



HAL
open science

Histoire et cinéma : représenter le règne de Louis XVI à l'écran de 1945 à 1989

Luan Vandembulcke

► **To cite this version:**

Luan Vandembulcke. Histoire et cinéma : représenter le règne de Louis XVI à l'écran de 1945 à 1989. Histoire. 2023. dumas-04453807

HAL Id: dumas-04453807

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04453807>

Submitted on 12 Feb 2024

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

Luan Vandembulcke

Histoire et cinéma

Représenter le règne de Louis XVI à l'écran de 1945 à 1989



Louis XVI, interprété par Jacques Morel (à droite) reçoit la cocarde révolutionnaire à l'hôtel de ville de Paris des mains du marquis de La Fayette, *La Révolution française*, Robert Enrico et Richard T. Heffron.

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire

Parcours : Histoire, culture, politique, échanges internationaux

Sous la direction de M. Martin WREDE

Année universitaire 2022-2023



Luan Vandembulcke

Histoire et cinéma
Représenter le règne de Louis XVI à l'écran de 1945 à 1989

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire

Parcours : Histoire, culture, politique, échanges internationaux

Sous la direction de M. Martin WREDE

Année universitaire 2022-2023

Remerciements

J'adresse un très grand merci à toutes les personnes qui m'ont aidé dans le cadre de ce mémoire.

En particulier à Monsieur Martin Wrede, professeur à l'Université Grenoble Alpes, pour avoir accepté, malgré la distance, de diriger ce mémoire sur l'histoire et le cinéma et pour ses conseils tout au long de l'année.

Un très grand merci à mes camarades et amis, ils se reconnaîtront, pour leurs commentaires toujours pertinents pour améliorer au mieux ce mémoire.

Enfin, merci à ma famille, en particulier à ma mère et à mon père, pour le temps qu'ils ont accordé à la relecture de ce travail.

Sommaire

Partie I - Le cinéma dans la continuité de la caricature révolutionnaire ? Louis XVI et Marie-Antoinette, entre réel et imaginaire.....	21
Chapitre 1 - Louis XVI, le roi fainéant ?.....	23
1.1 - Louis XVI le Dauphin.....	23
1.2 - Louis XVI, roi ou forgeron ?.....	25
1.3 - Le roi benêt.....	26
Chapitre 2 - Une femme, mère et reine cible de toutes les attaques. « L'Autrichienne » vue par les cinéastes.....	32
2.1 - Une difficile acceptation à la cour de France.....	32
2.2 - La mère face au jugement du cinéma.....	34
2.3 - Entre reine et favorite royale.....	35
2.4 - Fersen et Marie-Antoinette, l'amour impossible ?.....	36
2.5 - La reine et le petit Trianon.....	38
2.6 - Marie-Antoinette est « Madame déficit ».....	39
2.7 - L'hyper-sexualisation de la souveraine.....	40
2.8 - Entre aversion et passion : le couple royal à l'écran.....	42
Partie II - L'intervention française dans la guerre d'indépendance américaine. Un sujet abondamment négligé par le cinéma.....	49
Chapitre 3 - Un Français en Amérique. La Fayette, une véritable personnification de la liberté.....	52
3.1 - La Fayette, une personnification de la liberté ?.....	52
3.2 - Un départ compliqué pour l'Amérique.....	57
Chapitre 4 - La Fayette en Amérique. Une action véritablement décisive ?.....	59
4.1 - Vers l'intervention militaire.....	59
4.2 - La Fayette en Amérique.....	61
Partie III - La Révolution au cinéma. « Les années lumières », Louis XVI face aux périls révolutionnaires.....	70

Chapitre 5 - La convocation des États généraux et la chute de la Bastille.....	72
5.1 - La convocation des États généraux.....	73
5.2 - Le serment du Jeu de paume.....	77
5.3 - La prise de la Bastille.....	78
5.4 - « Le roi à Paris », le retour de la famille royale dans la capitale.....	81
Chapitre 6 - La fuite de Varennes et ses conséquences.....	86
6.1 - La fuite de Varennes.....	86
6.2 - L'affaire du Champ-de-Mars.....	89
6.3 - Le manifeste de Brunswick et la menace de l'exécution militaire.....	90
6.4 - L'assaut sur le palais des Tuileries.....	91
6.5 - Les massacres de septembre et l'abolition de la monarchie.....	93
6.6 - Le procès de Louis XVI.....	95
6.7 - Du procès à l'exécution : le jugement de Marie-Antoinette vu par le cinéma.....	98
Partie IV - « Les années terribles ». La patrie en danger.....	103
Chapitre 7 - La république menacée : guerre de Vendée et chouannerie au cinéma.....	105
7.1 - La guerre de Vendée.....	105
7.2 - La Chouannerie à l'écran.....	110
Chapitre 8 - Un duel au sommet. Danton contre Robespierre.....	118
8.1 - L'expulsion des Girondins de la Convention.....	119
8.2 - Robespierre et Saint-Just.....	120
8.3 - Le tribun contre l'Incorruptible.....	121
8.4 - Le procès de Danton et de ses partisans.....	126
8.5 - Le 9 thermidor.....	128

Introduction

« Qu’importe de violer l’Histoire pourvu qu’on lui fasse de beaux enfants »¹.

