le 18 décembre 2007, expliquée par la baisse de fréquentation du public vers les films historiques.

LES RECOMPENSES ET PRIX OBTENUS

La réussite du film s'exprime à travers les récompenses et prix obtenus au cours de sa commercialisation. C'est ce qui détermine Patrice Chéreau à finir son film afin de le présenter au Festival de Cannes de 1994. Sa présentation soulève l'enthousiasme à travers le Prix du jury et le Prix d'interprétation féminine pour Virna Lisi dans le rôle de Catherine de Médicis. Lors des César de 1995, le film remporte un large succès, marqué par le César de la meilleure actrice pour Isabelle Adjani, du meilleur acteur dans un second rôle Jean-Hugues Anglade, de la meilleure actrice dans un second rôle Virna Lisi, de la meilleure photographie pour Philippe Rousselot, et enfin le César des meilleurs costumes pour Moidele Bickel. Les costumes de *La Reine Margot* seront d'ailleurs nominés pour les Oscars de 1995. *Elisabeth*, de Shekhar Kapur a été marqué par les récompenses pour l'interprétation de Cate Blanchet dans le rôle d'Elisabeth Ire et le travail des maquillages. Au Oscar de 1999, le film est primé pour les meilleurs maquillages par Jenny Shircore. Au Golden Globes de la même année, Cate Blanchett reçoit le prix de la meilleure actrice dans un drame. Pour le film d'Arnaud des Pallières, c'est la musique et le son qui ont rencontré un large succès au César de 2014 en obtenant le prix du

⁷ Gaspard Delon, Sandra Provini, op. cit. p.36

⁸ Jean Paul Rappeneau, *Le Hussard sur le toit*, 1995

⁹ Edouard Molinaro, *Beaumarchais*, 1996

¹⁰ Philippe de Broca, *Le Bossu*, 1997

¹¹ Luc Besson, *Jeanne d'Arc*, 1999

¹² Gaspard Delon, Sandra Provini, op.cit., p.37

meilleur son pour Jean-Pierre Duret, Melissa Petitjean et Jean Mallet et celui de la meilleure musique pour Martin Wheeler.

TROISIEME PARTIE

-

LES CODES SPECIFIQUES DES FILMS SUR LES GUERRES DE RELIGION

Cette troisième partie s'intéresse aux codes spécifiques des films sur les guerres de Religion. Il s'agit de présenter, en trois chapitres, les trois codes esthétiques pour représenter l'histoire au cinéma, et plus précisément, celle des guerres de Religion. Ces codes sont visibles à travers tous les films sur les guerres de Religion étudiés. Je m'intéresse tout d'abord à la problématique du corps dans les films sur les guerres de Religion. Il s'agit d'un des codes emblématiques des films historiques. Comment représenter le corps d'une époque, avec celui d'une autre époque? A travers cette problématique du corps, je m'intéresse d'abord au corps costumé et la manière de le mettre en valeur mais également de le rendre mourant à travers le motif de la blessure. Ensuite, j'analyse l'espace représenté par le réalisateur. Il s'agit de comprendre si le film étudié s'inquiète d'une reconstitution fidèle du cadre historique et en quoi, si elle ne l'est pas, diffère de la fidélité historique à laquelle on peut s'attendre d'un film sur les guerres de Religion. Ainsi, je cherche à analyser la mise en scène adoptée des films étudiés et la dimension picturale du film. Enfin, je m'intéresse à la sonorité du film. Elle s'exprime à travers l'utilisation de la parole et de la musique. Cette partie s'attache ainsi à analyser les codes spécifiques liés au genre historique au cinéma, des genres qui ne sont pas utilisés de la même manière par les réalisateurs.

CHAPITRE 7 – LA PROBLEMATIQUE DES CORPS

La représentation du corps s'exprime à travers l'utilisation du costume comme vecteur historique et symbolique. Le réalisateur l'utilise également pour mettre en valeur les corps, dans un jeu de sensualité et d'opposition. Il permet également au réalisateur de rendre compte de la violence des guerres de Religion à travers le sang versé, les blessures visibles et la décomposition du corps sur les champs de batailles, mais également dans les rues de Paris.

LE CORPS COSTUME

La mise en valeur du corps s'exprime par le costume. Il est l'un des éléments essentiels à la réalisation du film historique. L'histoire se dévoile, aux yeux des spectateurs, par le costume. C'est à travers lui que la reconstitution historique s'appuie. L'utilisation du costume par le metteur en scène est codifiée à travers l'utilisation stratégique de couleurs et de formes qu'elle soit fidèle historiquement ou aux résonnances contemporaines. Le costume peut également prendre en compte la symbolique sociale.

LE COSTUME, UN VECTEUR HISTORIQUE ?

Le costume participe à la valeur historique du film. C'est l'élément à partir duquel le spectateur s'appuie pour savoir s'il s'agit d'un film historique. Le costume devient ainsi « un élément représentatif clé du temps¹ ». En effet, il donne une indication sur l'époque dans laquelle se situe le film. Mais leur création n'a pas pour but de reproduire la mode du XVI^e siècle. Les costumes sont uniquement censés « donner une idée de ceux de l'époque² ». Par des éléments distinctifs tels que les couleurs, les formes, le maquillage et les coiffures, le film tend à être historique. C'est le cas notamment à travers la mode masculine. Les réalisateurs utilisent certains détails comme l'utilisation de cols soulignés par une fraise, très caractéristique de la mode du XVI^e siècle. Cette fraise est notamment utilisée par Chéreau, majoritairement pour les protestants, de manière négligée puisqu'elles sont, pour la plupart, ouverte laissant le cou et le torse dénudés. Seul Condé porte une fraise noire³ et

¹ Daniel Devoucoux, « L'Elisabeth Ire de Shekhar Kapur ou le rôle du costume de cour au cinéma », Apparence(s) [Onligne], 25 août 2015, consulté le 12 avril 2016. URL <http://apparences.revues.org/1331>

² Ibid.

³ Volume II, Annexe

serrée qui « connote l'intransigeance du personnage⁴ ». Les hommes se différencient par le port d'une barbe, à la mode dès François Ier. Sous Charles IX et Henri III, il s'agit d'une barbe pointue, comme celle que porte Henri d'Anjou dans *La Princesse de Montpensier*, et plus timidement, Henri de Guise. Les coiffures des hommes dans la reine Margot ne sont pas marquées par une volonté d'harmonie mais traduisent d'une « liberté en la matière, qui tend à rapprocher la Renaissance de l'époque contemporaine⁵ ». Les coiffures des femmes font également parties de ces éléments caractéristiques du XVI^e siècle. Chez les femmes elles se manifestent par des tresses agrémentées de perles et de bijoux. Des tresses qui reviennent régulièrement sur le personnage de Marie de Mézière dans *La Princesse de Montpensier*.

Le costume permet d'identifier un personnage historique caractéristique. Les costumes permettent de donner une idée de ceux portés à l'époque. C'est le cas notamment pour Catherine de Médicis qui porte le vêtement traditionnel du deuil, composé d'un voile, la giumpé, et de la couleur noire. Vêtements qu'elle ne quitte pas depuis la mort d'Henri II en 1559. Cette représentation de la reine mère est fidèle dans la majorité des films. Seul Patrice Chéreau ose le port d'une collerette graphique et métallique en or, lors de la cérémonie du mariage qui donne à la reine un teint jaunâtre, pour accentuer le malaise du mariage en train d'être célébré. Dans toutes les représentations d'Elisabeth Ire au cinéma, nous retrouvons les mêmes caractéristiques visibles par le costume, les coiffures et le maquillage. En effet, connue pour ses cheveux roux et son teint blanc, chaque metteur en scène accentue davantage ces caractéristiques, rendant la reine inhumaine, immortelle. Chez Kapur, les costumes de la reine ne sont pas en adéquation avec la mode du XVI^e siècle puisque, comme le rappelle Daniel Devoucoux, « l'authenticité historique des costumes a rarement le dernier mot dans un film, ceux-ci jouent plutôt un rôle d'indicateur⁶ ». En regardant l'interprétation de la reine par Kate Blanchet, nous avons l'impression d'avoir en face de nous un tableau peint d'Elisabeth Ire notamment par le travail du maquillage. La scène du couronnement par exemple est assez flagrant, même si les couleurs utilisées ne correspondent pas à la mode anglaise du XVI^e siècle.

⁴ Gaspard Delon, Sandra Provini, *Chéreau, La Reine Margot*, Atlande, Clamecy, 2015, p.122

⁵ Ibid. p.122

⁶ Daniel Devoucoux, art.cit.

L'UTILISATION STRATEGIQUE DU VETEMENT : UNE REPRESENTATION CODIFIEE.

Le costume est utilisé de manière stratégique pour représenter un personnage. L'aspect stylistique, dans un film historique, a une importance principale. La couleur est le premier élément qui permet au spectateur d'identifier clairement un personnage, pour savoir dans quel camp il se trouve. C'est en effet le but recherché par les metteurs en scènes en identifiant d'un côté les catholiques par l'ajout de couleurs vives et de riches matières, et de l'autre les protestants portant des vêtements noirs très austères.

La représentation en abondance des tissus est présentée dans une réalisation récente, celle de Shekhar Kapur. Les deux représentations que le réalisateur nous propose, présentent un faste sans précédent de la cour Elisabéthaine. Chaque scène est une représentation du pouvoir, tant par les décors que par les costumes. Shekhar Kapur ne se soucie pas forcément des modes de représentations telles qu'elles étaient en vigueur sous le règne élisabéthain. Selon une journaliste de mode, Suzy Menkes, le réalisateur et Alexandra Byrne ont trouvé « l'inspiration pour les tissus et les couleurs, dès le premier *Elizabeth*⁷ ». Ils n'hésitent pas à utiliser le bleu à plusieurs reprises alors que cette couleur ne renvoie pas au règne d'Elizabeth Ire. Cette couleur renvoie à la culture indienne. Finalement, le réalisateur utilise une couleur en fonction des scènes tournées. Ainsi, le costume participe à la dramatisation de la scène en fonction de la couleur utilisée qui renvoie « à la situation dans laquelle elle se trouve »⁸. Car les couleurs n'ont pas forcément des connotations symboliques, qui font référence au XVI^e siècle. Certaines couleurs sont là uniquement pour le faste monarchique recherché par le réalisateur ou la recherche d'une ambiance particulière. La couleur des costumes participe également au jeu de contraste entre les personnages. Toujours dans *Elizabeth, l'âge d'or* ; la reine et sa suivante, Bess sont vêtues d'une robe blanche surmontée d'un voile couvrant leur visage. Par leur seule présence physique, elles incarnent la lumière face aux fanatiques, qui, eux représentent l'obscurité par leurs habits sombres. Ainsi, l'utilisation stratégique du costume montre sa force dans la reconstitution historique puisqu'à lui seul, il raconte une histoire.

Chéreau décide de mettre en scène la Reine Margot en fonction de trois couleurs dominantes. Au début du film, les personnages sont marqués par le noir. Cette couleur est

⁷ Suzy Menkes « Costume Drama : Making the Past for a Moving Image », *The New York Times*, 24 novem (...)

⁸ Daniel Devoucoux, art.cit.

présente à travers les costumes des protestants, lors du mariage d'Henri de Navarre et de Marguerite de Valois, venus en nombres pour célébrer cette union. Avec la Saint-Barthélemy c'est le rouge et le beige qui dominant. Le rouge, marqué par le sang des victimes du massacre, le beige, sur des tons grisâtres, est présent à travers les corps des victimes dénudées qui jonchent le sol. La fin du film, marque la présence de ces couleurs : Henri de Navarre, portant son habit de deuil noir, après s'être converti au protestantisme, et l'habit fidèle de Catherine de Médicis, Marguerite et Charles IX portant tous deux des habits blancs puis rouges par le sang, celui de Charles IX mais également celui de La Môle pour Marguerite de Valois.

LA REPRESENTATION HIERARCHISEE DES PERSONNAGES PAR LE COSTUME

Le costume permet aux spectateurs d'identifier très clairement les principaux protagonistes du film. Le vêtement ne sera pas le même pour un noble de la cour que pour un bourgeois de Paris ou d'un paysan des Cévennes. En plus de les identifier, les costumes « structurent formellement et informellement les relations entre les courtisans, les règles de la bienséance et l'étiquette de cour⁹ ». Le costume n'est pas uniquement utilisé comme vecteur historique mais pour symboliser des espaces, des personnages, le pouvoir, la richesse ou la pauvreté.

La cour élisabéthaine est caractérisée par le choix des costumes. Les costumes, dans ce film, ont le rôle de véhiculer la société d'ordre du XVI^e siècle. Chaque personnage porte un costume en fonction de sa place dans le monde. Elisabeth évolue, au début du film, dans la méfiance et la pression. Ces deux éléments sont dépeints par les couleurs sombres des vêtements masculins des nobles et du clergé. Visibles également par l'austérité de leur démarche et leur langage vis-à-vis de la reine.

LE CORPS ESTHETISE

Le corps historique est sensiblement esthétisé par les metteurs en scène. Il se caractérise à travers l'utilisation de la danse, qui, part le mouvement des corps, participe au jeu de sensualité, recherché par les réalisateurs. L'esthétique se poursuit à travers la mise en valeur des visages. La mise en scène recherchée par les réalisateurs reste influencée par des

⁹ Daniel Devoucoux, art.cit.

connotations contemporaines qui se reflètent à travers un déshabillage progressif des personnages qui laisse apparaître leur corps, symbole de sensualité.

LE CORPS SCENIQUE

Le corps prend une dimension scénique très esthétique dans les films sur les guerres du film. La danse par exemple rend possible la mise en valeur du corps par le jeu de mouvements qui se crée entre les deux partenaires. Un jeu d'opposition, de dualité mais également de sensualité apparaît. Dans *Elisabeth*, la reine s'offre une danse très controversée, la volta avec Robert Dudley, considéré dans le film comme son amant. Cette danse est sensiblement sensuelle dans la mesure où le cavalier porte sa partenaire, la tourne sur elle-même en la faisant sauter. Par cette danse, la reine montre qu'elle n'a peur de rien, elle démontre sa puissance, son élégance, sa féminité et son désir. Elle s'oppose aussi à ceux qui s'offusquent ouvertement contre cette danse et Robert Dudley.

Si la danse est représentée dans les films sur les guerres de Religion c'est par son art de représentation, de mise en valeur des corps et des visages. A travers une chorégraphie et une scénographie travaillée, le réalisateur veut faire passer un message. Dans *La Princesse de Montpensier* c'est Henri d'Anjou et Henri de Guise qui se mettent en scène dans un ballet de danse, tous deux déguisés de la même manière, leur permettant de ne pas être reconnu. Un jeu dans lequel Marie de Mézière tombe en pensant parler à Henri de Guise alors qu'il s'agit d'Henri d'Anjou. Là encore, pendant la représentation, chaque danseur met son corps en valeur.

Moins perceptible dans *La Reine Margot*, les corps dansent entre eux par l'art du mouvement qu'affectionne particulièrement Patrice Chéreau. Lors de la fête du mariage, la caméra suit Charlotte de Sauve qui circule parmi une foule excitée. Elle se retrouve même « ballotée au milieu de corps tourbillonnant en tout sens à la manière d'une valse¹⁰ ». Une sensation de mouvement accentuée par l'utilisation d'un travelling arrière sur cette foule.

L'EXPRESSION TRAVAILLEE DES VISAGES

La mise en valeur des corps passe par un travail minutieux des visages. Un premier travail s'effectue sur le choix des maquillages et les coiffures adoptées pour chaque

¹⁰ Gaspard Delon, Sandra Provini, *Chéreau, La Reine Margot*, Atlande, Clamecy, 2015

personnage. Des choix qui s'opèrent en lien avec la personnalité, le caractère que le metteur en scène veut rendre compte à l'écran. Ces artifices sont accentués par la manière dont est filmée la scène, notamment par le travail de lumière entrepris. L'esthétisme du corps passe par la mise en valeur des visages dans *La Reine Margot*. Patrice Chéreau s'intéresse au cinéma d'abord pour filmer des visages. Il aime « roder près des visages »¹¹ à travers l'utilisation de longs et gros plans. Car les visages parlent sur les sentiments des personnages. Lorsque Margot interpelle les membres de sa famille après l'abjuration de Henri de Navarre, Chéreau s'arrête sur son visage pâle, sans maquillage apparent, portant une robe simple qui lui donne une « apparence d'humilité face aux tenues éclatantes de Guise, Anjou et Nancay¹² ». Elle symbolise la transparence mais aussi l'impuissance, l'inquiétude qui l'oppose à ses frères immaculés du sang de leurs victimes, avides de pouvoir et de gloire.