Il existe plusieurs versions de cette citation d’Alexandre Dumas. Si la formulation change, le cœur des propos de l’auteur des *Trois Mousquetaires* reste le même : il peut se permettre des erreurs, des anachronismes, une relecture de l’histoire tant que le résultat aboutit à un remarquable hommage à celle-ci par la production d’une œuvre qualitative. En est-il de même avec le cinéma ? Celui qui aime représenter l’histoire, de l’Antiquité jusqu’aux guerres du XX^e siècle, réussit-il à donner naissance à de « beaux enfants » ? Dans son ouvrage *La Révolution française à l’écran*, Roger Icart pose une question fondamentale pour l’appréhension d’un film historique que ce travail doit garder à l’esprit. « Le Septième Art ne peut-il pas lui aussi revendiquer, comme tous les autres arts, le droit pour les auteurs-réalisateurs à la dramatisation, le droit à la libre interprétation, en un mot le droit à l’imagination »² ?

Ce mémoire n’a pas la volonté n’y l’ambition de répondre à cette question, très personnelle et sans doute insoluble. Le cinéma est autant capable du meilleur que du pire dans sa représentation des événements historiques ou de la vie de celles et ceux que l’on nomme les grandes figures de l’Histoire. Chaque historien, chaque spectateur est libre de juger de la qualité d’une de ces productions cinématographiques et d’accepter de voir la vérité historique être balayée au profit de l’intrigue. Aussi, ce travail ne doit pas tomber dans une simple critique cinéma comme on peut en lire dans la presse. Il nous faut aborder ce qui

¹ Cité par Roger Musnik dans « À propos de l’auteur : les essentiels de la littérature », [en ligne] *Gallica*, date de mise en ligne inconnue, consulté le 17 janvier 2023. <https://gallica.bnf.fr/essentiels/dumas/propos-auteur>

² Icart Roger, préface de Raymond Borde, *La Révolution française à l’écran*, Toulouse, Milan, 1988, p. 151.

compose les sources filmiques de ce travail avec rigueur pour tenter de comprendre ce que le cinéma montre ou cherche à montrer aux différents publics.

Le cadre de ce mémoire de ne se veut pas révolutionnaire. L'Histoire, à travers le prisme du septième art, a déjà été analysée par des historiens. Les premiers travaux en ce sens émergent dans les années 1970, notamment avec ceux de Marc Ferro qui publie en 1977 *Cinéma et Histoire*³, un ouvrage fondamental en France pour l'étude d'une telle question dont-il est le premier à se saisir. D'autres historiens se sont, eux aussi, emparés de cette question. Jean-Loup Bourget publie *L'histoire au cinéma : le passé retrouvé*, ouvrage dans lequel il définit ce qu'est un film historique : une œuvre qui dépeint des personnages ou des événements historiques, un film qui ressuscite le passé en l'habillant ou en le déguisant, en le mettant en images et en mouvement⁴. Pierre Guibbert et Michel Lebrun proposent en 1993 un ouvrage plus général, *L'histoire de France au cinéma*⁵, dans lequel ils retracent les grandes dates et événements de l'histoire de France dans leurs reconstitutions à l'écran. Hervé Dumont, historien suisse du cinéma, publie deux ouvrages phares, *L'Antiquité au cinéma. Vérités, légendes et manipulations*⁶ et *Napoléon. L'Épopée en 1000 films*⁷, regroupant une masse documentaire colossale énumérant plusieurs centaines de films sur leur sujet respectif qui viennent témoigner de l'importance qu'accorde le cinéma à ces périodes et à ces acteurs de l'Histoire. Pour notre objet d'étude, à savoir représenter le règne de Louis XVI à l'écran de 1945 à 1989, une analyse de la Révolution française dans sa mise en scène au cinéma est nécessaire, sinon indispensable. Là encore, certains historiens, particulièrement dans le cadre du Bicentenaire de la Révolution en 1989, se sont penchés sur cette question. En 1988, Sylvie Dallet publie *La Révolution française et le cinéma : de Lumière à la télévision*⁸, reprenant son travail de thèse. À travers cet ouvrage, une toute première étude de la Révolution au cinéma, elle dresse une liste non exhaustive de l'ensemble de la production cinématographique en lien

3 Ferro Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Denoël et Gonthier, 1977, 168 pages (collection Bibliothèque Médiations).

4 Bourget Jean-Loup, *L'histoire au cinéma : le passé retrouvé*, Paris, Gallimard, 1992, 176 pages (Collection Découvertes Gallimard cinéma), quatrième de couverture.

5 Guibbert Pierre, Lebrun Michel avec le concours de Michel Cadé, *L'histoire de France au cinéma*, Paris, Corlet / Amis de notre histoire, Télérama, 1993, 384 pages.

6 Dumont Hervé, *L'Antiquité au cinéma. Vérités, légendes et manipulations*, préface de Jean Tulard, Paris, Nouveau monde, édition et la cinémathèque de Laussane, 2009, 708 pages.

7 Dumont Hervé, *Napoléon - L'Épopée en 1000 films*, préface de Jean Tulard, Lausanne, Ides et Calendes, Cinémathèque suisse, 2015.

8 Dallet Sylvie, *La Révolution française et le cinéma: de Lumière à la télévision*, Paris, édition des Quatre-Vents, 1988, 240 pages (Collection Le Cinéma et son histoire).

avec la Révolution depuis 1897⁹. Cette énumération de films divers représente le pilier de notre corpus qui compose les sources de ce travail. Le passionnant *La Révolution française* de Roger Icart, cité précédemment, apporte un complément majeur au travail de Sylvie Dallet grâce notamment à une filmographie détaillée qui englobe davantage de films ayant un rapport avec notre sujet de recherche¹⁰. L'ouvrage suit la chronologie des événements révolutionnaires et se distingue de l'étude de Sylvie Dallet qui aborde une chronologie différente, selon l'évolution de la technique du cinéma et isole trois grands temps : le cinéma muet, le cinéma parlant et les bouleversements cinématographiques à partir des années 1960. On peut aussi évoquer, dans ces travaux sur la représentation de la Révolution à l'écran, l'ouvrage de Maryline Crivello-Bocca *L'écran citoyen. La Révolution française vue par la télévision de 1950 au Bicentenaire*¹¹, qui questionne les mêmes enjeux que Sylvie Dallet et Roger Icart selon le point de vue du petit écran. Cet ouvrage justifie entre autres choses l'absence de séries télévisées dans notre corpus de sources.

L'objectif de notre travail réside dans une analyse de la représentation du règne de Louis XVI à l'écran. À partir de onze films aux genres différents, d'une aventure d'un jeune marquis à une comédie caricaturale, nous essayons d'apporter une nouvelle grille de lecture, un nouveau regard à certaines des productions filmiques de notre corpus. Notre question de fond s'intéresse à leur pertinence. Sont-ils, si jamais ils l'ont été un jour, encore adéquats pour ce qu'ils représentent ? Deux catégories majeures se dégagent de notre corpus : les films déjà analysés par l'historien et ceux n'ayant pas fait l'objet d'un intérêt particulier où étant sortis en salle après les travaux précédemment mentionnés. Nous avons rassemblé, pour plus de clarté, l'ensemble de notre filmographie dans le tableau ci-dessous.

Tableau récapitulatif des films de notre corpus¹²

⁹ La filmographie établie par Sylvie Dallet est le fruit de l'agrément de la Mission du Bicentenaire.

¹⁰ Précisons que Roger Icart ne retient pas dans sa filmographie les téléfilms, il ne se base que sur des longs-métrages qui ont lieu à la veille ou pendant la Révolution française.

¹¹ Crivello Maryline, préface de Esquenazi Jean-Pierre, *L'écran citoyen : la Révolution française vue par la télévision de 1950 au bicentenaire*, Paris, L'Harmattan, 1997 [Première édition 1993], 276 pages, (Collection Communication et civilisation).

¹² Nous avons rédigé quelques biographies sur certains des cinéastes de notre corpus grâce aux ressources de la base de données du catalogue collectif des bibliothèques et archives de cinéma qui rassemble un nombre important d'informations. Afin de ne pas alourdir plus que nécessaire cette introduction, ces biographies sont disponibles dans l'annexe 1 page 155.

Date	Réalisateur(s)	Titre du film
1954	Guitry Sacha	Si Versailles m'était contée
1955	Delannoy Jean	Marie-Antoinette, reine de France
1962	Dréville Jean	La Fayette
1970	Yorkin Bud	Commencer la Révolution sans nous
1971	Rappeneau Jean-Paul	Les mariés de l'An II
1974	Cardinal Pierre	Saint-Just ou la Force des choses
1982	Scola Ettore	La Nuit de Varennes
1983	Wajda Andrzej	Danton
1987	De Broca Philippe	Chouan !
1989	Enrico Robert et T. Heffron Richard	La Révolution française
1989	Favre Bernard	Vent de Galerne

Il convient d'expliciter nos deux catégories qui forment nos sources filmiques. *Si Versailles m'était conté*, *Marie-Antoinette, reine de France*, *Les mariés de l'an II*, *La Nuit de Varennes* et *Danton* intègrent notre première catégorie. Ils composent notre corpus de base, nécessaire pour alimenter notre étude par une fondation de films ayant fait l'objet d'analyses sur lesquelles nous nous repons tout en essayant de leur apporter un nouveau regard. Pour citer Baptiste Judic « un même film peut être interrogé et analysé de manières différentes par chaque génération d'historiens, apportant en cela de nouvelles interprétations et lectures sur son thème, son contexte et sa réception »¹³, une vision dans laquelle ce mémoire essaie de s'inscrire. *La Fayette*, *Commencez la Révolution sans nous*, *Saint-Just ou la force des choses*, *Chouans*, *La Révolution française* et *Vent de Galerne*, composent le second bloc de notre filmographie. Si Sylvie Dallet mentionne *La Fayette* de Jean Dréville dans son ouvrage, elle n'en fait pas un examen. Pareillement, *Commencez la Révolution sans nous* n'est nullement mentionné chez l'historienne, tandis que Roger Icart l'évoque rapidement, sans en faire une étude approfondie. *Saint-Just ou la force des choses* n'est quant à lui aucunement cité chez

¹³ Judic Baptiste, « Cinéma, Histoire et Mémoire, quelques problèmes théoriques et méthodologiques pour son étude », *Quaina*, 2 avril 2010, consulté le 17 avril 2023.
<https://quaina.univ-angers.fr/2010/04/02/cinema-histoire-et-memoire-quelques-problemes-theoriques-et-methodologiques-pour-son-etude/>

les deux historiens, sans doute du fait qu'il s'agit d'un téléfilm adapté de l'ouvrage éponyme d'Albert Olivier et publié en 1955. Précisons qu'une lecture de l'ouvrage en question, dans une logique comparative avec le film, aurait été intéressante puisque la production de Pierre Cardinal induit une double adaptation. Notons également que *Vent de Galerne* de Bernard Favre apparaît quant à lui comme une inspiration d'un roman du même nom d'André Guilloteau¹⁴. Une lecture de ces deux ouvrages aurait permis d'évoquer cette double adaptation, mais il s'agit là d'un exercice auquel nous ne nous sommes pas prêtés faute de temps. Enfin, *Chouans, La Révolution française*, et même *Vent de Galerne* sont sortis après les publications de Sylvie Dallet et de Roger Icart et ne sont tout simplement pas mentionnés dans leurs travaux personnels. Pour finir, nous avons construit notre filmographie de sorte de trouver un équilibre entre les films déjà traités par l'historien et inversement tout en essayant d'avoir l'opportunité d'évoquer autant d'événements du règne de Louis XVI et de la Révolution que possible. Avant de nous lancer dans le vif du sujet de ce travail, il est intéressant, sinon nécessaire, de revenir sur l'usage de l'Histoire au cinéma.