Cette mise en scène des visages est également travaillée chez Shekhar Kapur. Dans le premier volet, elle est perceptible à travers la scène où la reine se fait couper les cheveux. Une scène qui a plusieurs connotations, à la fois historique et contemporaine. Pour Daniel Devoucoux, le passage aux cheveux courts peut renvoyer à « une situation de crise » dans les années 1990 ; à la maladie ou la punition. Mais elle renvoie également au premier film de Kapur à l'hérésie, où chaque homme et femme ont les cheveux rasés. Dans cette scène, sa coupe très courte renvoie surtout à une idée de sacrifice. Ses cheveux, qui symbolisent la féminité et la sensualité sont coupés. Sa coupe renvoie à « l'innocence et à la virginité retrouvée ». Elle symbolise son sacrifice, sa dévotion pour son royaume. Sacrifice qu'elle met en scène par ces paroles : « Voyez Lord Burghley, je suis mariée... avec l'Angleterre ».

LE DESHABILLAGE DES CORPS

Tout au long du film, Patrice Chéreau opère un déshabillage progressif des corps. Lors de la cérémonie du mariage, les différents personnages sont tous habillés dans des vêtements d'apparat soignés, où leurs corps sont raidis par l'épaisseur des vêtements, dont l'exemple le plus parlant est celui de Marguerite de Valois. Après cette séquence, lors des festivités, un grand dépouillement sur les vêtements est effectué. Margot délaisse sa longue et lourde robe au profit d'une robe plus légère et surtout dénudée à évocations sexuelles qui

¹¹ Vincent Remy, « La Reine Margot », *Télérama*, n°2313, 11/05/1994.

¹² Gaspard Delon, Sandra Provini, op.cit. p.124

laisse entrevoir la poitrine de l'actrice. Quant aux hommes, ils ont quitté leurs vestes, laissant apparaître des chemises déboutonnées leur donnant « un air débraillé contribuant beaucoup à l'effet de réalité produit par le film¹³ ». Certains sont torsés nus comme Anjou et Guise lors de leur duel. Cette nudité laisse apparaître leurs poitrines que Kuno Schlegelmilch, chargé des maquillages et des coiffures, œuvre « à l'augmentation et à la mise en valeur de la pilosité ». Le dépouillement des robes de Margot se poursuit tout au long du film en laissant place à plus de simplicité, visible à travers celle de la Saint-Barthélemy, ainsi qu'une robe marron portée lors de sa dernière discussion avec Henri de Navarre, « dépourvu du moindre ornement¹⁴ ». La dernière robe portée est la robe blanche qui a été retenue pour l'affiche du film. Cette robe incarne l'humilité à laquelle le personnage incarne à la fin du film.

LE CORPS MOURANT

Le motif du corps abîmé est largement développé dans les films sur les guerres de Religion. D'abord à travers la dégradation des costumes, elle se poursuit à travers les traces de blessures sur les corps. Le corps s'exprime enfin à travers leur décomposition en masse, sur les champs de bataille et les rues. La problématique du corps blessé, abîmé et mourant est largement développé dans le film de Patrice Chéreau, *La Reine Margot*.

LA DEGRADATION DES COSTUMES

La violence des affrontements des guerres de Religion s'exprime à travers la dégradation des vêtements. Elle s'exprime tout d'abord à travers les victimes des violences, blessées de toute part avec des épées, des lances, des coups de pistolet dont le sang vient tacher leurs vêtements. Des tâches, des marques qui deviennent le signe du massacre et qui n'épargnent personne. Elles sont surtout visibles à travers la présence du sang des victimes qui souille les corps des attaquants. Leurs vêtements sont marqués par les traces de sangs de leurs victimes. Elles y sont comme des trophées. Cette marque de violence est représentée dans *La Reine Margot* à travers le duc d'Anjou, le duc de Guise et Nancay, qui tous trois « maculés par des jets écarlates¹⁵ ». Le lendemain de la Saint-Barthélemy, lors de la conversion d'Henri de Navarre, seuls ces trois protagonistes portent les mêmes vêtements

¹³ Gaspard Delon, op.cit. p.123

¹⁴ Ibid. p.122

¹⁵ Ibid. p.124

que lors de la nuit du massacre, ce qui laisse entendre qu'ils y ont passé la nuit ; contrairement à Henri de Navarre, Marguerite de Valois et Charles IX dont « la propreté inattendu contraste avec le délabrement des protagonistes¹⁶ ».

LE CORPS BLESSE

Les affrontements des guerres de Religion s'expriment par l'abondance de blessures visibles sur les corps. Le motif de la blessure est largement exploité dans *la Reine Margot* pour représenter la violence dans laquelle évolue les personnages. Les corps sont marqués par des blessures, des cicatrices, du sang, de la poussière, de la transpiration, des larmes. La violence des guerres s'exprime dès le début du film où La Môle et Coconnas sont près à se tuer. Une violence préliminaire qui atteint son apogée lors du massacre de la Saint-Barthélemy. Pour rendre compte de la cruauté du massacre, Chéreau utilise la nudité qui rend compte des blessures et du sang. Lorsque La Môle est allongé dans l'appartement de Marguerite de Navarre, ses blessures sont visibles et nombreuses. La scène est filmée dans une volonté de simplicité et de pureté, laissant les corps de La Môle, de Marguerite agir entre eux. Son corps, tel qu'il est représenté et disposé s'apparente au corps du Christ. Le corps est mis en valeur par l'utilisation du clair-obscur qui a une symbolique forte : d'un côté, l'obscurité du massacre, mais de l'autre l'espoir retrouvé à travers la figure de Marguerite qui sauve La Môle des Catholiques.

La blessure s'exprime par l'abondance de sang qui sort des corps. Lors de la Saint-Barthélemy, Armagnac est transpercé par une lance, du sang sort de sa bouche, tout comme Charlotte est jetée de la fenêtre après avoir été empoisonnée. Le sang inonde l'écran au fil des meurtres jusqu'à atteindre son paroxysme à la fin du film à l'agonie de Charles IX. Le sang qui transpire de son corps est déposé sur la robe blanche de Margot. La représentation du corps blessé chez Charles IX apporte une dimension très intime et humaine du roi.

LA DECOMPOSITION DES CORPS.

La représentation ultime de la violence s'exprime par la décomposition des corps amassés sur le sol. Ils expriment le foisonnement de violence qui vient de se dérouler. Au

¹⁶ Gaspard Delon, Sandra Provini, op.cit. p.124

début de *la Princesse de Montpensier*, le metteur en scène filme un champ de bataille après les affrontements où les hommes s'occupent de leurs morts.

Dans *La Reine Margot*, le massacre est filmé à la lumière d'un génocide du XX^e siècle. Les corps forment des tas, des masses¹⁷. En représentant ainsi les corps, le réalisateur cherche à choquer, à faire réagir sur l'atrocité du massacre, des massacres en général : « Je me suis dit qu'à force d'accumuler des corps, on finirait peut-être par comprendre quelque chose à la mort ». Sa représentation s'effectue comme un peintre pourrait utiliser la matière des corps. Il s'est notamment inspiré du *Radeau de la Méduse* pour reproduire ces corps gisants sur le sol. Sur le tableau, Géricault représente le corps en décomposition. Marqué par la couleur des chairs blanches, Chéreau cherche à faire de même dans le film. Il est également marqué par la disposition des membres des corps sur le tableau dont des reproductions du tableau, en particulier sur les membres des cadavres, se trouvent dans les archives du film. Les corps inondent les rues de Paris et les couloirs du palais du Louvre. La Mole évolue difficilement dans les rues de Paris par le nombre de cadavres qu'il rencontre. Plus tard, ces corps sont simplement ramassés, déplacés comme des tas d'êtres insignifiants par les bourreaux de Paris. Cette scène évoque le tableau de François Dubois qui représente le massacre, où les corps sont jetés dans la Seine. La couleur mortifère grisâtre est recherchée pour rendre compte de la nudité des corps jonchés sur le sol, dans la boue et la poussière.

¹⁷ Volume II, Annexe 10

CHAPITRE 8 – L’UTILISATION DE L’ESPACE, LA SCENOGRAPHIE

L’espace est un élément crucial du film. Les réalisateurs doivent proposer une reconstitution du cadre historique à travers les lieux royaux dans lesquels évoluent les personnages, le milieu urbain à travers la reconstitution de rues mais également à travers le milieu rural. La mise en scène adoptée s’exprime par le faste des décors, une mise en scène épurée et l’accent porté sur les espaces ouverts. La dimension picturale du film se traduit par une forme de théâtralité dans la mise en scène, la posture du personnage, par le travail de la lumière créant parfois de véritables tableaux de maîtres qui témoignent des inspirations du réalisateur.

LA RECONSTITUTION DU CADRE HISTORIQUE

La reconstitution du cadre historique passe par le travail et le choix des décors. En fonction de l’histoire des films sur les guerres de Religion, les metteurs en scène reconstituent des lieux royaux, urbains ou ruraux. Ces trois espaces revêtent une représentation différente qu’il convient d’analyser.

LA RECONSTITUTION DES LIEUX ROYAUX

Le cadre royal est la reconstitution historique la plus difficile à créer. Il s’exprime par l’utilisation de décors en studio ou naturel, dans différents lieux de France, et en Europe. Pour représenter la cérémonie de mariage, Patrice Chéreau choisit la Basilique de Senlis en raison de « sa taille imposante, son aspect sombre et peu décoré¹ ». A l’intérieur, Chéreau y dispose une tribune au centre de la collégiale surmontée d’un dais en velours rouge et une autre pour accueillir plus de 400 figurants sur 9 mètres de hauteur. Cette séquence a demandé d’importants moyens techniques pour la réaliser : son tournage a duré une semaine et constitue la scène la plus longue du film. Une séquence qui par la mise en scène adoptée, contraste avec les autres séquences du film. L’utilisation d’une grue, de plans panoramiques restent sensiblement dans une représentation classique de lieux historiques. Cette scène honore la reconstitution historique traditionnelle qui, par la suite, est délaissée pour se focaliser sur les personnages.

¹ Gaspard Delon, Sandra Provini, Chéreau, *La Reine Margot*, Atlande, Clamecy, 2015, p. 118

LA RECONSTITUTION DES LIEUX URBAINS

L'espace urbain représente des difficultés de reconstitution pour les metteurs en scène. Patrice Chéreau choisit de filmer les rues de Paris, proche du Louvre, dans plusieurs séquences de son film. Ces rues sont, en réalité, tournées à Bordeaux qui ont été totalement repeintes pour le tournage. Un travail impressionnant qui a demandé quinze jours de travail pour l'équipe de décoration. Un lieu contraignant car habité. Pour des raisons évidentes de reconstitution historique, des éléments contemporains ont été retirés comme les lampadaires. La volonté de Patrice Chéreau est de rendre ses décors vivants, habités. On comprend pourquoi il désire noircir les maisons et rendre le sol sal avec l'apport de terre. Un long travail de reconstitution pourtant peu visible à l'écran. Patrice Chéreau travaille sur les décors mais ne cherche pas à les filmer outre-mesure, où l'on en vient à faire des « panoramiques sur les rues, on devient descriptif pour la seule raison qu'on a fabriqué un décor² ». Même s'il travaille sur des rues entières il veut les filmer comme on « montrerait une rue aujourd'hui³ ». Ce sont les personnages qui sont mis en avant, et non les décors. Cette conception le met en totale opposition avec la réalisation de Jean Dréville en 1954 qui accentue les plans sur les décors fastueux.

LA RECONSTITUTION DES LIEUX RURAUX

L'espace rural comprend lui aussi une part importante dans la reconstitution historique. Comment rendre visible l'époque historique à travers la campagne et la nature ? La difficulté est de représenter la vie quotidienne dans le milieu rural à travers une certaine authenticité dans l'approche. Mad Mikkelsen doit interpréter Michael Kohlhaas, un marchand de chevaux. Pour rendre réaliste son interprétation, il a passé de longues journées à apprendre à maîtriser les chevaux, mais également à les monter. Toujours dans le désir de rendre très réaliste des scènes de vie quotidienne, l'acteur a dû réaliser la mise abas d'un poulain, seul dans la grange en plan séquence. Sanabra, le dresseur de chevaux, était présent lors du tournage, en hors champ juste derrière l'acteur pour le guider jusqu'à la mise bas. Une émotion particulière pour lui mais qui constitue pour Kohlhaas son quotidien. Cette scène humanise beaucoup l'acteur par sa simplicité.

² Entretien de Patrice Chéreau à Serge Toubiana

³ Alain Kleinberger, Jacqueline Nacache, *Analyse d'une œuvre : La reine Margot, P. Chéreau*, 1994, Vrin, Paris, 2014, p72

Le monde rural s'exprime également à travers les différentes chevauchées entreprises dans les films historiques. Dans *la Princesse de Montpensier*, Tavernier s'est intéressé à des acteurs sachant déjà monter à cheval ou étant réceptif à l'apprendre car il était important de les filmer lors de ces chevauchées. Les personnages, sur leur cheval sont magnifiés, filmés presque en contre-plongée pour accentuer leur grandeur. Ces chevauchées s'opèrent comme pour un western, un moment de dialogue important. Lors de la chevauchée entre le duc de Guise et le duc d'Anjou, après la visite au château du prince de Montpensier, Henri d'Anjou se livre à quelques confidences auprès d'Henri de Guise sur son attirance pour Marie de Mézière et ses doutes concernant les sentiments du duc de Guise avec Marie de Mézière. La discussion prend fin lorsque Anjou le met en garde s'il se prend à mentir, et lui annonce l'instauration de la paix avec les huguenots. Pour réaliser ces séquences, Tavernier s'est muni d'une Steadicamer : il s'agit d'une caméra qui est placée sur une moto. Elle permet de suivre les cavaliers dans un plan séquence très librement. Le réalisateur cherche à la fois l'authenticité et la mise en valeur de la parole.

LA MISE EN SCENE ADOPTEE

La mise scène des décors choisi par le metteur en scène renvoie à la conception de l'histoire qu'il cherche à rendre visible à l'écran. D'un côté s'oppose la mise en scène de décors gigantesques à gros budget, de l'autre une mise en scène épurée à la recherche de naturel, qui prend son paroxysme avec l'utilisation des espaces ouverts.

LE FASTE DES DECORS

Les espaces surdimensionnés et les décors gigantesques caractérisent les réalisations de Shekhar Kapur, de 1997 et 2007. Le chef décorateur pour *Elizabeth, l'âge d'or*, Guy Dyas a sélectionné des décors naturels d'une architecture imposante pour mettre en valeur le pouvoir d'Elizabeth Ire, tout en cherchant une certaine authenticité des lieux. La cathédrale de Winchester a été utilisée en raison de ses voutes et vitraux impressionnants permettant de faire un parallèle avec la cathédrale St Paul. La cathédrale était en cours de rénovation, mais Shekhar Kapur s'en est servi pour le film. Les tailleurs ont été engagés⁴ comme figurants incarnant les bâtisseurs de la cathédrale St Paul, et le règne prospère de la reine Elisabeth. A l'intérieur de la cathédrale, la Chapelle de la Vierge a été utilisée pour

⁴ *Elizabeth, l'âge d'or*, un film de Shekhar Kapur, Dossier de presse, StudioCanal, 2007, p.13

représenter la chapelle royale à l'intérieure de laquelle la reine appelle à sa battre contre l'Armada espagnole. Cette même chapelle a servi de décors pour le banquet à l'honneur de l'archiduc Charles d'Autriche. Justin Pollard représente le faste des décors à travers l'apparition d'animaux exotiques comme le zèbre pour montrer la richesse de la couronne⁵. Les décors impressionnants tels qu'ils sont utilisés dans *Elisabeth* et *Elisabeth, l'âge d'or* donnent aux acteurs un environnement assez authentique pour incarner leur personnage, ce qui n'est pas le cas lorsque les metteurs en scène tournent en studio.

LE DECORS EPURE

Les films historiques sont souvent, comme nous l'avons vu, frappée par une accentuation des décors. Arnaud des Pallières a souhaité rendre invisible les décors afin de s'intéresser davantage aux personnages.

Bertrand Tavernier prend le parti pris de ne pas utiliser en masse les soldats et les chevaux, ce à quoi tendent beaucoup de cinéastes pour représenter les champs de bataille. Ce choix permet au spectateur d'être face à une scène beaucoup plus épurée et sobre. Sa conception des décors s'inscrit dans une volonté de détacher les personnages des décors, qu'ils ne constituent pas un frein dans leur progression et déplacement. Il cherche à ce que l'œil du spectateur s'intéresse aux personnages, à l'action qui est en train de se passer. Les décors ne sont là qu'en arrière plan de l'intrigue. L'utilisation de la caméra s'explique également par cette volonté. Bertrand Tavernier fait le choix du cinémascope qui permet de limiter la profondeur de champ. Cela permet de se sentir proche des personnages, de faire vivre la scène que l'on film. Cette conception des décors est également présente chez Patrice Chéreau.