« Le cinéma a été immédiatement attiré par l'Histoire »¹⁵. Ces quelques mots de l'historien Antoine de Baecque résumant parfaitement les liens et les rapports qu'entretiennent ces deux notions. Le cinéma fut pendant longtemps déconsidéré, rabaisé face aux autres formes d'expressions artistiques plus traditionnelles, peinture et sculpture en tête. Ce sont les années 1960 et l'émergence d'une nouvelle vague de cinéastes (Godard, Truffaut...) qui permet au cinéma de trouver ses lettres de noblesse. Cette période, source de légitimité pour les œuvres cinématographiques, trouve en France sa plénitude par le décret du 19 juin 1969. Celui-ci adjoint, « outre les attributions qui lui sont conférées par l'article 2 du code de l'industrie cinématographique, le centre national de la cinématographie est chargé d'assurer la sauvegarde des films cinématographiques [...] »¹⁶, enracinant ainsi la nécessité d'assurer la protection des productions filmiques et témoignage de l'importance nouvellement accordée à l'industrie du cinéma. L'histoire a d'abord été enregistrée comme

14 Martin Jean-Clément, « Quand l'histoire fait son cinéma » [en ligne], *Mots. Les langages du politique*, n° 31, juin 1992, p. 61, consulté le 9 mai 2023. https://www.persee.fr/doc/mots_0243-6450_1992_num_31_1_1699?q=Vent+de+Galerie

15 De Baecque Antoine, *Histoire et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma Scréren-CNDP 2008, (Collection Les petits cahiers), p. 7.

16 Ministère d'État chargé des affaires culturelles. *Décret n° 69-675 du 19 juin 1969 relatif à la conservation des films par le centre national de la cinématographie*, Journal officiel de la République Française, n° 0145 du 22/06/1969, page 6 315, consulté le 23 novembre 2022.

une actualité. On filme les grands événements, couronnement ou funérailles, avant d'entreprendre de « reconstituer, rejouer et d'interpréter »¹⁷ les moments importants de l'histoire. Légitiment, on peut s'interroger sur la question de la fiabilité de l'image filmée. L'exemple de l'affaire du faux massacre de Timisoara en décembre 1989, repris et diffusé par toute la presse internationale, est assez parlant. En France, on s'intéresse à la Révolution française qui connaît son âge d'or au cinéma de 1897 à 1914 et jusqu'à la crise de 1929 au niveau international. Le cinéma apparaît comme peu sensible à la question de la Révolution. On compte environ 200 films de courts et longs métrages sur ce sujet en 1988¹⁸, sensiblement peu face à des sujets comme l'Antiquité¹⁹. Des pays et espaces géographiques entiers délaissent complètement ce sujet comme l'URSS. Pour l'historienne Sylvie Dallet, « l'Union Soviétique reste totalement muette sur la Révolution française pour des raisons complexes de jalousie, de nationalisme stalinien et de mépris affiché pour le caractère bourgeois de la grande ancêtre »²⁰. Elle lui préfère largement la commune de Paris avec notamment le film *La Nouvelle Babylone* de Grigori Koznitez et Leonid Trauberg sorti en 1929. Aux États-Unis, la guerre de sécession ou la conquête du « Far West » deviennent rapidement les figures de proue de l'histoire mise en scène par le cinéma américain. Le film historique tend à représenter une histoire glorifiée. L'historien Marc Ferro dans *Cinéma et Histoire* donne l'exemple de la Grande-Bretagne. On s'attache à mettre en scène la puissance de son empire colonial ou de sa flotte de guerre²¹.

Le cinéma devient très vite un outil de propagande. Il cherche à faire passer un message, souvent politique. Dans son court-métrage *L'Affaire Dreyfus* sorti en 1899, Georges Méliès prend directement position en faveur du capitaine accusé de trahison. Très vite, ce sont les États qui accaparent le cinéma. En URSS, on cherche à « faire comprendre et aimer la révolution »²² de 1917. Le III^e Reich utilise le cinéma comme un moyen de contrôle des masses, afin d'assurer l'endoctrinement, quitte à réécrire l'histoire. Dans *Malheurs des Frisons*, sorti en 1935, Peter Hagen représente les Russes comme des barbares avides de

17 De Baecque Antoine, *op. cit.*, p. 9.

18 On se repose sur la filmographie établie par Sylvie Dallet dans *La Révolution française et le cinéma*. Pour des précisions sur le nombre de films sur ce sujet, on peut se reporter à l'ouvrage de Dallet Sylvie, Gendron Francis, *Filmographie mondiale de la Révolution française*, Paris, Editions des Quatre-vents, 1988.

19 Hervé Dumont évoque quelque 2200 productions, du film de cinéma en passant par la série télévisée et le documentaire dans son ouvrage. Voir Dumont Hervé, *L'Antiquité au cinéma.....*, *op. cit.*, p. 25.

20 Dallet Sylvie, *op. cit.*, p. 7.

21 Ferro Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, 1993 [Nouvelle version refondue. Première édition 1977], p. 19.

22 De Baecque Antoine, *op. cit.*, p. 9.

richesses qui s'attaquent à de pauvres villageois. On cherche ici par le cinéma et l'histoire à « diaboliser l'ennemi, pointant à la fois sa fourberie, qui justifie le combat, et sa faiblesse, qui promet [la] victoire »²³.