L'ESPACE OUVERT : LA NATURE

Les scènes d'extérieurs sont largement exploitées dans *Michael Kohlhaas*. Arnaud des Pallières a cherché à faire sortir des scènes d'intérieur en extérieur, tellement séduit par la beauté des paysages et le caractère qu'ils proposent et dégagent. En plus de permettre de faire des économies, ces scènes tournées en extérieur lui semblent plus justes historiquement car plus naturelles. Elles permettent au spectateur de ne pas se sentir oppressé par les décors. Dans cette optique, le réalisateur ne cherche pas de réalisme

⁵ Ibid. p.13

historique ni de perfection dans la mise en scène. Son désir est de faire évoluer les personnages du film dans un décor rural, dominé par la nature. Le choix des paysages s'est tourné vers la montagne, celles des Cévennes en raison de la présence de la Réforme, et du Vercors pour sa forme de résistance qui lui est associée. Chaque élément du film est produit en fonction des paysages. La tonalité des couleurs des costumes est travaillée en fonction du décor naturel dans lequel il évolue. Les paysages sont omniprésents et ce, dès le début du film. Il laisse les éléments de la nature agir lors du tournage. Ces éléments deviennent des éléments constitutifs du film. Lorsque Michael Kohlhaas annonce l'amnistie à ses hommes, une vaste ombre s'installe sur le paysage. Alors que d'autres réalisateurs auraient arrêté le tournage, pour Arnaud des Pallières, cette ombre était « plus une chance pour le film qu'un handicap » à la lumière d'un documentaire. Élément constitutif de la volonté du réalisateur de faire un documentaire sur le XVI^e siècle. L'environnement naturel est accentué par le travail sonore. Le vent, les oiseaux, le ruissellement d'une rivière, tous ces éléments contribuent au caractère sauvage, épuré, naturel du film. Il s'oppose aux codes traditionnels du cinéma en utilisant l'heure zénithale qui apporte au film une lumière particulière, qui le compare au Western des années 1970.

LA DIMENSION PICTURALE DU FILM HISTORIQUE

La dimension picturale du film s'exprime à travers une mise en scène travaillée qui s'opère dans un premier temps à travers une certaine théâtralité dans le choix du cadrage et de l'atmosphère. Cela se ressent également à travers un travail de la lumière, créant parfois de véritables tableaux de maîtres qui s'explique bien souvent à travers les sources d'inspirations picturales des metteurs en scène, chefs opérateurs et décorateurs.

LE TRAVAIL DE L'IMAGE : THEATRALITE

Le travail de Patrice Chéreau dans *La Reine Margot* est influencé par son expérience théâtrale de metteur en scène. Même s'il affirme s'être volontairement écarté de la mise en scène théâtrale, certaines scènes sont marquées par une théâtralité évidente. Elle est visible à travers le travail de la lumière, le cadrage choisi mais également sur la posture et l'attitude des personnages, que l'on retrouve plus souvent au théâtre qu'au cinéma. La séquence la plus parlante est celle après les festivités du mariage. Lorsque Marguerite entre dans son appartement, et dans sa chambre, Henri de Guise est agenouillé sur le sol devant

le lit défait. Sa posture n'est pas naturelle si bien qu'on a l'impression qu'il ait attendu ainsi jusqu'à l'arrivée de Margot. La théâtralité est également marquée par le travail du drapé sur le lit, qui présage à la fois de la sensualité mais également la passion dévorante qui anime les deux personnages, passion qui tend à de la violence. Cette violence s'exprime d'ailleurs lors de l'arrivée de Margot. Enfin, la scène est marquée également par la mise en scène de trois pages portant des lanternes.

LE TRAVAIL DE LA LUMIERE

Le travail de la lumière prend une place très importante dans le film de *La Reine Margot*. Dans sa volonté de représenter au plus près les corps, Chéreau s'intéresse à un type d'éclairage proche de la sous exposition, le low-key. Cette utilisation par Philippe Rousselot, le chef opérateur, permet la mise en valeur des costumes et des corps : les surfaces visibles à défauts des décors et arrière-plans. Ce type de représentation demande un long travail pour « assurer une netteté satisfaisante à l'image⁶ » alors qu'elle donne l'impression au spectateur de lumière naturelle. La mise en scène s'approche ainsi d'effet de clair obscur.

Le travail de Philippe Rousselot se poursuit également dans la manière d'éclairer chaque espace. Des espaces qui, à l'époque du XVI^e siècle, étaient éclairer différemment. Pour représenter le massacre de la Saint-Barthélemy qui a lieu dans les rues de Paris, l'éclairage doit être réfléchi. Au XVI^e siècle, les rues n'étaient pas éclairés, et même si l'authenticité historique n'est pas recherchée, une lumière trop superficielle serait choquant. Philippe Rousselot réussi à éclairer ces rues parisiennes de manière à ce que rien ne choque l'œil du spectateur. La lumière est teintée de bleu au début du massacre, correspondant au couché du soleil, et de couleur jaune, sépia, lorsque le soleil se lève, au crépuscule.

Dans la *Princesse de Montpensier*, on retrouve ce même travail de la lumière qui est poussé à son extrême puisque dans plusieurs scènes, l'éclairage n'est constitué que de lumière naturelle grâce aux ouvertures des espaces fermés. Dans la scène de la grange, où Chabannes assassine une femme enceinte au début du film, aucun éclairage n'a été utilisé. Seule la lumière naturelle permet de filmer la scène ce qui accentue le caractère fermé, sombre et menaçant de ce lieu.

⁶Gaspard Delon, Sandra Provini, op.cit. page 115

LES INSPIRATIONS PICTURALES DES FILMS HISTORIQUES

Le rapport à la peinture s'exprime de deux façons. La première s'exprime grâce à l'utilisation de sources d'inspirations picturales pour la mise en scène du film. L'autre s'intéresse à une mise en scène qui utilise les codes spécifiques de la peinture, sans véritablement s'inspirer d'un tableau en particulier. C'est l'atmosphère qui se dégage qui permet de faire ce parallèle avec la peinture.

Pour la conception du décor de *La Reine Margot*, le choix du mobilier, de leurs nombres, formes et couleurs, Patrice Chéreau s'est inspiré de la peinture hollandaise du XVII^e siècle, à travers celles de Vermeer⁷, Pieter de Hooch⁸. Certains des tableaux de ces peintres figurent dans un dossier à la Cinémathèque française⁹. Ces peintures l'ont influencé pour la conception des décors tels que la boutique de René, la maison en Hollande, la maison de Marie-Touchet mais également pour le cabinet de Catherine de Médicis.

La dimension picturale s'exprime de manière suggestive dans *La Reine Margot*. Certaines scènes, dans leur mise en scène et cadrage évoquent des tableaux de maîtres. La scène lorsque La Môle est allongé sur le lit, dans la chambre de Marguerite de Navarre semble sortir d'un tableau d'Annibal Carrache. La dimension picturale de cette scène est accentuée par le travail sur la lumière et les couleurs. Les allusions chrétiennes sont nombreuses. D'abord, à travers le corps de La Môle, que Margot déshabille et panse de ses blessures est une allusion au corps du Christ souffrant. Le jeu de lumière créant un clair obscur, participe à l'esthétisme du corps et à sa musculature. L'allusion au tableau d'Annibal Carrache est assez troublante. Le tableau figure d'ailleurs parmi les documents d'archives à la Cinémathèque française.

Moidele Bickel est allée jusqu'à certains détails picturaux pour le choix du livre de La Môle, à l'origine de l'empoisonnement de Charles IX. La couleur verte a été choisie en s'inspirant du livre porté par l'une des Sibylles de la Chapelle Sixtine.

⁷ Jan Vermeer, *L'Astronome*, 1668, Musée du Louvre, Paris

⁸ Pieter de Hooch, *Le devoir d'une mère*, 1658, Amsterdam Museum, Amsterdam ; *Une femme buvant avec deux hommes*, 1658, National Gallery, London ; *Femme avec un enfant dans un garde-manger*, 1658, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam.

⁹ La Cinémathèque Française, CHEREAU 101-B62, folio 2/2, 30/07/1991.

CHAPITRE 9 – LA MUSICALITE DU FILM HISTORIQUE

La musicalité du film revête une dimension historique. Elle suppose un travail sur la parole des personnages. Cette parole, travaillée par les dialogues élaborés dans le scénario, est étudiée, analysée pour la rendre la plus juste possible. Elle s'exprime à travers trois dimensions : une dimensions authentique, à la recherche d'une parole historique ; à travers une parole épurée et mesurée qui intervient à juste mesure ; et à travers une parole modernisée en contraste avec les lieux et les costumes des personnages à la recherche d'universalité. Je m'intéresse ensuite à la musique dans le film historique. Cette musique s'exprime de trois manières : à travers une présence intradiégétique qui apporte une dimension plus forte à la musique ; à l'authenticité de la musique recherchée et par une musique éclectique où les genres ses mélanges dans une certaine harmonie.

LE POUVOIR DE LA PAROLE

La parole est l'un des éléments essentiels à la réalisation d'un film historique. Le réalisateur doit faire un choix sur sa manière de la travailler. Car son utilisation pose des questions : comment restituer une parole historique ? Elle est impossible concernant le XVI^e siècle, mais elle peut y tendre dans une certaine authenticité. Elle peut s'exprimer par une utilisation mesurée et épurée. C'est là que la parole prend une place importante dans le film. D'autres réalisateurs ont fait le choix d'utiliser la parole de manière moderne pour tendre à une universalité.

UNE PAROLE HISTORIQUE, AUTHENTIQUE, IMPOSSIBLE A RECONSTITUER

La parole d'un film historique est un des éléments importants à prendre en considération par le réalisateur. Il est évident que les hommes du XVI^e siècle ne parlaient pas comme nous aujourd'hui, et surtout entre des nobles et des paysans. Comment alors retranscrire cette réalité historique à travers la parole tout en étant compréhensible ? Car c'est bien le premier problème qui peut faire défaut au réalisateur de vouloir utiliser une langue trop soutenue, en vieux français, et de l'autre des patois du XVI^e siècle. Bertrand Tavernier s'approche de cette volonté d'authenticité. Même si elle n'est pas profondément historique, la parole est largement étudiée pour en comprendre ses aspects. Car la parole dit quelque chose sur l'histoire et sur le personnage. Lors du tournage, il s'intéresse à la musicalité des voix, à ce qu'elle offre. Chaque acteur doit prononcer les mêmes mots qu'il a

lui-même choisi avec Jean Cosmos. Aucune lourdeur n'est présente dans les dialogues, on constate une certaine fluidité. Car les dialogues ont fait l'objet d'une étude approfondie. Chaque mot veut dire quelque chose de la personne. Chaque tonalité, chaque son prononcé dit quelque chose sur son caractère, sur son humeur où « la parole devient peu à peu la matérialisation des élans du corps²²³ ». Mélanie Thierry, qui incarne le personnage de Marie de Mézière a suivi des cours pour sa diction et son phrasé à résonnances trop contemporaines et familières. Ainsi, elle travaille sur les bonnes respirations à prendre pour rendre le texte, emprise du XVII^e siècle, plus fluide et accessible. La parole participe à l'identification de la classe sociale. Dès le début du film, on comprend très vite la différence de classe entre Chabannes et les deux bandits qui tente de le perdre et de le voler. Un contraste saisissant à l'arrivée du Prince de Montpensier qui reflète « les bonnes manières aristocratiques de l'époque²²⁴ ». Les dialogues sont inspirés de la nouvelle de Madame de Lafayette. Chaque mot utilisé a été analysé pour en comprendre les subtilités. Le travail sur les dialogues fait du film de Bertrand Tavernier, et du XVI^e siècle de manière générale, « une réalité palpable, quotidienne, tout sauf spectaculairement cinématographique²²⁵ ».

UNE PAROLE MODERNE

La Reine Margot fait preuve d'un style contemporain, moderne parfois même familier qui dénote avec le genre historique. Cette modernité apparente s'exprime à travers des dialogues simples et courts comme lorsqu'un conseiller parle à Charles IX, après la tentative d'assassinat de Coligny, « Ils vous tueront tous ». Les dialogues présentent également des « expressions familières ou d'une prononciation relâchée » peu commune avec les films historiques qui représentent la famille royale. Cela est visible notamment à travers Charles IX lorsqu'il s'adresse à Coligny après la cérémonie du mariage : « Avant toi j'ai jamais pu donner ma confiance à personne. J'te jure ! ». Cette réplique montre également le faible vouvoiement présent dans le film. Le tutoiement utilisé entre les protestants a pour but de montrer « la fraternité qui les unit ». Cette utilisation du tutoiement puis du vouvoiement est caractérisé entre les personnages de Margot et de

²²³ Mickaël Pierson, « La Princesse de Montpensier », Il était une fois le cinéma, <http://www.iletaitunefoislecinema.com/critique/4020/la-princesse-de-montpensier#sthash.eruHLacK.dpuf>

²²⁴ André Lanaré, « La Princesse de Montpensier, Madame de La Fayette, plus actuelle que jamais », Herodote, 25/11/2010

²²⁵ Mickaël Pierson, op.cit.

Navarre qui à mesure que leur relation se détériore se vouvoient pour plus de distance. Quant au pouvoir royal, Chéreau choisi d'utiliser davantage le vouvoiement pour les différencier des autres personnages.

LE TRAVAIL DES VOIX ET DES BRUITAGES

Le travail apporté par le réalisateur sur le son a son importance. Concernant la parole, il s'agit de travailler sur son timbre, son expression et son phrasé. Elle détermine la compréhension et la mémorisation du dialogue par le spectateur. La parole est étudiée grâce à un long travail de mixage, pendant le montage du film. Lors du tournage, Guillaume Sciamma, ingénieur du son, s'est attaché à isoler les voix des acteurs des sons d'ambiance qui viennent polluer le timbre et l'intonation de la voix. Pour se faire, il utilise des micros-cravates dissimulés dans les costumes des acteurs. Concernant les accents étrangers de certains acteurs, Chéreau a fait le choix de la postsynchronisation pour les supprimer. Seul l'accent de Virna Lisa a été conservé, participant à la critique faite sur Catherine de Médicis sur ses origines italiennes. Certaines scènes, dont le son est pollué par des acteurs extérieurs nécessitent une postsynchronisation. C'est le cas pour la scène où Henri de Navarre se reconverti au protestantisme. Le son de cette scène ne peut être exploité en raison de la proximité du lieu avec l'aéroport de Roissy.

La musicalité du film passe par le travail des bruitages. Jean-Pierre Duret, l'ingénieur son du film *Michael Kohlhaas* cherche à retranscrire par le son l'atmosphère de la nature dans laquelle Kohlhaas évolue. Il enregistre les sons de la nature « d'insectes, du vent dans les herbes, des hennissements de chevaux, de sabots, de caquètements des poules. Ces sons nourrissent l'environnement de Michael Kohlhaas et permettent une « réalité plus concrète et plus ample » de la scène filmée. Pour filmer cette sonorité, des Pallières cherche à ce qu'aucun décors n'interfère dans la sonorité recherchée. Il cherche à représenter cette sonorité de manière la plus authentique possible en se demandant quels sons peuvent être utilisés pour cette scène, avec toujours cette volonté d'harmonie entre l'image et le son.

LA PLACE DE LA MUSIQUE

La musique accompagne l'histoire du film. Elle nous dit quelque chose sur la volonté scénique du réalisateur. La musique s'exprime à travers sa présence physique dans le film, elle s'exprime également à travers un désir de modernité et d'authenticité afin de

permettre au film de s'inscrire à la fois dans le XVI^e siècle mais également dans le XXI^e siècle. La musique permet également d'accompagner les directives du metteur en scène qui se traduit par le choix de sonorités éclectiques et anachroniques.

LA PRESENCE PHYSIQUE DE LA MUSIQUE DANS LE FILM

La musique est d'abord présente physiquement dans le film. Il s'agit d'un art important du XVI^e siècle à la Cour. Elle est présente, de manière visible notamment dans *la Reine Margot*, lors de la séquence de la fête du mariage. Mais elle est présente également de manière continue et indirectement. On l'imagine à travers les musiciens présents dans chaque scène, souvent dissimulés. Leur présence n'est que suggérée.

Dans *Elisabeth*, la musique est suggérée comme diégétique à travers les scènes de « représentation » où le metteur en scène représente les musiciens. La musique est utilisée lors du sacre d'Elisabeth Ire, du banquet donné en son honneur, de la rencontre avec le duc d'Anjou, de la promenade sur la barque et du banquet donné en l'honneur du duc. Le choix de la musique s'est tourné vers une certaine authenticité historique par l'utilisation des instruments et des sonorités. Lors de la promenade en barque sur la Tamise, Shekhar Kapur y intègre une barque avec trois musiciens. Il est évident que leur présence n'est là que pour suggérer le rôle et l'omniprésence de la musique au XVI^e siècle.

LE ROLE DE LA MUSIQUE DANS L'ACCOMPAGNEMENT DU MOUVEMENT

La séquence de la nuit de la Saint-Barthélemy dans *La reine Margot* accompagne l'action des acteurs. La musique souligne la trajectoire qu'entreprend chaque personnage. La musique utilisée pour l'exécution de La Môle et Coconnas laisse entendre des chants, déjà utilisés lors du massacre mais dans une version ralentie. Cette musique se poursuit lors de l'agonie du roi avec Margot. Au moment de l'avènement de Henri III, les bruitages utilisés lors du massacre de la Saint-Barthélemy réapparaissent comme une manière de laisser figurer que les responsables du massacre sont toujours au pouvoir.

Dans *la Princesse de Montpensier*, chaque musique composée par Philippe Sarde accompagne les acteurs, notamment lors des chevauchées. La musique permet de comprendre la fonction de chaque voyage.

Le compositeur, Martin Wheller a choisi d'utiliser la viole de gambe de Sylvie Moquet pour interpréter la voix intérieure de Michael Kohlhaas. Elle accompagne les

doutes du personnage. Concernant l'austérité qui se dégage en lui, le compositeur a choisi de composer une bande son « rugueuse », basée « en grande partie sur le percussion ».

Dans Elisabeth, la musique utilisée pour la scène de danse après le sacre de la reine permet d'accompagner les mouvements des deux danseurs. Elisabeth demande de jouer une volte pour la danser avec Robert Dudley. La musique jouée accompagne le jeu de sensualité entre les deux, mais également le jeu de défit entre la reine et ses conseillers. Alors que la musique utilisée ici tend à respecter une certaine authenticité historique, la musique extradiégétique que choisi Kapur pour les autres scènes où la reine n'est pas en « représentation » est marquée par une certaine modernité. Elle marque le sentiment exprimé par les personnages : de la crainte, de l'angoisse, de la peur lorsque la reine tente de se faire assassiner sur la barque.

UN MELANGE DES GENRES

Le choix de la musique pour La Princesse de Tavernier s'est tournée vers le compositeur Philippe Sarde. Son travail a consisté entre un subtile mélange d'authenticité et de modernité. Elle s'exprime par l'absence de violon et la présence de nombreuses percussions permettant d'insuffler une certaine harmonie moderne à l'ensemble musical qui vient accompagner l'action des personnages. Son travail s'est porté également à une certaine recherche d'authenticité en s'inspirant de compositeurs du XVI^e siècle comme Roland de Lassus et l'utilisation d'un orchestre dont la formation, proche du XVI^e siècle, permet de respecter l'harmonie recherchée par Bertrand Tavernier. Le travail du compositeur a constitué à visionner toutes les rushes afin de cerner l'identité musicale du film en train de se faire. Sa lecture s'est basée autour du personnage de Marie de Mézière et la personne du comte de Chabannes. Pour lui, le grand amour de la princesse c'est le comte et c'est autour de ces deux personnages que la musique doit s'articuler. La musique a été enregistrée en fonction de la séquence du film permettant de constater l'effet que la musique produit sur la séquence en question.

Patrice Chéreau fait appel Goran Bregovic pour le choix de la musique du film. Cette musique s'inscrit dans un métissage de genre voulu. Ce mélange permet une certaine cohérence dans les intentions de mise en scène de Chéreau. La musique évoque à la fois quelque chose de très contemporain pour le spectateur mais aussi d'éloigné grâce à l'utilisation de sources d'inspirations méditerranéennes. Se mélangent des chants croates et

latins pour le mariage, des chants corses pour la Saint-Barthélemy, et des chants en hébreu pour le générique de fin.²²⁶

La composition musicale du film Michael Kohlhaas s'est tournée entre l'ensemble musical, les Witches, qui propose un univers musical proche du XVI^e-XVII^e siècle et le compositeur Martin Wheeler qui apporte une sonorité contemporaine. Même si la volonté n'était pas de composer une musique d'époque, l'apport du groupe musical permet à la composition de Wheeler de ne pas contredire l'époque. Le métissage de la composition s'explique également par le mélange entre sons très travaillés, enregistrés en studio et des sons beaucoup moins travaillés constitués de bruitage pour figurer des éléments, comme le son du vent est imité par des balais de brindilles. L'apport très contemporain de cette composition s'explique par le mixage très électronique apporté aux partitions.

²²⁶ Gaspard Delon, Sandra Provini, op.cit. p.127.

QUATRIEME PARTIE

-

Etude comparative des représentations des guerres de Religion au cinéma.

Afin d'analyser la conception de l'histoire des guerres de Religion en France et en Angleterre, je me suis intéressée aux thèmes développés dans les films sélectionnés. Cela me permet d'établir une étude comparative sur les représentations des guerres de Religion. Majoritairement, elles expriment le degré de violence de l'époque reconstituée. Cette violence est symbolisée à travers l'affrontement physique mis en scène par la figuration des duels, de la guerre officielle ou personnelle et de la guerre civile et religieuse. La violence s'exprime également à travers les rapports entretenus entre les différents personnages de nature amicale, familiale et sentimentale, des rapports qui les mènent à une forme de violence passive ou physique. Enfin, les films sélectionnés mettent en évidence la violence faite aux femmes à travers l'utilisation du mariage forcé et le meurtre d'une femme enceinte. La violence est symbolisée par les actions menées par la femme elle-même. Les représentations des guerres de Religion s'expriment également à travers la figuration des croyances. Elles se manifestent à travers l'identité religieuse présente dans les films étudiés ainsi qu'à travers la relation qui oppose la religion catholique et la religion protestante de manière physique ou pacifique. Les croyances sont également mises en scènes à travers la présence de l'astrologie, de la sorcellerie et des superstitions diverses du XVI^e siècle. Les

guerres de Religion s'expriment enfin à travers la représentation du pouvoir. Ce pouvoir est incarné par un monarque faible, usurpé ou fort. Enfin, il rend compte du milieu dans lequel évoluent les monarques. Ainsi, cette partie a pour but d'établir une étude comparative des différentes représentations des guerres de Religion dans les films sélectionnés pour cette recherche.

CHAPITRE 10 – LA MISE EN SCENE DE LA VIOLENCE

Les films étudiés s'attachent à représenter la violence qui domine largement le XVI^e siècle troublé par les guerres de Religion. Cette violence s'exprime tout d'abord à travers une violence physique. Elle se manifeste par la figuration des duels largement répandues dans le royaume de France ; par l'utilisation de la guerre, civile, religieuse, personnelle ou officielle, dont le massacre le plus sanglant, la Saint-Barthélemy, sera analysé. La violence du XVI^e siècle se traduit à travers des rapports conflictuels amicaux, familiaux et sentimentaux. Enfin, les films étudiés s'attachent à mettre en avant le rôle de la femme, partie intégrante de leur film, souvent victime de violence particulière de l'époque. La violence s'exprime par le mariage forcé ou de raison auquel elles doivent s'incliner, l'utilisation du meurtre d'une femme enceinte pour représenter l'horreur faite aux femmes ; puis je m'intéresse au retournement de violence où la femme fait preuve elle-même de violence.

LA VIOLENCE DES AFFRONTEMENTS GUERRIERS/PHYSIQUES

La violence s'exerce principalement par des affrontements de différentes natures. D'abord sous forme de duels qui symbolisent l'art du combat d'hommes-à-hommes, elle s'exprime aussi à travers la représentation de la guerre officielle et personnelle mais également à travers la guerre civile et religieuse.

LA FIGURATION DES DUELS

Ce phénomène social qu'est le duel se développe considérablement à partir du XVI^e siècle et notamment pendant les guerres de religion en raison du contexte politique et religieux dans lequel évolue le royaume de France. Ce combat singulier d'hommes à hommes tient une grande importance dans la Cour de France, telle une norme comportementale. Sa représentation dans *la Princesse de Montpensier* n'est pas codifiée comme elle pouvait l'être. Elle se présente, d'un côté comme un jeu de combat singulier entre le duc de Guise et le prince de Montpensier avant le mariage, et de l'autre comme un combat après que le prince ait compris l'attraction entre Henri de Guise et sa femme, Marie de Mézière. Pour Philippe de Montpensier, il s'agit d'une question d'honneur. Si ce n'est question que d'amusement, elle devient au fil de l'histoire un règlement de compte.

Chéreau représente un corps-à-corps entre le duc d'Anjou et, de nouveau, le duc Henri de Guise lors de la fête après le mariage dans *La Reine Margot*. Les deux personnages ne se battent qu'avec les mains, tous deux torse-nus faisant penser à une lutte gréco-romaine. La caméra suit les corps en mouvements qui se battent mutuellement entourés d'une foule qui prend du plaisir à les regarder et lançant des paris sur le vainqueur. Leur implication s'exprime aussi par la sueur de leur peau, proche l'une de l'autre.

LA GUERRE OFFICIELLE ET PERSONNELLE

La guerre est un sujet exploité par les réalisateurs pour représenter les guerres de Religion. Bertrand Tavernier ouvre son film par un champ de bataille après les combats. Elle marque dès le début la violence dans laquelle est bercée le royaume de France. Pour symboliser cette violence et ce déferlement de morts, des corps jonchent le sol tout au long du paysage, filmé en travelling. Ces combats semblent se poursuivre au loin par le bruit de canons. Plus tard, la guerre est de nouveau représentée pendant un combat acharné, avec Philippe de Montpensier et Henri de Guise entre Catholiques et Protestants. Lors de cette bataille, il est difficile de distinguer le camp catholique du camp huguenot. On reconnaît Henri de Guise qui se livre à un combat très sauvage et violent face à plusieurs protestants. La violence des combats est accentuée par l'alternance de plans moyens, de champs/contre-champs entre les différents acteurs du combat. Cela donne une idée de l'ampleur de la bataille. Des explosions de boulets de canons surviennent de partout, dégageant des nappes de fumées noires. Alors qu'Henri se fait attaquer par un huguenot de dos, c'est Montpensier qui le tue, sauvant alors son plus grand ennemi.

La guerre contre l'Espagne est suggérée dès le générique avec la mise en scène de guerriers présentés avant le roi Philippe II, contre qui l'Angleterre doit se méfier et qui constitue son principal adversaire. Cette bataille implique tous les hommes d'Angleterre : des paysans aux prisonniers. La reine Elisabeth s'implique personnellement dans cette bataille. Shekhar Kapur la représente en armure de la tête aux pieds avec des cheveux blonds détachés au vent. Cette représentation est librement et ouvertement inspirée de Jeanne d'Arc. Elle souligne surtout l'implication de la Reine sur le champ de bataille qui, même si elle ne peut y participer, est présente physiquement devant ses hommes, en tenue de combat. L'opposition des deux camps est visible à travers d'un côté, l'armée d'Elisabeth qui s'occupe d'une nouvelle tactique pour battre l'armée espagnole, qui elle, préfère prier

en commun. La guerre est amplifiée par les explosions des tirs de canon, du bois des bateaux qui brûlent, des houllements de chevaux. La fin de la bataille est marquée par l'apparition de Philippe II d'Espagne, peureux dans l'obscurité totale, caché dans sa tente, contrairement à Elisabeth I^{re}, qui enlève ses habits de combats et sa coiffe. Elle se présente, face aux bateaux au loin, seule sans fioriture. Elle fait face à la vérité qui s'impose à elle : la victoire de l'armée anglaise. Bien plus qu'une bataille remportée sur une autre armée, elle est remportée sur une Espagne Catholique. Le réalisateur met en scène les objets symboliques de la religion catholique qui coulent dans l'immensité de la mer, en parallèle avec Philippe d'Espagne, qui rentre chez lui, face à sa fille, humilié, anéanti par cette défaite. La caméra suit Elisabeth, autour d'elle en hauteur et profondeur pour marquer sa puissance. Sa victoire qui est accentuée par ses habits de faste et de grandeur. Elle règne sur l'Angleterre avec autorité et force.

Arnaud des Pallières représente quant à lui une guerre personnelle, non officielle menée par quelques hommes. Cette guerre personnelle est représentée de manière suggestive. A travers la présence d'une seule armée, des Pallières, insinue le combat qu'ils vont mener, même en petit nombre. A l'occasion du tournage du film dans le Vercors, il confirme que « l'enjeu du film n'est pas de montrer des scènes de batailles [...] C'est essayer de montrer l'aspect humain de la guerre »¹. Aucun corps massacré n'est filmé. Leur mort est symbolisée par le sang présent sur ceux qui les ont tués. Le spectateur assiste, de loin à l'idée de la guerre et de la violence qu'elle induit. Comme lorsque le valet de Kohlhass, César explique à son maître et au juge chacune des blessures qu'il a subies lorsqu'il a été attaqué par les chiens. Des Pallières représente la guerre, la violence de manière suggérée.

LA GUERRE CIVILE ET RELIGIEUSE

La violence s'exprime à travers l'opposition entre deux religions, celle des Catholiques et des Réformés. Elle s'exprime dans *La Reine Margot* à travers le massacre de la Saint-Barthélemy. Le film présente les protestants comme des victimes des agissements des Catholiques. Le parti pris de Chéreau est clair : il a vécu ce film « dans une grande

¹ Arnaud des Pallières, Making of, Michael Kohlhass, G. Rouillon/Mox, Art-Culture, Vercors TV

admiration pour les protestants² ». L'épisode de la Saint-Barthélemy dans *La Reine Margot* montre avec quelle cruauté et violence ce massacre a eu lieu. La violence est filmée, à travers certains meurtres méthodiques et symboliques, qui dénoncent une violence cruelle. Comme l'affirme Gaspard Delon lors de la journée d'études sur *La Reine Margot*, « cette séquence a pour but de mettre le spectateur à l'épreuve de cette violence ». Chéreau met surtout l'accent sur les combats présent dans et autour du Louvre guidés par les chefs catholiques, dont Henri de Guise. Contrairement aux faits, le massacre semble être contrôlé par les nobles et ne représente pas le soulèvement du peuple parisien à massacrer les protestants. La violence de ce massacre est visible à travers les corps en masse sur le sol des couloirs du Louvre et des rues de Paris. L'ampleur de la violence n'est suggérée que par la présence des corps et une sensation de claustrophobie accentuée par les espaces, et le cadrage utilisé, en gros plan ou plan serré. Malgré ce massacre, une lueur d'espoir est marquée par plusieurs éléments dans le film : lorsque La Môle est sauvée par Marguerite, fervente catholique mais qui, après avoir vécu ces atrocités, incarne l'humanisme. Elle se poursuit à travers la scène en Hollande, où La Môle entre dans une pièce avec des enfants protestants qui symbolisent l'avenir de la religion protestante. Cet avenir et cet espoir s'oppose à la séquence où René le parfumeur prédit l'avenir des Valois à Catherine de Médicis et lui avoue le déclin de leur lignée.

L'horreur de la guerre est représentée par Tavernier au tout début du film. D'un côté, les protestants dont Chabannes et de l'autre, les Catholiques. On a du mal à distinguer les combattants catholiques et protestants, les civils et combattants. C'est là toute l'ambiguïté des guerres de Religion. Les civils prennent part à cette guerre. Bertrand Tavernier le met en scène lors de la séquence de la grange où Chabannes « Au nom de Dieu » tire sur les personnages repliés à l'intérieur, sans se soucier de la présence ou nom de civils, de femmes de vieillards et d'enfants. C'est pourtant bien ce qu'il s'y trouve. Effrayé d'avoir éventré un enfant, sa mère tente de le venger en frappant sur Chabannes, qui, en se retournant éventre de nouveau cette personne, en l'occurrence une femme enceinte. Ce meurtre a été choisi par Tavernier en raison de son caractère monstrueux. Dès l'époque, tuer une femme enceinte, c'est tuer deux innocents, c'est tuer la vie symbolisée par ce ventre.

² Gaspard Delon, Sandra Provini, Chéreau, *La Reine Margot*, Atlande, Clamecy, 2015, p.220

LA VIOLENCE DES SENTIMENTS

La violence, dans les films sur les guerres de Religion, s'exprime également par les sentiments éprouvés par les personnages principaux. Cette partie s'intéresse donc à la représentation des sentiments du XVI^e siècle par les cinéastes. Comment représenter les sentiments d'une époque troublée par la violence des guerres de Religion ? Majoritairement, les sentiments sont au cœur de chaque film. Ils sont à l'origine des violences, des querelles, des massacres et des guerres. Ils dominent chaque personnage. Les sentiments s'expriment de différente nature. D'abord, amicaux il peut s'avérer dangereux, familiaux à travers des rapports forts voir incestueux et amoureux où les relations peuvent mener à une violence intérieure voire physique. Les sentiments, qu'ils soient amicaux, familiaux ou amoureux, s'expriment de différentes manières : passionnels, platoniques ou raisonnables.

LES RAPPORTS AMICAUX

La Princesse de Montpensier présente l'évolution du rapport amical qu'entretiennent le comte de Chabannes et le prince de Montpensier. Une amitié brutalement rompue après que Philippe de Montpensier ne le découvre dans la chambre de Marie de Mézière, en train de couvrir le duc de Guise. Ce malentendu conduit à la mort de Chabannes qui, congédié, se retrouve seul dans les rues de Paris le soir de la Saint-Barthélemy. C'est la jalousie dévorante, peinte par Madame de Lafayette que représente Tavernier à travers ce drame. Dans le film, le cinéaste met en scène l'évolution amicale et brutale entre le duc de Guise et Philippe de Montpensier. Les deux jeunes hommes se connaissent pour s'être combattu au même endroit. Une relation d'amitié loyale semble présente lors de l'arrivée de Philippe de Montpensier au château du marquis de Mézière malgré les tensions qui existent entre les deux familles. Très vite, leur relation se transforme en opposition virulente, entre jalousie et dégoût, dès que le duc de Guise apprend le changement d'alliance entre son cousin, le duc de Mayenne avec Marie de Mézière. Si c'est Henri de Guise qui s'oppose dès le début face à Philippe, il tend à se radoucir par la suite, cherchant même à le tester ouvertement lorsqu'ils se rencontrent sur le champ de bataille. Au contraire de Philippe de Montpensier qui tend à devenir violent et fou de jalousie envers le duc de Guise, tant convoité par sa femme, Marie.