L'Histoire est mise en scène avec des moyens colossaux au cinéma. *La Révolution française* de Robert Enrico et Richard T. Heffron totalise pas moins de 200 comédiens pour un budget avoisinant les 300 millions de francs²⁴. Les péplums, ces films ayant pour sujet l'Antiquité, *Spartacus* de Stanley Kubrick pour n'en citer qu'un, peuvent, eux aussi, compter sur des moyens gigantesques. *Cabiria* de Giovanni Pastrone sorti en 1914, est reconnu pour ses décors majestueux²⁵, reflets des moyens considérables dont dispose le cinéma dans sa quête de reconstitution. Le film historique, s'il est avant tout un divertissement, cherche rapidement à développer un double discours. Ainsi, « la plupart des grands films historiques seront aussi, et surtout, des films d'actualité, parlant autant du présent où ils ont été tournés (leur contexte) que du passé qu'ils cherchent à reconstituer (leur sujet) »²⁶. Pour évoquer un film plus proche de nous et pour illustrer cette idée, *300* de Zack Snyder sorti en 2006 me semble des plus pertinents. Dans son ambition de reconstituer la société spartiate de l'époque, le cinéaste délivre une vision largement anachronique du rôle de la femme à Sparte. La femme guerrière, qui commande l'armée, reçoit les ambassadeurs étrangers ou décide de la politique de la cité, fait contre-sens aux sources historiques. Le cinéaste représente l'égalité homme-femme de notre société contemporaine dans sa reconstitution du passé. Le réalisateur traite, en conséquence, d'un sujet présent dans un contexte passé.

L'analyse d'une œuvre cinématographique ne se borne pas seulement au film en lui-même. Il s'agit aussi d'analyser « ce qui n'est pas le film, l'auteur, la production, la critique, le régime »²⁷. En un sens, il faut s'intéresser au contexte de production du film. Il faut aussi et bien évidemment s'attarder sur la fiabilité de la reconstitution historique proposée par le cinéaste. Certains n'hésitent pas à en appeler à des historiens pour les épauler dans cette prétention de crédibilité. Jean Tulard, historien spécialiste de l'époque napoléonienne,

23 Aslangul Claire, « Guerre et cinéma à l'époque nazie » [en ligne], *Revue historique des armées*, n° 252, le 15 septembre 2008, page 16-26, consulté le 10 décembre 2022. <https://journals.openedition.org/rha/3023>

24 Centre national du cinéma et de l'image animée, *Un peuple et son roi, Danton, La Nuit de Varennes : 10 films sur la Révolution française*. [en ligne] mise en ligne le 24 septembre 2018, consulté le 15 janvier 2023. https://www.cnc.fr/cinema/actualites/un-peuple-et-son-roi-danton-la-nuit-de-varennes--10-films-sur-la-revolution-francaise_867919

25 Hervé Dumont parle du film comme du premier long-métrage et de la première superproduction de l'histoire du cinéma. Voir *L'Antiquité au cinéma....., op. cit.*, p. 274.

26 De Baecque Antoine, *op. cit.*, p. 9.

27 Ferro Marc, *Cinéma et histoire, op. cit.*, 41.

conseille dans la réalisation du film *La Révolution française*²⁸. Dans le cadre de cette reconstitution, « le cinéaste sélectionne dans l'histoire les faits et les traits qui nourrissent sa démonstration, et il laisse de côté les autres sans avoir à justifier où légitimer son choix »²⁹. Pourtant, il est indéniable que le regard historique porté sur un film, qu'il se veuille documentaire ou de fiction, se doit de se questionner sur les choix du cinéaste. Quels événements sont passés sous silence ? Pourquoi ? Dans *La Marseillaise* de Jean Renoir, sorti en 1937, on occulte, au moment de la prise des Tuileries, le massacre des gardes suisses du palais³⁰. Il faut attendre *Dreyfus, l'intolérable vérité* de Jean Chérasse pour que le sujet soit enfin traité dans une œuvre cinématographique complète. Chacun de nos films traite de divers sujets, avec des objectifs disparates. Si *La Révolution française* se veut comme un tableau des événements, commémoratif du bicentenaire de la Révolution, *La Fayette* de Jean Dréville ou *Marie-Antoinette, reine de France* de Jean Delannoy sont avant tout des biographies filmées de ces grandes figures. Cette même *Révolution française* de Robert Enrico et Richard T. Heffron incarne la volonté d'éclairer les événements révolutionnaires auprès du spectateur. Par sa durée, presque six heures pour la version télévisée que nous utilisons dans le cadre de ce mémoire, le film cherche à apporter un éclairage profond, aussi détaillé que possible, du sujet qu'il met en scène. Le cinéma comme un transmetteur de l'histoire ? On peut cependant regretter un sujet centré uniquement sur Paris, qui ne montre pas la situation dans les provinces ou dans les colonies. À peine se contente-t-on d'évoquer la guerre de Vendée. Au contraire, d'autres films ne veulent pas ou ne peuvent pas jouer un rôle d'informer, voire d'éduquer le spectateur. *Commencez la Révolution sans nous*, film américain de Bud Yorkin, représentation historique discutable, n'a pas le désir de montrer à l'écran les causes, les raisons de la Révolution. Il ne s'agit que d'un produit de divertissement qui ne cherche pas à offrir au public une grille de compréhension de ces événements passés. En effet, « les films français et américains, allemands également, insistent sur les effets tragiques de la Révolution de 1789, et jamais ses origines »³¹. Le cinéma est certes capable de reproduire un contexte, une atmosphère passée, par l'utilisation de décors ou de costumes au coût abyssal, mais il reste toujours incapable d'expliquer, de représenter les racines profondes des événements qu'il traite. Le cinéma, s'il fallait le préciser, ne saurait supplanter l'historien. Dans le cadre

28 D'après les crédits du film où son nom apparaît comme « conseiller historique ».

29 Ferro Marc, *Cinéma et histoire*, op. cit., p. 220.

30 Ferro Marc, *Cinéma, une vision de l'Histoire*, Paris, édition du Chêne, 2003, p. 39.

31 *Ibid.*, p. 38.

de notre sujet, le septième art s'attache majoritairement à traiter les événements depuis les élites. Indéniablement, nous sommes amenés à parler du traitement réservé à l'écran de ces élites. Louis XVI bien sûr, mais aussi Marie-Antoinette, La Fayette, Danton, Robespierre vont nous occuper dans ce travail. Au-delà de ces seuls personnages, ce sont aussi les deux grands moments du règne de Louis XVI qui occupent notre développement : l'intervention française dans la guerre d'indépendance américaine et, inévitablement, la Révolution française.

Notre sujet de recherche ne se borne pas à évoquer le cinéma, mais l'histoire à travers le prisme de l'écran. Aussi, nous sommes dépendants d'une dense bibliographie sur divers objets qui entourent et gravitent autour de Louis XVI et de son règne. Cet état de fait posé, il nous faut dire quelques mots sur l'historiographie de ces sujets variés qui intègrent ce mémoire.

Ce travail s'intéresse à de multiples figures de ce règne, Louis XVI en tête. De nombreux travaux sur le dernier roi de l'Ancien Régime ont été publiés. En 1973, Albert Soboul propose une étude sombrement intitulée *Le procès de Louis XVI*³², revenant sur toute la procédure judiciaire qui entoure le procès d'un monarque déchu. En 1985, Évelyne Lever publie une dense biographie du roi³³, qui retrace les grandes étapes de sa vie jusqu'à son exécution place de la Révolution. Etienne Taillemite propose Louis XVI ou *Le navigateur immobile*³⁴ en 2002, un ouvrage qui aborde un nouvel aspect du roi de France, à savoir ses rapports avec la mer et la marine de guerre française. Si la figure du dernier roi de France est centrale dans notre travail, elle n'est pas la seule qui concentre notre attention. Marie-Antoinette bénéficie à elle seule de multiples travaux, notamment étrangers. On peut penser à l'ancienne, mais non moins majeure biographie de Stefan Zweig³⁵. On se contente ici de mentionner les travaux en français, et particulièrement ceux de Cécile Berly dont elle a fait de la reine sa spécialité. Elle publie en 2012 *La reine scandaleuse : idées reçues sur Marie-Antoinette*³⁶, dans lequel elle brise les stéréotypes qui entourent, encore aujourd'hui, la

32 Soboul Albert, *Le procès de Louis XVI*, Paris, Gallimard, 1973.

33 Lever Evelyne, *Louis XVI*, Paris, Fayard, 1985, 695 pages.

34 Taillemite Étienne, *Louis XVI ou Le navigateur immobile*, Paris, Payot, 2002, 265 pages (Collection Portraits intimes).

35 Zweig Stefan, *Marie Antoinette, Bildnis eines mittleren Charakters*, Leipzig, Leipzig : Insel-Verl, 1932, 639 pages.

36 Berly Cécile, *La reine scandaleuse : idées reçues sur Marie-Antoinette*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2012, 206 pages (Collection Idées reçues).

dernière reine de l’Ancien Régime. Dans cette logique, son *Marie-Antoinette*³⁷, publié en 2020, déconstruit une nouvelle fois ces clichés existants. Notons le *Juger la reine*³⁸ d’Emmanuel de Waresquiel qui s’intéresse tout particulièrement au procès inique de Marie-Antoinette.

Nous n’en oublions pas les événements qui s’articulent autour du règne de Louis XVI, en particulier la guerre d’indépendance américaine. La biographie d’Étienne Taillemite sur La Fayette³⁹ donne l’occasion d’aborder le rôle du marquis dans le cadre de l’intervention française en Amérique. L’ouvrage collectif *La France et l’indépendance américaine*⁴⁰ donne un regard nouveau et complet sur la guerre d’indépendance américaine dans ses conséquences politiques et économiques pour ses participants.

Il est un événement qu’on ne peut omettre de mentionner, La Révolution française. Il ne s’agit pas d’évoquer l’ensemble des travaux sur le sujet qui sont innombrables, mais de pointer certains ouvrages majeurs pour le cadre de ce mémoire. Annie Jourdan publie une *Nouvelle histoire de la Révolution*⁴¹, dans laquelle elle retrace l’évolution des événements révolutionnaires. Nous n’en oublions pas les acteurs de la Révolution : Loris Chavanette retrace dans son *Danton et Robespierre : le choc de la Révolution*, l’affrontement entre les deux hommes majeurs de la Révolution. Pour citer quelques autres exemples : l’historien américain Timothy Trackett s’intéresse à la fuite de Varennes dans son *Le roi s’enfuit : Varennes et l’origine de la Terreur*⁴² alors que Jean Clément-Martin offre des travaux majeurs sur la question de la Guerre de Vendée⁴³.

Ce mémoire ne se focalise pas sur une étude de l’Histoire dans le cinéma au sens large, des liens qui unissent ces deux notions comme l’ont fait des historiens déjà cités dans

37 Berly Cécile, *Marie-Antoinette*, Paris, PUF, 2020, 224 pages (Collection Biographies).

38 De Waresquiel Emmanuel, *Juger la Reine*, Paris, Tallandier, 2016, 368 pages (Collection Histoire).

39 Taillemite Étienne, *La Fayette*, Paris, Fayard, 1989, 623 pages.

40 Chaline Olivier, Bonnichon Philippe, De Vergennes Charles-Philippe (dir), *La France et l’Indépendance américaine*, Paris, PUPS, 2008.

41 Jourdan Annie, *Nouvelle histoire de la Révolution*, Paris, Flammarion, 2018, 657 pages (Collection Au fil de l’histoire).