LES RAPPORTS FAMILIAUX

Les sentiments s'expriment également à travers les rapports familiaux, thème largement développé dans chaque film sur les guerres de Religion. La famille est souvent à l'origine de conflits, des malheurs voir même des massacres et des guerres. Patrice Chéreau pousse le mythe fomenté contre les Valois encore plus loin en représentant une scène d'inceste entre Marguerite de Valois et ses trois frères. C'est Anjou, qui, après avoir publiquement interpellé Navarre sur les agissements de Margot avec La Môle, saisit sa sœur violemment. Guise y prend part dénonce, par jalousie, le pacte de paix qu'elle a promis lors de la nuit de noce avec Navarre. Anjou gifle sa sœur la passe de mains en mains auprès de ses frères, sous les yeux approbateurs et curieux de Charles IX. Ils relèvent la robe de Margot et tous, observent avec perversité les cicatrices qu'ils ont laissé sur son corps. Anjou s'apprête alors à la violer tandis que Guise et Alençon la tiennent jusqu'à ce Charles tombe à terre et hurle de douleur.

Patrice Chéreau représente la relation passionnelle qu'entretient la reine mère avec ses enfants, telle que la dépeint la tradition littéraire du XIX^e siècle sous la plume de Dumas. Catherine de Médicis entretient des sentiments violents et destructeurs envers ses enfants, étant à l'origine de l'empoisonnement de son propre fils, Charles IX. Une passion pour ses enfants qui semble s'accorder avec le rôle qu'ils occupent ou vont occuper. Si elle s'intéresse tant à Charles IX, en cherchant à le mater et le protéger c'est pour pouvoir mieux gouverner. De la même manière, elle se préoccupe du sort d'Henri d'Anjou, roi de Pologne, dont elle sait qu'il régnera en roi de France. Cette relation est parfois même incestueuse lors de la fête avec les ambassadeurs polonais où elle embrasse Henri sur le visage. Un rapport qu'elle n'entretient pas avec Marguerite et François d'Alençon. Margot lui permet d'assurer la paix entre protestants et catholiques par le mariage avec Henri de Navarre, mais dont elle veut s'assurer dès la nuit de noce que le mariage ne sera pas consommé. Chéreau s'est attaché à représenter cette scène où Catherine de Médicis suggère à Charlotte de Sauve de séduire Navarre et le rejoindre dès le soir, dans sa chambre. Il tente de symboliser l'esprit de réunion familiale lorsqu'Henri et Margot rentrent au Louvre. Catherine de Médicis les attend dans l'appartement de Navarre, en cherchant à se réconcilier avec lui, tout en le remerciant d'avoir sauvé la vie de Charles. Vie à laquelle aucun des deux frères n'a tenté de sauver à l'occasion de l'accident avec le sanglier. Cela montre une fois de plus des rapports conflictuels entretenus entre ces trois frères, dont le

dernier ne sert qu'à porter un livre empoisonné à Henri de Navarre mais qui, contre toute attente, sera destiné à Charles IX.

LES RAPPORTS AMOUREUX

Le rapport entre Philippe de Montpensier et Marie de Mézière s'apparente à une relation platonique et rationnelle. Progressivement, Philippe devient violent et possessif, rendu fou de jalousie après avoir découvert l'emprise affective de Marie sur Henri de Guise, l'attrance du duc d'Anjou, et celle insoupçonnée de Chabannes. Une violence verbale mais omniprésente qui place Marie en femme soumise face aux agissements et suspicions de son mari. Si elle a fait preuve d'affection au retour de Philippe après la guerre, elle reste interdite et distante avec lui. Des sentiments et un comportement qui contrastent avec ceux qu'elle éprouve pour Henri de Guise. Dès le début du film, Bertrand Tavernier rend compte de sa fougue et de son insouciance en s'offrant au duc et en le rendant visite dans sa chambre le soir pour l'embrasser. Cette relation passionnelle la poussera finalement à l'oubli et au recul du monde. Si Madame de La Fayette a fait le choix de faire mourir Marie c'était avant tout pour un besoin moralisateur pour son public du XVII^e siècle. Tavernier a choisi plutôt le recul sur soi du personnage qui, après avoir voulu se corrompre, se retrouve exclue du monde.

LA VIOLENCE FAITE AUX FEMMES

La femme occupe une place majeure parmi les films sélectionnés pour cette recherche. Elle figure de rôle principale et pourtant, c'est à travers elle que la violence s'exprime par le mariage forcé et par l'utilisation du meurtre d'une femme enceinte. La femme exprime la violence par ses actes.

LE MARIAGE DE RAISON

La violence s'exprime à travers le mariage forcé entre Philippe de Montpensier et Marie de Mézière, alors promise au duc de Mayenne, et Philippe de Montpensier. Bertrand Tavernier représente une scène où le duc de Montpensier incite le marquis de Mézière à revenir sur la promesse d'union entre sa fille, Marie et le duc de Mayenne. Une proposition qu'il accompagne d'une cessation de terres convoitées entre leurs deux familles pour leur plaisir de la chasse. Il poursuit cette proposition en lui rappelant son influence au près de Catherine de Médicis. Le mariage est présenté comme un objet de pression pour obtenir le

consentement du marquis de Mézière. Un mariage qui ne prend pas en compte la volonté et le désir des mariés. Tant du côté de Philippe qui ne sait pas qu'elle femme l'a promise son père ; et encore moins pour Marie. Tavernier représente une scène où son père fait preuve d'autorité pour raisonner Marie : « C'est une affaire entendue [...] je me suis mis d'accord avec son père, vous n'avez pas à discuter, vous épouserez le prince de Montpensier ! » Une décision que Marie ne veut accepter et ose s'opposer. Face à l'insoumission de sa fille, il est prêt à utiliser la violence pour être obéi : « Je suis votre père, c'est votre devoir de m'obéir. Cédez ! ». Cet échange violent présente à la fois le rôle dominant et déterminé du père à voir ce mariage réalisé, et de l'autre la volonté de Marie de garder sa liberté et à s'opposer à ce mariage. A la différence de la violence du père, la mère de Marie est là pour raisonner la jeune fille sur son insouciance et son ignorance de la vie. Cette séquence démontre la soumission qu'une femme doit accepter et consentir en lui rappelant qu'un mariage ne peut être d'amour mais de raison. Pour se faire, Tavernier reprend les mots de Madame de Lafayette a écrit dans une lettre pour son ami Ménage³ « L'amour est la chose la plus incommode du monde. Et je remercie le ciel tous les jours qu'il nous ait épargné cet embarras à votre père et à moi⁴ ». Alors que Marie s'offusque et s'oppose à ce mariage, se comportant en « orgueilleuse » et désinvolte, elle se présente en femme mure et réfléchie face à Catherine de Guise lorsque cette dernière lui apprend son mariage avec le duc de Montpensier, le père de Philippe. Elle rétorque face à la tristesse de son amie, « c'est notre métier, d'obéir ». Bertrand Tavernier brosse le portrait d'une société rigide qui se refuse à la moindre passion, ne s'autorisant que la raison.

L'UTILISATION DU MEURTRE D'UNE FEMME

Bertrand Tavernier met en scène l'un des crimes les plus odieux à l'époque moderne : le meurtre d'une femme enceinte. Cherchant une raison qui expliquerait sa volonté de renoncer à se battre davantage, il s'adresse à Didier le Fur qui lui conseille un acte équivalent à un crime de guerre : le meurtre d'une femme enceinte⁵. Chabannes, protestant, se lance à la poursuite de catholiques dans une grange habitée par des femmes, vieillards et enfants. Habité par son devoir de tuer, il en vient à éventrer une femme

³ Bertrand Tavernier, *La Princesse de Montpensier*, Flammarion, Lonrai, 2010, p.51

⁵ Bertrand Tavernier, op.cit, p. 14

enceinte après avoir assassiné un enfant. Dès qu'il se rend compte de son acte, il cherche à essuyer son épée avec son manteau comme pour tenter d'essuyer son crime. Cet acte criminel pousse Chabannes à cesser de combattre. Son passé le rattrapera lors de la nuit de la Saint-Barthélemy. Désirant fuir et affirmant n'être ni du côté des catholiques ni du côté des protestants, il s'arrête par le besoin de sauver une femme enceinte attaquée par des catholiques. Cet acte est une façon d'expié celui qu'il a réalisé quelques années auparavant.

LA FEMME, COUPABLE DE VIOLENCE.

Si la femme est présentée comme étant la victime de multiples violences, elle est aussi à l'origine de ces violences. Celle qui incarne le plus cette idée, c'est bien le personnage de Catherine de Médicis, largement présentée en mère noire, dominante et investigatrice de toutes les conspirations. Patrice Chéreau représente l'un de ses premiers complots. Une décision qui peut être difficilement comprise par le spectateur. Alors qu'elle affirme le rôle décisif du mariage pour la paix du royaume au duc de Guise, elle décide, quelques heures après, de déstabiliser cette paix en ordonnant l'assassinat de Coligny. Chéreau l'a présenté comme étant à l'origine du massacre de la Saint-Barthélemy en ordonnant à son fils l'exécution des chefs protestants. C'est elle aussi qui exige l'empoisonnement d'Henri de Navarre par l'intermédiaire du rouge à lèvres de Charlotte de Sauve qui ne renonce à rien pour accéder à sa volonté, ni même à la vie d'une femme. Une détermination qui se poursuit jusqu'à l'empoisonnement de Charles IX par l'intermédiaire d'un livre, appartenant à La Môle, destiné à Henri de Navarre. Elle utilise le nom inscrit sur le livre pour le désigner comme régicide. Cette série de conspirations, de complots, d'empoisonnements et de manigances font de Catherine de Médicis un personnage machiavélique par Patrice Chéreau.

CHAPITRE 11 – LA REPRESENTATION DES CROYANCES A L'ECRAN

La représentation des croyances s'exprime à travers l'identité religieuse recherchée par le réalisateur dans son film. Pour l'analyser, j'ai choisi de travailler avec la représentation de la religion pendant le règne d'Elisabeth I^{re}, à travers *Elizabeth* et *Elizabeth, l'âge d'or* ; celle qu'elle occupe dans le film *Mary, Queen of Scots* et à travers *La Reine Margot*. Je m'intéresse ensuite à la relation et le rapport qu'entretient la religion catholique avec la religion réformée. Elle s'exprime tout d'abord à travers une opposition physique en masse, par des exécutions ciblées mais également à travers un discours de tolérance religieuse, nécessaire après tant de violence. Enfin, je m'intéresse aux autres croyances qui s'expriment dans les films sur les guerres de Religion. Il s'agit tout d'abord de rendre compte de l'importance de l'astrologie, de la voyance, et de la superstition qui mènent certains personnages à agir.

L'IDENTITE RELIGIEUSE DU FILM

Si les réalisateurs choisissent de représenter l'histoire des guerres de Religion, ils ne représentent pas forcément un film sur la religion catholique ou protestante. Il est intéressant d'analyser le choix qu'a été pris par le réalisateur sur la représentation de la religion dans son film. La religion peut être physiquement présente dans le film à travers des mots distinctifs et représentatifs d'une religion et une pratique religieuse, si au contraire, cette présence n'est pas plus indirecte et plus idéologique. Je m'intéresse alors à la place du discours religieux dans le film et à ces films sur les guerres de Religion qui ne représentent pas la religion telle qu'elle est pratiquée et exprimée.

LA RELIGION DANS ELISABETH

Shekhar Kapur représente dès le début du film, *Elizabeth*, les persécutions faites aux hérétiques pendant le règne de Marie I^{re}. Son règne fut en effet marqué par un nombre conséquent de réformateurs exécutés sur le bucher. Très attaché à la religion catholique, le réalisateur décore la salle, où la reine accueille ses conseillers, de tableaux religieux ou encore d'une statue de la Vierge Marie dans une atmosphère très lugubre et sombre, laissant présagée la future mort de la reine. Elle est représentée en femme instable, se laissant manipuler par les directives et volontés de ses conseillers. Dès le début, Elisabeth Tudor représente un danger pour le trône d'Angleterre que seule la mort peut assurer

l'avenir du royaume. Lorsqu'Elisabeth est enfermée à la Tour de Londres, et interrogée, elle fait déjà preuve de sagesse et d'un désir de tolérance vis-à-vis des deux religions « Je ne comprends pas que l'on se déchire ainsi de toute part pour si peu pour des questions de religion ». Réflexion très vite réprimandée par l'évêque en lui rappelant que c'est pour une question religieuse que sa mère, Anne Boleyn, est morte. Le spectateur comprend très vite les problèmes religieux et intrigues politiques de l'Angleterre. Shekhar Kapur représente une scène très importante du film, qui fait basculer la tendance religieuse et amorce les intrigues et manœuvres politiques dont vont user le conseil de la reine. Il s'agit de l'acte d'uniformité de la religion anglicane. Cet acte renoue avec la politique religieuse entreprise par son père, Henri VIII. Il indique ainsi la rupture avec l'Eglise de Rome. Pour faire voter cet acte, les principaux évêques opposants et influents ont été enfermés, puis libérés à la fin du vote, favorable pour cinq voix. L'Eglise catholique, quant à elle, est représentée à travers ses évêques, faibles face à l'absolutisme d'Elisabeth I^{re}, et la conspiration menée par le Pape pour assassiner la reine et ses conseillers.

LA PLACE DE LA RELIGION DANS MARY, QUEEN OF SCOTS

Thomas Imbach met en scène une représentation très épurée et sobre de la figure royale de Marie Stuart. De son arrivée en France, à travers son mariage avec François II, à son arrivée sur le trône d'Ecosse, tout n'est que sobriété. Une sobriété qui se perçoit à travers la place et la représentation de la religion. Celle-ci est pourtant à l'origine de tous les conflits et complots menés contre et par elle. Dès la mort de François II, son deuil est marqué par un long voile blanc venant couvrir ses cheveux et accentué par son teint pâle. Là, agenouillée face à un petit autel, elle prie et fait brûler un cierge pour l'âme de son défunt époux. Aucun signe ostentatoire n'est marqué dans cette scène. Pourtant, Marie Stuart est bien catholique et tente de l'affirmer dès son arrivée en Ecosse face à John Knox, fervent protestant écossais. Leur première rencontre est marquée par une longue discussion sur la religion entre la nécessité de tolérance des deux religions pour Marie : « nos foies peuvent vivre en harmonie » et l'évidence d'une seule religion pour Knox et le refus de droit divin, « la nouvelle religion établira un véritable pont entre le peuple et Dieu ». Très vite, la suite du film fait allusion à la faiblesse de la Reine de se laisser influencer par ces différents maris et conseillers.

LA PLACE DE LA RELIGION DANS LA REINE MARGOT

Le mise en scène de *La Reine Margot* découle de la volonté de Chéreau de s'intéresser à la religion et plus précisément aux massacres du point de vue des protestants. Il positionne les protestants « comme victimes, la faute réside du côté catholique¹ ». Patrice Chéreau représente les catholiques comme des hommes sans conviction religieuse, capables d'assassiner des milliers de protestants. Chaque catholique porte sur lui du sang des protestants. Leur pulsion politique voire personnelle les poussent à agir, se cachant derrière une religion. Henri de Guise semble décidé à arrêter La Môle pour des raisons sentimentales que pour des raisons d'Etat (étant condamné pour régicide sur Charles IX) ou des questions religieuses. Chéreau fait le choix de ne pas alourdir son film de connotations religieuses qui viendraient polluer l'histoire.

LE RAPPORT ENTRE LA RELIGION CATHOLIQUE ET LA RELIGION PROTESTANTE

La relation entre les Catholiques et les Protestants s'exprime à travers une opposition physique qui mène à des massacres, à des exécutions ciblées qui aboutissent à un espoir de tolérance à travers des discours pacifiques pour apaiser le royaume et restaurer la paix.

L'OPPOSITION PHYSIQUE, BRUTALE ET VIOLENTE

Dans *Elisabeth*, l'âge d'or, la violence de l'attaque est mise en scène par la figuration d'une teinturerie qui teint des vêtements en rouge. Ce rouge fait penser au sang qui sera versé lors de ces attaques. Un catholique entre dans l'église où prie la reine avec ses servantes, dont Beth. La reine Elisabeth se retourne et lui fait face. Lui, d'un côté, portant son pistolet et elle, démunie d'arme mais munie d'une sagesse profonde. Sagesse et grandeur d'âme accentuée par la lumière qui s'abat sur sa personne. Sa magnificence est accentuée par son visage blanchâtre et ses cheveux dorés, tout comme sa robe, lui confère un caractère très royal, angélique. Elle s'arrête face à lui, et lui tend les bras. Un acte qui déstabilise le catholique.

L'EXECUTION DES PROTESTANTS

¹ Gaspard Delon, Sandra Provini, *Chéreau, La Reine Margot*, Atlande, Clamecy, 2015

Alors qu'en 1997, Shekhar Kapur mettait en scène l'exécution de protestants, il représente l'exécution de catholiques conspirateurs contre la couronne d'Angleterre. Ils sont victimes des mêmes châtiments : l'exécution en publique. Châtiments que recevra Marie Stuart. Dans le second volet, Shekhar Kapur procède à plusieurs séquences qui illustrent l'emprisonnement de Marie Stuart dans une forteresse isolée et surveillée. Sa trahison est mise en scène à travers des paroles, celle de sa suivante « Bientôt, les vrais croyants d'Angleterre se soulèveront contre cette bâtarde d'Elisabeth et lui trancheront la gorge ». Des mots que souhaite réprimander Marie Stuart mais qui, finalement, se laisse séduire par l'éventualité de l'exécution de sa cousine rivale. Une quête qui se concrétise par le complot qu'elle défend. Le complot, censé être tenu secret, est mis en scène à travers une série de messages dissimulés à travers des objets et intervenants. Un complot qui se retourne contre elle. Sa quête de voir Elisabeth sur le bûche s'est retournée contre elle : c'est elle qui s'y retrouve. Shekhar représente Marie sur le bûche avec beaucoup de hauteur, d'estime d'elle-même. Une représentation qui s'oppose avec celle de Thomas Imbach.

LA RECHERCHE DE TOLERANCE RELIGIEUSE

Après ces exécutions et massacres, certains personnages représentent l'espoir et la volonté de tolérance entre les deux religions. L'espoir d'une paix religieuse est incarnée par la relation entre La Môle, protestant et Coconnas, catholique. Dès leur première rencontre, leur relation exprime la révolte, l'opposition, la méfiance. Ils s'opposent lors du massacre de la Saint-Barthélemy et se blessent mutuellement dans un combat acharné. Perdus de vue, ils se retrouvent et ressentent le besoin de se faire pardonner. Ce désir de pardon est également incarné par le personnage de Charles IX qui, lors de son agonie, demande pardon et voit les victimes du massacre s'approcher de lui. La représentation de Charles est assez troublante avec celle de l'agonie du Christ qui est décrite dans *le Nouveau Testament* selon Luc, « Sa sueur devint comme de grosses gouttes de sang, qui tombaient sur la terre² ». Avant de mourir, Charles implore le pardon divin. Il éprouve des remords de ses crimes et de la terreur que la mort lui inspire.

² La Nouveau Testament, Luc, 22.44

LES AUTRES CROYANCES DEVELOPEES

Les croyances s'expriment à travers des activités à connotations païennes pour certaines représentations des cinéastes. Elles s'expriment à travers l'apport de l'astrologie, de la voyance et des superstitions qui découlent de ces différentes croyances.

L'ASTROLOGIE

La foi en l'astrologie est marquée dans les films des guerres de Religion, ce qui n'a rien de surprenant pour le XVI^e siècle. C'est un art reconnu comme une science enseignée. Le roi, comme la reine ont presque tous à leur service un astrologue qui observe les astres, établit des horoscopes, prédit la réussite ou l'échec de leurs entreprises, pose des diagnostics. Cet art trouve son épanouissement à travers le personnage de Catherine de Médicis. Elle accorde une foi presque aveugle aux prédictions et aux divinations. C'est l'un des arts que s'attache à enseigner le comte de Chabannes à Marie avant son apparition à la cour des Valois. Chabannes tente ainsi de lui faire comprendre le pouvoir qu'a cet art sur la reine mère. Un art qu'elle se doit de maîtriser. C'est en effet sur quoi s'appuie Catherine de Médicis lorsqu'elle reçoit Marie de Mézière à la Cour. La reine s'intéresse à ce que peut lui apporter l'astrologie pour l'avenir de sa fille, Marguerite de Valois et de son futur mariage. Elle y décèle même les traits de caractère de Marie, aux puissances qui la dominent : la droiture d'un côté, le désir de l'autre. Si l'astrologie est largement développée à travers le personnage de Catherine de Médicis, elle fait également partie intégrante du pouvoir de la reine Elisabeth I^{re}. Le second volet, *Elisabeth, l'âge d'or*, partage la nécessité pour la reine de connaître les astres à l'approche d'un conflit. Le présage de l'astrologue prévoit « l'essor d'un grand empire et la chute d'un autre ». Des prédictions peu certaines qui rongent la reine. Une pratique dont il rappelle qu'il s'agit « à ce jour davantage un art qu'une science ».

LA SORCELLERIE

Dans la manière de représenter Catherine de Médicis, Patrice Chéreau œuvre et participe au mythe fondé autour de la reine mère. Ce mythe de sorcière noire est mis en œuvre dès le début du film avec la robe qu'elle porte lors de la cérémonie du mariage de Marguerite de Valois et Henri de Navarre. La collerette qu'elle porte, très graphique et métallique est une référence au genre de costume porté par les sorcières dans les dessins-

animés de Walt Disney. La forme du col utilisé pour le personnage de Maléfique dans *La Belle au Bois Dormant* fait sensiblement penser à celle portée par Catherine de Médicis. La dureté de son visage, de ses cheveux tirés en arrière dont une partie a été rasée pour mettre en valeur la grandeur de son front et sa pâleur de visage accentue son caractère froid, manipulateur et calculateur. Lorsqu'elle invite Maurevel dans son cabinet privé, la sonorité utilisée en arrière-fond participe à la mise en œuvre du complot par Catherine de Médicis. Là encore, l'utilisation de cette musique qui ressemble à un hurlement contribue à faire de Catherine de Médicis, une sorcière.

LES SUPERSTITIONS

Adeptes de la superstition, Catherine de Médicis pousse sa croyance jusqu'à assister à la dissection d'un cerveau par son parfumeur, René. Patrice Chéreau, dans *La Reine Margot*, pousse l'implication de la reine mère mettant en évidence ses avant-bras ensanglantés. De cette manière, il montre que non seulement il s'agit d'une pratique à laquelle elle assiste mais participe également. Les prédictions sont faites par René à partir d'une alvéole. Il prédit la mort de Charles IX, l'avènement d'Henri d'Anjou qui régnera pendant quatorze ans, la mort du duc d'Alençon avant sa trentaine d'années, dont aucun de ces trois fils n'aura d'héritier. Il termine cette dissection en prédisant le règne d'Henri de Navarre et la déchéance des Valois ce qui vécue comme un choc pour Catherine de Médicis. Cette prédiction explique sa tentative d'assassinat sur Henri de Navarre à partir du rouge à lèvres de Charlotte de Savoie et le livre vert, appartenant à La Môle, déposé dans l'appartement de Navarre. Cette scène fait référence aux révélations d'un astrologue, Ruggieri, à partir d'un miroir, dont les tours effectués déterminent le nombre d'années de règne de François II, Charles IX et d'Henri III. Chéreau participe une fois de plus à l'imaginaire démoniaque de la famille des Valois.

CHAPITRE 12 – LA FIGURE DU POUVOIR

A travers ce chapitre je m'intéresse à la place donnée à la représentation du pouvoir. Il s'exprime à travers les personnages qui l'incarnent et le détiennent, la manière dont il l'utilise et à quel profit. Pour rendre ce pouvoir crédible, les réalisateurs se sont intéressés à la représentation de la cour dans laquelle évoluent les différents protagonistes. Ainsi, je m'intéresse à la cour des Valois de Charles IX, celle d'Angleterre d'Elisabeth Ire et celle de Marie Stuart en Ecosse.

L'INCARNATION DU POUVOIR

Les films sur les guerres de Religion rendent compte de la représentation du pouvoir du XVI^e siècle. Ce pouvoir est incarné dans *La Reine Margot* par le roi Charles IX, en roi faible, instable et manipulé de toutes parts, tant du côté catholique que du côté protestant. Le pouvoir est figuré dans *Michael Kohlhaas* à travers une injustice vis-à-vis du peuple que cherche à représenter des Pallières dans son film. Enfin, le pouvoir s'exprime dans toute sa force et dominance à travers la figure d'Elisabeth Ire en souveraine absolue.

L'INCARNATION DU POUVOIR PAR UN MONARQUE FAIBLE ET MANIPULE

L'incarnation de la raison d'Etat est représentée, dans un premier temps, par la figure masculine de Charles IX dans *La Reine Margot*. Mais très vite, cette figure est déstabilisée, manque de pouvoir et d'affirmation. L'homme est faible, fou et mourant, incapable de décider par lui-même et se laisse influencer. Lors du conseil avant la Saint-Barthélemy, Catherine de Médicis, son frère, le duc d'Anjou et les conseillers exposent la menace d'une révolte huguenote contre sa personne. Patrice Chéreau met en scène l'instabilité de Charles IX et son manque de lucidité pour prendre une telle décision. La pression est telle que Charles IX tourne autour de son lit et se met à pleurer comme un enfant après que Catherine de Médicis lui révèle avoir commandité l'attentat contre Coligny. Anjou s'accroupit face à lui, lui parle d'une voix douce, comme on parlerait à un enfant et l'incite à agir contre les chefs protestants. Charles IX, visiblement plus conscient, décide contre toute attente de ne pas épargner Coligny mais Navarre. Cette instabilité se poursuit après que chaque conseiller de la pièce énumère le nom des chefs protestants à assassiner : D'Aubigné, Condé (qui, historiquement a été épargné en raison de son sang royal), Téligny, Beauvois, Mornais, Du Bartas, La Roche Foucault, Miausol, Armagnac.

L'instabilité de Charles IX se poursuit lorsque celui lâche « Tous ! » pour désigner le nombre de protestants à assassiner. Une perte de lucidité qui n'est pas mesurée par les membres présents dans la pièce et qui semblent d'ailleurs enthousiastes face à une telle décision. De la même manière, lors de la scène avant la chasse, Catherine de Médicis l'incite à signer l'arrestation d'Henri de Navarre au Louvre. Charles IX refuse pour la seule bonne raison qu'il s'apprête à aller chasser avec lui. Catherine, insistante, lui propose de le faire à leur retour de chasse, ce que Charles consent enfin. Patrice Chéreau met de nouveau en scène l'immatunité du roi. La représentation du roi de France par Jean-Hugues Anglade est dépourvue de toute dimension royale.

L’AFFIRMATION DU POUVOIR PAR ELISABETH IRE

L'incarnation du pouvoir absolu est représentée à travers le règne d'Elisabeth Ire. Son pouvoir est marqué dans *Elisabeth*, de Shekhar Kapur par sa détermination à gouverner seule et refuser toutes les propositions d'alliances. Elle marque ainsi sa force en tentant d'étouffer ses sentiments pour la raison d'Etat. Shekhar Kapur dresse ainsi un « équilibre délicat entre sa force apparente et la complexité de ses sentiments intimes²³⁴ » et la capacité de concilier les intérêts privés et les affaires d'Etat. En restant seule, elle est maîtresse de son destin, maîtresse du royaume et n'appartient à personne, comme elle l'affirme après la danse accordée à Robert Darnley : « Je ne suis l'Elisabeth d'aucun homme ! [...] Il n'y aura qu'une maîtresse ici et aucun maître ! ». Elle sait faire preuve d'autorité lorsqu'elle fait arrêter puis exécuter les comploteurs contre sa couronne ; puis contre Marie Stuart, tout en incarnant une reine aimante pour son peuple. Elle se place comme la défenseuse de la paix en proposant l'acte d'uniformité en rappelant que tout ceci est « pour le bien de nos sujets ».

LE POUVOIR USURPE ET INJUSTE

Le pouvoir que cherche à représenter Arnaud des Pallières montre avec quelle cruauté la justice est rendue pour *Michael Kohlhaas* dans une société hiérarchisée du XVI^e siècle qui n'offre pas la parole à un simple marchand de chevaux face à un jeune baron. Après avoir intenté un procès au baron auprès du gouverneur de la ville, Kohlhaas perd et retrouve sa femme assassinée. La cause défendue par Kohlhaas le pousse à la violence et à la

²³⁴ Marie-Noëlle Tranchant, « Cate Blanchett, une reine à son zénith », *Le Figaro*, 13/12/2007

radicalité alors qu'il semble incarner un homme respecté et respectable, aimant sa femme et attentif envers sa fille. Pourtant, il se sent prêt à porter les armes pour défendre sa justice et la faire régner par lui-même. A travers cette adaptation, Arnaud des Pallières nous présente un débat moral à savoir : comment rendre justice à un homme qui s'est fait justice lui-même en commettant des crimes ? C'est à travers la princesse que la sentence de Kohlhaas sera donné par l'ordre d'exécution, démontrant une fois de plus la complexité de la justice rendue.

LA REPRESENTATION DE LA COUR

Les réalisateurs représentent le pouvoir à travers la vie de cour du XVI^e siècle. Je me suis penchée sur la représentation de la cour des Valois à travers *La Reine Margot*, celle d'Angleterre à travers *Elisabeth* et *Elisabeth l'âge d'or*, mais également la cour d'Ecosse avec le film, *Mary, Queen of Scots*.

LA COUR DES VALOIS

Le royaume de France est représenté à travers les figures de la famille des Valois. Une famille monstrueuse, avide de pouvoir, qui ne recule devant rien pour accomplir de qu'elle souhaite. Chéreau représente cette famille en déclin, après Henri II et François II c'est au tour de Charles IX de mourir. Ce déclin est représenté à travers la scène de dissection où René le parfumeur apprend à Catherine de Médicis la fin de la lignée des Valois, et l'avènement d'une autre, celle des Bourbons. Patrice Chéreau représente l'omnipotence de Catherine de Médicis qui est partout, au courant de tout et à l'origine de tous les complots. Chacun de ses actes est en rapport avec son propre pouvoir et celui de ses fils, dont Henri d'Anjou, avec qui elle entretient des rapports incestueux. Charles, lui, est considéré comme un roi-enfant, dangereux, imprévisible à la fois doux et subitement agressif et violent. Une personnalité qui est difficilement compréhensible et dont le spectateur a du mal à appréhender les actions. Patrice Chéreau s'est intéressé à l'une des passions dévorantes du roi Charles IX, la chasse. Il consacre à son film deux séquences de cet art, dont la première constitue la séquence la plus longue du film après la séquence du mariage. Une particularité de la personnalité de Charles IX souligné par Nicolas Le Roux, où cette chasse constituait pour lui un « substitut de la guerre », guerre à laquelle il ne participait pas au contraire de son frère, Henri d'Anjou. Cette passion a été très vite utilisée par les protestants pour y dénoncer un parallèle entre sa soif de sang et sa soif de chasse,

preuve du caractère sanguinaire du monarque. Lors de la chasse, Charles galope en tête des chasseurs, c'est lui qui mène la chasse, les combats. Une passion dévorante et dangereuse lorsqu'il se retrouve pris au piège par un sanglier. La deuxième partie de chasse se déroule après l'empoisonnement de Charles. Il est diminué, affaibli et moribond. Sa crise de douleur sur son cheval indique une agonie proche. Le troisième frère, François d'Alençon, est considéré comme le fils maladroit, qui ne sera rien et ne sert à rien. La cour royale que film Chéreau symbolise le déclin d'une lignée, rongée par les complots, les assassinats et massacres.

LA COUR D'ELIZABETH I^{RE}

La cour élisabéthaine dépeinte par Shekhar Kapur est fidèle aux représentations cinématographiques qui ont été réalisées précédemment par la surabondance de fastes. Le cinéaste choisi de représenter la cour sous Marie Ire dans Elisabeth, un règne marqué par les persécutions contre les hérétiques. Sa politique religieuse se traduit par l'utilisation de décors et de costumes sombres, d'une atmosphère funeste qui laisse présager une mort proche. Dans le second volet, *Elisabeth, l'âge d'or*, Kapur représente la reine en femme autoritaire et déterminée dans l'accomplissement de chacun de ses projets. Une autorité qui s'exprime à travers sa politique menée contre l'Espagne ultra-catholique et Marie Stuart mais également à travers une lutte contre ses sentiments envers un pirate aventurier. Alors que le spectateur semblait proche de la reine lors du premier volet à travers ses doutes et ses erreurs, celle que représente désormais Kapur semble insaisissable et distance face au monde qui l'entoure. Elle cherche à développer cette fascination dans la manière dont elle est en représentation, par le choix de ses robes, de ses cheveux de son maquillage qui tend à lui insuffler une image quasi divine. Le faste de la cour vient agrémenter la figuration de la reine. La réception de l'archiduc Charles d'Autriche présente tous les arts et fastes développés à l'époque élisabéthaine à travers le banquet, les animaux exotiques, les ballets et les spectacles. Le réalisateur accentue une autre facette de ce personnage : sa quête de modernité à travers le voyage et la découverte de nouvelles terres. Sa fascination s'inscrit dans sa relation ambiguë avec le pirate.