42 Trackett Timothy, traduit de l’anglais par Alain Spiess, *Le roi s’enfuit : Varennes et l’origine de la Terreur*, Paris, La Découverte, 2004, 285 pages.

43 Martin Jean-Clément, préface de François Lebrun, *La guerre de Vendée 1793-1800* [Nouvelle édition], Paris, Seuil, 2014, 347 pages (Collection Points Histoire).

cette introduction. Non, il s'agit de travailler sur un sujet historique bien précis dans le septième art qu'il convient d'explicitier, de contextualiser : le règne de Louis XVI.

Le 10 mai 1774, Louis XV, atteint de la petite vérole, décède, laissant à son petit-fils de 20 ans, né en 1754, doté d'une éducation soignée, mais étreinée et inadéquate et dont l'expérience est manquante⁴⁴, les rênes du pouvoir. Louis XVI, marié depuis le 16 mai 1770 à la dernière fille de l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche, s'entoure de deux figures importantes, Jean-Frédéric Phélypeaux Maurepas, rappelé d'exil, et de Charles Gravier de Vergennes. Ces deux personnages forment les principaux conseillers du monarque jusqu'à leurs morts respectives en 1781 et en 1787. Le début du règne de Louis XVI est marqué par une franche popularité pour le novice souverain. Sa montée sur le trône de France doit tracer un trait avec le règne de Louis XV, depuis longtemps devenu le « Mal-aimé ». Le ralliement au jeune prince « repose autant sur l'hostilité à Louis XV, à son entourage et à sa politique, que sur une adhésion raisonnée au nouveau souverain »⁴⁵. Maurepas, principal ministre du roi à partir de 1776, joue un rôle majeur dans la nomination de Vergennes à la charge de Ministre d'État chargé des affaires étrangères dont l'importance pendant la guerre d'indépendance américaine, notamment dans le cadre de l'intervention française en Amérique, est non négligeable. Le règne de Louis XVI est en outre marqué par la guerre en Amérique dont nous réservons les détails et précisions dans une partie spécialement dédiée à cette question. Un des choix marquant du roi reste le rappelle des Parlements dans une quête d'apaisement et de solutions pour régler les problèmes financiers auxquels la monarchie fait face et qui trouve son apogée le 4 mai 1789 avec l'ouverture des États généraux. Nous reviendrons en détail sur les conséquences qui découlent de cette décision, à savoir le début de la Révolution, plus tard dans notre mémoire. La question des finances du royaume occupe une place centrale tout au long du règne de Louis XVI, où une dépression supplante une stagnation de la production, est renforcée par le coût monstrueux de l'intervention française en Amérique. Cette crise économique est exacerbée dans les derniers temps de la monarchie avec une succession de ministres des Finances et leurs différents programmes de réformes. On ne peut évoquer le règne de Louis XVI sans parler de la Révolution. Notons que cette contextualisation se veut assez limitée. Notre sujet induit de plus amples précisions dans ce qu'il aborde tout

⁴⁴ Taillemite Étienne, *Louis XVI ou le navigateur immobile*, Paris, Payot, 2002 (collection Portraits intimes), p. 27.

⁴⁵ Beaurepaire Pierre-Yves, *La France des lumières 1715-1789*, Paris, Belin, 2011 (Histoire de France), p. 628.

particulièrement la Révolution française dont on ne peut omettre l'évocation dès lors qu'on s'intéresse au dernier roi de l'Ancien Régime. Avec ce constat, nous détaillerons directement les événements de la Révolution dans le développement de ce travail au même titre que le rôle de la France dans la guerre d'indépendance américaine.

La particularité de notre sujet résulte dans l'existence d'une double périodisation qu'il est importante de préciser. D'abord, nous ne pouvons analyser le règne de Louis XVI dans sa globalité. Le cinéma n'a pas eu la volonté d'aborder les premières années du souverain, ce qui limite notre première approche par l'intervention française dans le cadre de la guerre d'indépendance américaine. En outre, le choix a été fait de déborder du seul cadre du règne de Louis XVI. Devions-nous nous arrêter le 10 août 1792 quand il est suspendu de ses fonctions exécutives, le 21 septembre 1792 quand la monarchie est officiellement abolie ou le 21 janvier 1793 lors de son exécution place de la Révolution ? Avec l'importance accordée à la figure du roi dans notre développement, nous ne pouvions laisser de côté la question de son procès et de son exécution. En suivant cette logique, l'importance que prend la reine de France dans notre travail nous contraint à évoquer son propre procès et sa propre exécution. D'autant plus qu'en arrêtant notre étude à la fin du règne de Louis XVI dans son sens le plus strict, disons lors de l'abolition de la monarchie, on occulte une bonne moitié de la seconde partie du film *La Révolution française*. Aussi, plutôt que de laisser des événements importants de la représentation du couple royal à l'écran et pour offrir une analyse des plus complètes sur notre filmographie, nous suivons le déroulé des événements révolutionnaires offert par *La Révolution française*. En conséquence, notre étude s'étend jusqu'à la Terreur et l'exécution de Robespierre. Le cadre historique de ce travail s'étend ainsi de 1774 à 1794, polarisé, nous l'avons dit, autour de la Révolution.