LA COUR DE MARIE STUART

Au contraire d'Elisabeth Ire, Marie Stuart évolue dans une Cour austère qui ne l'accepte pas, et ce, dès son arrivée en Ecosse. Thomas Imbach démontre ce contraste

saisissant entre la Cour des Valois qu'elle vient de quitter et la cour d'Ecosse dans laquelle elle vient d'arriver et tente de s'imposer en tant que reine. Même si le réalisateur n'utilise pas une surabondance de décors, de costumes et de lieux lorsqu'elle évolue à la cour de France. Lorsqu'elle arrive en Ecosse, les lieux sont imprégnés d'une brume épaisse qui semble inspirer l'angoisse d'un lieu inconnu qui semble repoussant. Une vision qui se confirme tout au long du film où le cinéaste évoque les complots et sa domination face aux hommes. Manipulée de toute part, par son frère, par Elisabeth Ire, son deuxième mari, lord Darnley, aristocrate anglais et catholique. Thomas Imbach met l'accent sur sa désinvolture dans son attitude et sa posture, avide de pouvoir mais inlassablement faible. Parmi les complots qui marquent le règne de Marie Stuart, le cinéaste représente celui opéré contre le confident de Marie, Rizzio, qui est arrivé avec elle, en Ecosse. Un deuxième complot est monté par lord Bothwell contre lord Darnley, dont le réalisateur préfère filmer la réaction de Marie, devant l'appartement de son mari, en train de brûler. Un sentiment de soulagement se dégage de son visage. Son troisième mariage, avec lord Bothwell (dont Imbach représente tout au long du film jusqu'à ce mariage l'attirance et la proximité) est marqué par le désaveu de toute part et signe la fin de Bothwell, comme la fin du règne de Marie Stuart. La cérémonie de mariage se déroule dans une petite chapelle, sans faste, où John Knox fait un discours dans lequel il fait une subtile allusion à la fin de son règne. Les lords écossais, aidés par les pamphlets décriant la reine et son nouveau mari assassin, prennent le pouvoir face à une Marie Ire, déterminée que rien ne peut lui arriver étant reine. Marie est pourtant enfermée. Cherchant de l'aide du côté de sa cousine, elle est de nouveau emprisonnée. Thomas Imbach fait allusion à sa décapitation juste après sa captivité. Il montre finalement qu'elle est déjà morte lorsqu'elle est emprisonnée à l'âge de 27 ans.

CONCLUSION

Ma recherche a permis de prendre en compte la manière d'appréhender la source filmique. C'est pourquoi, je me suis intéressée à la relation qu'entretient l'historien avec cette source. Cet apport m'a permis de comprendre les difficultés que j'allais moi-même rencontrer et l'ambiguïté pour analyser cette source peu traditionnelle. Ma recherche s'est basée sur la manière d'appréhender ma source. Je me suis appuyée à travers une analyse filmique et linéaire mais également à travers l'étude sur la réalisation technique de chaque film étudié. Cette approche permet de comprendre les intentions et celle de l'équipe technique pour réaliser un film sur l'histoire des guerres de Religion. Je me suis basée, lorsque cela a été possible, sur les archives du film présents à la Cinémathèque Française. Cet apport considérable m'a permis de dépouiller le film et de l'analyser en détail pour comprendre chacune des étapes de réalisation. Les archives de film sont pourtant inégales et ne permettent pas une étude homogène de l'ensemble des films étudiés. *La Reine Margot* comporte le plus d'archives disponibles à la Cinémathèque française. Cela explique l'importance donnée à ce film dans l'ensemble de ma recherche. J'ai cherché à apporter des éléments complémentaires sur la réalisation grâce à l'apport des autres films sélectionnés pour l'étude des guerres de Religion.

Afin de comprendre les prétentions du cinéaste à réaliser un film historique, je me suis attachée à comprendre sa conception de l'histoire. Je me suis appuyée sur la manière dont le cinéaste s'est intéressé à l'histoire et s'est amené à réaliser un film sur l'histoire des guerres de Religion. Un genre souvent délaissé en raison de la complexité de concevoir les costumes et les décors qui demandent un minimum d'authenticité et de recherche historique pour permettre au spectateur de comprendre dans quelle époque se situe l'histoire. Cela n'est pas une évidence pour chaque réalisateur, qui, par difficulté budgétaire, s'intéresse à quelques détails, éléments de discours pour évoquer le passé.

La source filmique, telle qu'elle est utilisée, révèle un discours sur l'histoire. Car l'histoire, qu'elle soit déformée ou authentique, dit quelque chose sur l'époque concernée. Je n'ai pas recherché à analyser le discours historique en tant que tel, mais à comprendre les raisons de représenter ainsi l'histoire. Comme pour chaque art, le cinéma nous offre une lecture différente, orientée, subjective sur l'histoire. Le cinéaste a pu s'aider d'un conseiller

historique pour l'écriture du scénario, l'histoire, à l'écran, n'en reste pas moins déformée par certains anachronismes ou simplicités. C'est là aussi la difficulté de réaliser un film historique : être suffisamment authentique pour rendre le film visible. C'est cela que doit également concevoir l'historien dans sa démarche d'analyse critique de film historique. La reconstitution historique au cinéma est impossible.

Je me suis intéressée à étudier les représentations majeures des guerres de Religion à travers ma sélection de films. Les thèmes majeurs, largement développés, sont la violence, la place de la femme, le rôle de la religion et la représentation du pouvoir. Des thèmes récurrents dans les films historiques mais qui trouvent place dans ce siècle dévasté par les troubles politiques et religieux. A travers ces thèmes, nous pouvons remarquer la place accordée à l'authenticité historique ou la recherche de modernité. Cette modernité s'incarne pleinement dans la représentation de la place de la femme dans la société et de son influence. Elle domine les films car elle constitue le personnage principal. Si le film Michael Kohlhaas place l'homme au centre, c'est à cause du meurtre de sa femme qu'il décide de mener une guerre. Dans La Princesse de Montpensier, Bertrand Tavernier tend à développer un discours féministe sur la posture de la femme au XVI^e siècle qui a de fortes résonances contemporaines. A travers La Reine Margot, Patrice Chéreau cherche à montrer que les préoccupations et le fanatisme du XVI^e siècle sont encore aujourd'hui d'actualité. L'utilisation de l'histoire au cinéma permet aussi de faire passer un discours universel par le fait d'évoquer le passé tout en évoquant le présent. De cette manière, il participe au développement du discours historique.

SOURCES

LES SOURCES FILMIQUES

La Cinémathèque Française, Bibliothèque du film :

- DVD 5323, Marie Stuart, 1908, Albert Capellani
- DVD 3463, Intolérance, 1916, D.W. Griffith
- DVD 4812, Les Perles de la couronne, 1937, Sacha Guitry, Christian Jaque
- DVD 1175, La Vie privée d'Elisabeth d'Angleterre, 1939, Michael Curtiz
- DVD 990, Si Paris nous était conté, 1955, Sacha Guitry
- DVD 4800, La Princesse de Montpensier, 2009, Bertrand Tavernier
- DVD 6090, Michael Kohlhaas, 2011, Arnaud des Pallières

Fond personnel :

- Dréville, Jean, *La Reine Margot*, VHS. 1954. Lux Film
- Borderie, Bernard, *Hardi ! Pardaillan*, VHS. Union Latine. 1964
- Chéreau, Patrice, *La Reine Margot*, DVD. 1994. Studiocanal
- Kapur, Shekhar, *Elisabeth*, DVD. 1998. Channel Four Films
- Baier, Jo, *Henri 4*, DVD, 2010. Ziegler Film & Company
- Kapur, Shekhar, *Elisabeth, l'âge d'or*, DVD. 2007. Studiocanal
- Imbach, Thomas, *Mary, Queen of Scots*, DVD. 2013. Okofilm Productions

LES SOURCES IMPRIMEES

ARCHIVES DU FILM *LA REINE MARGOT*

La Cinémathèque Française, Espace Chercheur

Fond Chéreau

- CHEREAU95-B59, Notes diverses pour la préparation du film, 1990-1993
- CHEREAU103-B63, Préparation du tournage, 1990-1993
- CHEREAU133-B77, dossier n°1, Décors et costumes, 1990
- CHEREAU66-B44, Découpages, 06-07/1990

- CHEREAU67-B45, Découpages, 10/1990
- CHEREAU68-B46, Découpages, 01-02-03/1991
- CHEREAU71-B47, Découpages, 11/1991
- CHEREAU101-B62, Travail sur les décors studio, 1991
- CHEREAU105-B63, Repérages en France et au Portugal, 1991
- CHEREAU126-B75, Photographies de repérage, 1990-1991
- CHEREAU128-B73, Documentation pour la musique, 1992
- CHEREAU73-B48, Découpages, 06/1992
- CHEREAU74-B49, Découpages, 09/1992
- CHEREAU76-B51, Découpages, 12/1992
- CHEREAU144-B78, Décors, 1992-1993
- CHEREAU77-B51, Découpages, 04/1993
- CHEREAU142-B78, Scénario, 1993
- CHEREAU106-B63, Plans de travail du tournage, 12/03/1993 au 21/09/1993
- CHEREAU107-B87, Plans de travail du tournage, 01/05/1993 au 26/07/1993
- CHEREAU122-B72, Feuilles de service du tournage, 1993
- CHEREAU151-B84, dossier n°15, décors, costumes, ambiances, 1993-1994
- CHEREAU149-B82, dossier n°14, costumes et presse, 1994
- CHEREAU152-B82, dossier n°15, articles de presse, 1994
- CHEREAU96-B60, Story-board de la séquence du mariage, [s.d.]
- CHEREAU97-B60, Story-board de la séquence de la nuit de la St-Barthélemy [s.d.]
- CHEREAU98-B60, *Story*-board de la séquence de la chasse [s.d.]
- CHEREAU99-B60, *Story* -board de différentes séries de plans [s.d.]
- CHEREAU100-B61, Travail d'écriture à partir du livre de Dumas, [s.d.]
- CHEREAU125-B74, Photographies de repérage, [s.d.]
- CHEREAU127-B76, Photographies de repérage, [s.d.]
- CHEREAU153-B83, Mémoire et autres écrits de Marguerite de Valois, [s.d.]
- CHEREAU145-B77, Inspirations, [s.d.]

Fond Suzanne Durrenberger

- DURRENB144-B53, Photos de costumes, 1993

- DURRENB145-B41, Extraits d'ouvrages concernant l'histoire de Charles IX [...], [s.d]
- DURRENB155-B43, Photos de tournage, 1993
- DURRNB156-B43, Photos de tournage, 1993

Collection des Scénarios

- SCEN3081-B921, Scénario de *la Reine Margot*, 1993

-

ARCHIVES DU FILM *LA PRINCESSE DE MONTPENSIER*

La collection jaune

- CJ2234-B292, Etudes et essais de costumes pour le personnage de Marie, [s.d]

Fond Zoé Zurstrassen

- ZURSTRA286-B53, Scénario de *la Princesse de Montpensier*, 2009

BIBLIOGRAPHIE

HISTOIRE DU XVI^e SIECLE

BERTIERE Simone, *Les Reines de France au temps des Valois, 2. « Les années sanglantes »*, Edition de Fallois, Paris, 1994

CORNETTE Joël, *L'affirmation de l'Etat absolu, 1515-1652*, Hachette supérieur, Paris, 1992

CROUZET Denis, *Le haut cœur de Catherine de Médicis*, Bibliothèque Albin Michel Histoire, Paris, 2005

CROUZET Denis, *La nuit de la Saint-Barthélemy, Un rêve perdu de la Renaissance*, Pluriel, Paris, 2012

JOUANNA Arlette, Jacqueline BOUCHER, Dominique BILOGHI, Guy LE THIEC ; *Histoire et dictionnaire des guerres de Religion*, Robert Laffont, Paris, 1998

LE ROUX Nicolas, *Les guerres de Religion, 1559 – 1629* ; Belin, Paris, 2009

VIENNOT Eliane, *Marguerite de Valois : histoire d'une femme, histoire d'un mythe*, Payot, Paris, 1993

OUTILS, DICTIONNAIRES

GUYOT Jacques, ROLLAND Thierry, *Les archives audiovisuelles, histoire, culture politique*, Armand Colin, Paris, 2011

JULLIER Laurent, *L'analyse de séquences*, Armand Colin, Paris, 2011

PINEL Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Armand Colin, Paris, 1996

VANOYE Francis, GOLIOT-LETE Anne, *Précis d'analyse filmique*, Nathan, Paris, 1992

L'HISTOIRE ET LE CINEMA

ALBERA F., DE LA BRETEQUE F., LE FORESTIER L., LAGNY M., « Dialogue avec Antoine de Baecque sur l'Histoire-caméra », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt quinze*, 2010, n°60, pp. 9 à 31.

ARNOLDY Edouard, « Le cinéma, outsider de l'histoire ? Propositions en vue d'une histoire en cinéma », *1895, Mille huit cent quatre-vingt quinze*, n°55, juin 2008, pp. 7-25.

BEYLIE Claude dir, *Une histoire du cinéma français*, Larousse, Montréal, 2000.

CONDE Michel, « Le film historique : quelle vérité ? », *Les Grignoux*, 2013, pp. 1-48.

DE BAECQUE, DELAGE, *De l'histoire au cinéma*, Editions Complexes, Paris, 1998

DE BAECQUE, Antoine, « Le cinéma, outsider de l'histoire ? Propositions en vue d'une histoire en cinéma », *1895, Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 55, juin 2008, pp. 7 à 25.

DE BAECQUE Antoine, « L'histoire qui revient. La forme cinématographique de l'histoire dans Caché et La Question Humaine », *Annales. Histories, Sciences Sociales*, juin 2008, pp. 1275-1301

DE BAECQUE, Antoine, « Les formes cinématographiques de l'histoire », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2010, n°51, pp. 9 à 21.

DELAGE, Christian, « Temps de l'histoire, temps du cinéma », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, 1995, n°46, pp. 25-35

DELAGE, Christian, Godard Jean-Luc, *Histoires(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, 1999, n°64, pp. 145-148.

DREYFUS, Michel, « Histoire et cinéma. Une journée à la vidéothèque de Paris », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, 1995, n°47, pp. 214-217.

DUPUY Pascal, « Histoire et cinéma. Du cinéma à l'histoire », *L'homme et la société*, 2001, n°142, pp. 91 à 107.

FERRO, Marc, *Cinéma et Histoire*, Gallimard, 1993 (rééd)

FERRO Marc, « Le film, une contre-analyse de la société ? », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*. n°1, 1973, pp. 109-124

FERRO, Marc, *Film et Histoire*, Editions de l'EHESS, Paris, 1984

FRANCE, Claudine de, *Cinéma et anthropologie*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1984

FREITAS-GUTFREIND Cristiane, « Les approches phénoménologiques entre cinéma et histoire », *Sociétés*, janvier 2009, n°103, pp. 21-31

HOUEBINE-GRAVAUD, Anne-Marie, « Jean-Jacques Moscovitz : Rêver de réparer l'histoire...Psychanalyse Cinéma Politique », *Figures de la psychanalyse*, 2015, n°29, pp. 188-191.

GARCON François, « Cinéma et Histoire autour de Marc Ferro », *Cinéaction*, 1992, n°65

GAUTHIER Christophe, « Le cinéma : une mémoire culturelle », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°52, septembre 2007, pp. 9-26.

GAUTHIER Philippe, « L'histoire amateur et l'histoire universitaire : paradigmes de l'historiographie du cinéma », *Cinemas : revue d'études cinématographiques*, vol. 21, n°2-3, 2011, pp. 87-105.

GUTFREIND Cristiane Freitas, « Les approches phénoménologiques entre cinéma et histoire », *Sociétés*, 2009, n°103, pp 21 à 31

JEANNE René, FORD Charles, *Histoire encyclopédique du Cinéma, I. Le cinéma français 1895-1929*, Paris, Robert Laffont, 1957

LA TOUR D'AUVERGNE (de) Gabrielle, *Marguerite de Valois et la Saint-Barthélemy dans un siècle de violence. Imaginaire, créations picturales, romanesques et filmiques du XVI^e siècle au XX^e siècle*, Thèse de Doctorat de Lettres nouveau régime en Littérature française, Université de Cergy-Pontoise, 2011

LACASSE Germain, « Cent temps de cinéma ou le cinéma dans les temps de l'histoire », *Cinemas : revue d'études cinématographiques*, vol.5, n°1-2, 1994, pp. 57-67

LACASSIN Francis, *Pour une contre-histoire du cinéma*, Paris, Institut Lumière, Actes Sud, 1972, rééd 1994

LAGNY Michèle, *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Armand Colin, Paris, 1992

MANDROU Robert, « Histoire et Cinéma », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*. 13^e année, n°1, 1958, pp. 140-149.

MATUSZEWSKI, Boleslaus, *Une nouvelle source de l'Histoire*, Paris, 1898

MORRISSEY Priska, *Historiens et cinéastes : rencontre de deux écritures*, L'Harmattan, Paris, 2004

PITHON, Rémy, « Cinéma et histoire : bilan historiographique », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, 1995, n°46, pp. 5 à 13.

PREDAL René, *Histoire du cinéma français, des origines à nos jours*, Paris, Nouveau Monde Editions, 2013

ROBERT Marc André, « Cinéma et histoire : chronique d'une réflexion transdisciplinaire, 1930-2010 », dans Émilie GUILBEAULT-CAYER et al. (dir.), *Actes du*

12e colloque international étudiant du Département d'histoire de l'Université Laval, Québec, Artefact, 2013, p. 45-64

ROSENSTONE Robert A., « The Historical Film as Real History », *Film-Historia*, vol. 5, n°1, 1995, pp. 5-23

SMITH, Paul, *The Historian and Films*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.

SORLIN, Pierre, *Sociologie du cinéma*, Aubier, Paris, 1977.

STOKES Melvyn, MENEGALDO Gilles, *Cinéma et histoire*, Paris, Michel Houdiard Editeur, 2008.

THORNTON BURNETT Mark, STREETE Adrian, *Filming and Performing Renaissance History*, Palgrave macmillan, 2011

TSIKOUNAS, Myriam, « L'histoire de France au cinéma », *Réseaux*, 1994, volume 12, n°64, pp. 183-185.

VERYROGLOV, Dimitri, « Christian Delage et Vincent Guigueno, L'historien et le film, Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 2004 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2004/4, n°51-4, pp. 169-170.

LITTERATURE ET CINEMA

DUMONT Renaud, « De la littérature au cinéma, itinéraire d'une médiation didactique », *Glottopol*, n°12, mai 2008

DUMONT Renaud, « De la littérature au cinéma, propositions pour une nouvelle démarche interculturelle », *Glottopol*, n°12, mai 2008, pp. 17-24

ANALYSES FILMIQUES

AGUSTSDOTTIR Ingibjörg, « Mary Queen of Scots as Feminine and National Icon : Depictions in Film and Fiction », *Etudes écossaises*, n°15, 2012, pp. 75-93.

GAUTHIER Christophe, « Histoire d'un crime. Vies et morts du Duc de Guise », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°56, décembre 2008, pp. 173-190.

HOOGOLIET Margriet, « Distance and Involvement, visualising History in Patrice Chéreau's *La Reine Margot* (1994) and in Eric Rohmer's *l'Anglais et le Duc* (2001), *Relief* 6, 2012, pp. 66-79

KLEINBERGER Alain, NACACHE Jacqueline, *Analyse d'une œuvre : La Reine Margot*, P. Chéreau, 1994, Vrin, Paris, 2014

PIDDUCK Julianne, « A cinema of collisions : Patrice Chéreau and the homosocial », *Studies in French Cinema*, Volume 7, n°3, 2007, pp. 191-205

PRIETO-ARRANZ José Igor, « Whiggish history for contemporary audiences implicit religion in Shekhar Kapur's Elizabeth and Elizabeth : The Golden Age », *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, vol. 14, issue 41, été 2015, pp. 52-78.

ROUCHY-LEVY Violette, « Queen Margot vs La Reine Margot : la version américaine du film de Patrice Chéreau », *1895 : Mille huit cent quatre-vingt quinze*, n°52, 2007

ROUCHY-LEVY Violette, « L'image des protestants dans La Reine Margot de Patrice Chéreau », *Protestantisme et cinéma français*, *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme français*, tome 154, avril-mai-juin 2008

TAVERNIER Bertrand, *La princesse de Montpensier*, Flammarion, Paris, 2010

VIENNOT Eliane, « A propos du film de Patrice Chéreau, La Reine Margot, ou la modernité inculte », *Le Monde*, mai 1994

WANEGFFFELEN Thierry, « La Reine Margot de Patrice Chéreau », *Etudes*, tome 381 n°1-2, juillet-août 1994

LITTERATURE

DUMAS Alexandre, *La Reine Margot*, Gallimard, Paris, 2009

MADAME DE LAFAYETTE, *La Princesse de Montpensier*, 1662, réédition, Pocket, Paris, 2010

MANN Heinrich, *Le roman d'Henri IV, la jeunesse du roi*, Gallimard, Paris, 1972

MANN Heinrich, *Le roman d'Henri IV, le métier de roi*, Gallimard, Paris, 1972

MANN Heinrich, *Le roman d'Henri IV, le guerrier pacifique*, Gallimard, Paris, 1972

ZWEIG Stéfan, *Marie Stuart*, Le livre de poche, Paris, 1976

Table des matières

DECLARATION SUR L'HONNEUR DE NON-PLAGIAT	3
REMERCIEMENTS	5
SOMMAIRE	6
INTRODUCTION	8
PREMIERE PARTIE - LA RELATION ENTRE LE CINEMA ET L'HISTOIRE.....	14
CHAPITRE 1 – L'HISTORIOGRAPHIE DE LA RELATION CINEMA/HISTOIRE	16
La première période : « Le cinéma comme nouveau sujet de l'histoire» (1910-1950).....	16
LE CINEMA ET SES PREOCCUPATIONS HISTORIENNES.....	16
UNE HISTOIRE DU CINEMA, ENTRE PERSISTANCE DE LA CRITIQUE ET L'APPORT HISTORIQUE.....	17
L'ŒUVRE DE GEORGES SADOUL.....	18
Deuxième période : les problématiques et préoccupations nouvelles du cinéma par les historiens (1950-1970).....	18
LES DIFFICULTES RENCONTREES POUR L'HISTORIEN.....	19
LE DEVELOPPEMENT ET L'ESOR DE L'ETUDE CINEMATOGRAFIQUE EN HISTOIRE.....	19
L'ESSOR DE LA RECHERCHE.....	21
Troisième période : « Un tournant méthodologique et historiographique » (2000-2010).....	22
UNE ABSENCE DE DISCUSSION ET D'INNOVATION AUTOUR DU RAPPORT CINEMA/HISTOIRE.....	22
LE RENOUVEAU REFLEXIF DE LA RECHERCHE.....	22
LA RECHERCHE SUR LES REPRESENTATIONS DE L'HISTOIRE AU CINEMA.....	23
CHAPITRE 2 – LE CINEMA COMME « SUPPORT DE L'HISTOIRE »	24
L'historien face aux sources cinématographiques.....	24
UN CORPUS FILMIQUE DIFFICILE A ETABLIR.....	24
LA MISE EN PLACE D'UNE LEGISLATION DU FILM.....	26
LE RAPPORT DE L'HISTORIEN AVEC LES SOURCES FILMIQUES.....	27
Le rapport à l'histoire du cinéaste.....	28
LA CONCEPTION DE L'HISTOIRE.....	28
UTILISER L'HISTOIRE POUR LA VULGARISER.....	29
LE RISQUE DE DERAPAGE TELEOLOGIQUE.....	29
Le film historique : définition.....	30
LA PART D'HISTOIRE DANS LE FILM.....	30
LE GENRE HERITAGE FILM.....	30
LES ENJEUX DE LA RECONSTITUTION HISTORIQUE AU CINEMA.....	
CHAPITRE 3 - L'HISTOIRE AU CINEMA : FIGURATION, REPRESENTATION ET UTILISATION	31
Les thèmes historique utilisés au cinéma : les enjeux et interets.....	33
L'HISTOIRE AU CINEMA : LEGITIMATION D'UN ART FLEURISSANT.....	34
L'HISTOIRE AU CINEMA, UNE UTILISATION POLITIQUE.....	36
L'HISTOIRE AU CINEMA UNE UTILISATION INDUSTRIELLE ET COMMERCIALE.....	37
La filmographie des guerres de religion.....	38
LES GUERRES DE RELIGION A TRAVERS UN EVENEMENT.....	38
LES FILMS SUR UN REGNE.....	40
LA REPRESENTATION DE LA NOBLESSE DE PROVINCE ET DU MONDE RURAL.....	41
Présentation de ma sélection des films étudiés.....	42
LA COUR DES VALOIS.....	42
LA COUR D'ANGLETERRE ET D'ECOSSE.....	43
LA REPRESENTATION DU MILIEU RURAL.....	44
DEUXIEME PARTIE - LA REALISATION ET LA PRODUCTION DU FILM HISTORIQUE.....	45
CHAPITRE 4 – LE CARACTERE NARRATIF DU FILM HISTORIQUE	47
Les recherches historiques.....	47
LES SOURCES HISTORIQUES.....	47
LES RECHERCHES HISTORIOGRAPHIQUES.....	49
LA COLLABORATION DU REALISATEUR AVEC L'HISTORIEN.....	50
Les influences littéraires.....	52
L'ADAPTATION LITTERAIRE.....	53
L'INTERPRETATION LITTERAIRE.....	55
LES LECTURES COMPLEMENTAIRES.....	56
Les inspirations scéniques, cinématographiques et l'impact du contexte politique.....	57
LES SOURCES SCENIQUES.....	57

LES SOURCES CINEMATOGRAPHIQUES.....	57
L'IMPACT DE L'ACTUALITE DANS L'ECRIURE DU SCENARIO.....	58
CHAPITRE 5 – LES ASPECTS TECHNIQUES DE LA REALISATION DU FILM HISTORIQUE.....	60
La pré-production du film historique.....	60
LE DECOUPAGE TECHNIQUE	60
LE CHOIX ET LA CONCEPTION DES COSTUMES.....	62
LES REPERAGES DU TOURNAGE	63
Le tournage.....	65
LA DUREE ET LA FRAGMENTATION DU TOURNAGE.....	65
LES CONTRAINTES BUDGETAIRES.....	66
LES CONTRAINTES TECHNIQUES.....	67
La postproduction et la production du film historique	68
LE CHOIX DU MONTAGE	68
DES VERSION MULTIPLES	69
CHAPITRE 6 – LA PRODUCTION ET LA COMMUNICATION DU FILM HISTORIQUE	71
Le choix de l’affiche du film	71
<i>LA REINE MARGOT</i>	71
<i>LA PRINCESSE DE MONTPENSIER</i>	72
<i>ELISABETH</i>	72
La distribution et les récompenses.....	73
LA DISTRIBUTION, EN FRANCE ET A L'ETRANGER	73
LES RECOMPENSES ET PRIX OBTENUS.....	74
TROISIEME PARTIE - LES CODES SPECIFIQUES DES FILMS SUR LES GUERRES DE RELIGION	76
CHAPITRE 7 – LA PROBLEMATIQUE DES CORPS.....	77
Le corps costumé.....	77
LE COSTUME, UN VECTEUR HISTORIQUE ?	77
L'UTILISATION STRATEGIQUE DU VETEMENT : UNE REPRESENTATION CODIFIEE.....	79
LA REPRESENTATION HIERARCHISEE DES PERSONNAGES PAR LE COSTUME	80
Le corps esthétisé.....	80
LE CORPS SCENIQUE	81
L'EXPRESSION TRAVAILLEE DES VISAGES	81
LE DESHABILLAGE DES CORPS.....	82
Le corps mourant	83
LA DEGRADATION DES COSTUMES.....	83
LE CORPS BLESSE.....	84
LA DECOMPOSITION DES CORPS.....	84
CHAPITRE 8 – L'UTILISATION DE L'ESPACE, LA SCENOGRAPHIE	86
La reconstitution du cadre historique	86
LA RECONSTITUTION DES LIEUX ROYAUX	86
LA RECONSTITUTION DES LIEUX URBAINS.....	87
LA RECONSTITUTION DES LIEUX RURAUX	87
La mise en scène adoptée	88
LE FASTE DES DECORS.....	88
LE DECORS EPURE.....	89
L'ESPACE OUVERT : LA NATURE	89
La dimension picturale du film historique	90
LE TRAVAIL DE L'IMAGE : THEATRALITE.....	90
LE TRAVAIL DE LA LUMIERE	91
LES INSPIRATIONS PICTURALES DES FILMS HISTORIQUES	92
CHAPITRE 9 – LA MUSICALITE DU FILM HISTORIQUE	93
Le pouvoir de la parole	93
UNE PAROLE HISTORIQUE, AUTHENTIQUE, IMPOSSIBLE A RECONSTITUER	93
UNE PAROLE MODERNE.....	94
LE TRAVAIL DES VOIX ET DES BRUITAGES	95
La place de la musique	95
LA PRESENCE PHYSIQUE DE LA MUSIQUE DANS LE FILM.....	96
LE ROLE DE LA MUSIQUE DANS L'ACCOMPAGNEMENT DU MOUVEMENT	96
UN MELANGE DES GENRES	97
QUATRIEME PARTIE - ETUDE COMPARATIVE DES REPRESENTATIONS DES GUERRES DE RELIGION AU CINEMA.	99
CHAPITRE 10 – LA MISE EN SCENE DE LA VIOLENCE	101
La violence des affrontements guerriers/physiques.....	101

LA FIGURATION DES DUELS.....	101
LA GUERRE OFFICIELLE ET PERSONNELLE	102
LA GUERRE CIVILE ET RELIGIEUSE.....	103
La violence des sentiments.....	105
LES RAPPORTS AMICAUX	105
LES RAPPORTS FAMILIAUX.....	105
LES RAPPORTS AMOUREUX	107
La violence faite aux femmes	107
LE MARIAGE DE RAISON	107
L'UTILISATION DU MEURTRE D'UNE FEMME.....	108
LA FEMME, COUPABLE DE VIOLENCE.	109
CHAPITRE 11 – LA REPRESENTATION DES CROYANCES A L'ECRAN	110
L'identité religieuse du film	110
LA RELIGION DANS ELISABETH	110
LA PLACE DE LA RELIGION DANS MARY, QUEEN OF SCOTS	111
LA PLACE DE LA RELIGION DANS <i>LA REINE MARGOT</i>	111
Le rapport entre la religion catholique et la religion protestante	112
L'OPPOSITION PHYSIQUE, BRUTALE ET VIOLENTE.....	112
L'EXECUTION DES PROTESTANTS.....	112
LA RECHERCHE DE TOLERANCE RELIGIEUSE.....	113
Les autres croyances développées.....	114
L'ASTROLOGIE	114
LA SORCELLERIE	114
LES SUPERSTITIONS	115
CHAPITRE 12 – LA FIGURE DU POUVOIR	116
L'incarnation du pouvoir.....	116
L'INCARNATION DU POUVOIR PAR UN MONARQUE FAIBLE ET MANIPULE	116
L'AFFIRMATION DU POUVOIR PAR ELISABETH IRE.....	117
LE POUVOIR USURPE ET INJUSTE.....	117
La représentation de la Cour.....	118
LA COUR DES VALOIS.....	118
LA COUR D'ELIZABETH I ^{RE}	119
LA COUR DE MARIE STUART.....	119
CONCLUSION	122
SOURCES	125
BIBLIOGRAPHIE.....	128
TABLE DES MATIERES	133

RÉSUMÉ

L'époque des guerres de Religion a été largement utilisée au cinéma depuis 1897, avec L'Assassinat du duc de Guise par Georges Hatot. Au total, plus de quarante films ont été réalisés, entre 1897 et 2014, représentant une époque faite de troubles religieux et politiques en France et en Angleterre. Ces sources filmiques proposent une certaine lecture de l'histoire, que l'historien doit prendre en compte. Leurs représentations, qu'elles soient anachroniques, modernisées, déformées, authentiques ou épurées donnent à voir un discours sur l'histoire. En cela, chaque film historique doit être analysé dans sa globalité. Cette approche consiste à concevoir à la fois ce qu'il se passe sur l'écran à la diffusion, et derrière la caméra lors du tournage. Il s'agit de combiner l'analyse filmique et la réalisation technique du film qui témoignent des intentions du réalisateur et de l'ensemble de l'équipe technique pour représenter l'histoire. L'utilisation des guerres de Religion au cinéma demande un certain travail sur la manière de mettre en scène l'époque du XVI^e siècle. Ce travail consiste à la manière de concevoir les décors, les costumes, les musiques et les dialogues, traduisant la mise en scène recherchée par le réalisateur.

SUMMARY

The period of the Wars of Religion has been widely used in cinema since 1897, with L'Assassinat du duc de Guise by Georges Hatot. In total, more than forty films were produced, between 1897 and 2014, representing a period of religious and political troubles in France and England. These filmic sources offer a certain reading of history, which the historian must take into account. Their representations, whether anachronistic, modernized, distorted, authentic or purified, give a discourse on history. In that, each historical film must be analyzed in its entirety. This approach consists of designing what happens on the screen and behind the camera. It is a question of combining the film's analysis and the technical realization of the film, which testify to the intentions of the film-maker and the entire technical team to represent the story. The use of the Wars of Religion in the cinema requires a certain work on the way to stage the period of the XVI^e century. This work consists in the way of design the sets, the costumes, the music and the dialogues, translating the directing sought by the film-maker.

MOTS CLÉS : Histoire – Cinéma – Représentation – Guerres – Religion – Réalisation - Décor – Costumes - Musique – History – Cinema – Representation – Wars – Religion – Realization – Decor – Costume - Musique