Avec une étude sur le cinéma, il faut aussi fixer une période dans laquelle nous piochions différents films qui viennent composer nos sources. Ce sont quelque quarante-quatre années de cinéma, entre 1945 et 1989, que nous allons essayer d'étudier. Le choix de ces dates n'est pas anodin. D'abord, la Seconde Guerre mondiale marque une rupture dans la production cinématographique en France. Dans la filmographie établie par Sylvie Dallet, seuls six films français sont sortis à cette période en s'inscrivant dans la continuité de la Révolution avec comme objet Napoléon et l'Empire⁴⁶. On peut citer l'exemple de *Pontcarral*,

⁴⁶ Une exception, l'œuvre de Pierre de Hérain, *Pamela (L'Énigme du Temple)* sortie en 1944, prend place pendant le directoire, en dehors de notre période d'étude.

colonel d'Empire de Jean Delannoy sorti en 1942. Il faut attendre 1946 et le film *L'Affaire du collier de la reine* de Marcel L'Herbier pour voir réapparaître le dernier roi de l'Ancien Régime à l'écran⁴⁷. L'année 1989 marque quant à elle le bicentenaire de la Révolution. Outre d'être un parfait clin d'œil à notre sujet, cette date marque aussi la sortie de nos films, dont le monumental *La Révolution française* et le *Vent de Galerne* de Bernard Favre.

Dans une conférence du 17 janvier 2023 à la MSH-Alpes, l'historien Guillaume Mazeau s'interroge sur les moyens de faire redécouvrir la Révolution française aux yeux du grand public. Ce mémoire, qui tend à poursuivre les travaux de Sylvie Dallet et de Roger Icart, suit une logique similaire et se questionne : le septième art peut-il jouer un rôle dans une redécouverte du règne de Louis XVI et par extension de la Révolution, dont elle est pratiquement la seule porte d'entrée possible pour évoquer le dernier roi de l'Ancien Régime à l'écran ? La sortie cette année du film *Vaincre ou mourir* de Vincent Mottez et Paul Migot pose la question d'un regard idéologique, politique sur l'histoire et tout particulièrement sur la Révolution. Peut-on en dire autant de notre corpus ? Trop facilement estampillé « d'historique », il convient de déconstruire nos films dans lesquels l'histoire n'est souvent qu'un prétexte pour raconter une intrigue plus qu'une réelle représentation des événements passés. À travers onze films aux ambitions différentes, de l'épopée d'un Français en Amérique à une véritable fresque cinématographique des événements révolutionnaires, il s'agit d'interroger la représentation d'un règne perçu par les réalisateurs. Ainsi, comment les cinéastes se réapproprient le règne de Louis XVI, charnier de l'histoire de France, dans une représentation où s'entrechoquent histoire romancée, caricature et vérité historique du roi, de la reine, des autres illustres figures et des grands événements qui sont associés au règne de Louis XVI ?

Il s'agit d'abord de questionner le traitement par le cinéma du couple royal en interrogeant l'existence d'une forme de continuité entre la vision du septième art et la caricature révolutionnaire.

Dans un second temps, on s'attardera sur l'intervention française dans la guerre d'indépendance américaine, un sujet abondamment négligé par les réalisateurs.

47 Nous nous basons toujours sur la filmographie établie par Sylvie Dallet.

Les deux dernières parties de notre travail s'attardent sur la Révolution et reprennent les titres des deux partis du film *La Révolution française* qu'il s'agit d'interroger. On questionnera dans un troisième temps « les années lumières », Louis XVI face aux périls révolutionnaires.

Enfin, « les années terribles », la patrie en danger, occuperont notre quatrième et dernière partie, toujours à partir de leur traitement par le septième art.

Partie I - Le cinéma dans la continuité
de la caricature révolutionnaire ? Louis
XVI et Marie-Antoinette, entre réel et
imaginaire

Cette première partie aborde une dimension volontairement thématique. Il ne s'agit pas, comme dans le reste de ce mémoire, d'évoquer l'évolution chronologique du règne de Louis XVI et des événements qui gravitent autour de lui selon leurs représentations dans le cinéma. Plutôt qu'un aspect événementiel qui prédomine dans nos autres parties, nous nous intéressons ici à deux figures dont l'importance pour le sujet de ce travail est telle qu'il était impensable de ne pas consacrer une partie entière à Louis XVI et Marie-Antoinette. Il ne s'agit pas tant de pointer du doigt d'éventuelles incohérences historiques très précises ou de focaliser notre attention sur des détails spécifiques. Il me semble évident qu'un film ne peut coller parfaitement à la réalité historique et doit conserver une certaine marge de manœuvre dans sa quête de reconstitution, fruits de contraintes particulières, quitte à romancer une partie de l'histoire. Aussi, la question de fond de ce premier point s'interroge sur la manière dont le septième art s'approprie le roi et la reine de France, des personnages qu'on peut qualifier de clivant dans l'imaginaire collectif⁴⁸. Quelles représentations, quels clichés ou stéréotypes nos films véhiculent, quitte à faire parfois écho aux mêmes présupposés qui ont animé la vision des révolutionnaires en leur temps ? Les deux chapitres qui vont suivre s'articulent autour de chacun de ces personnages et tentent de faire un lien, un parallèle entre la représentation caricaturale révolutionnaire et la représentation cinématographique. Le deuxième chapitre a la particularité de dépasser la seule évocation de Marie-Antoinette pour parler d'un point trop court pour bénéficier d'un chapitre dédié, mais qui reste le fruit de nos deux analyses précédentes, à savoir la relation du couple royal dans sa mise en scène à l'écran.

⁴⁸ Par exemple, Cécile Berly parle d'un emballement mémoriel et historique vis-à-vis de Marie-Antoinette sur laquelle on ne compte plus les ouvrages, films et documentaires qui lui sont dédiés. Voir Berly Cécile, *Marie-Antoinette*, *op. cit.*, p. 11.

Chapitre 1 - Louis XVI, le roi fainéant ?

Il semble inconcevable de traiter un sujet comme le nôtre sans évoquer Louis XVI à l'écran, et ce, avec des matériaux plus que limités. Aucun film de notre corpus, et dans toute la période que nous étudions, ne fait du roi un protagoniste principal. Il n'est qu'un personnage secondaire, presque un figurant dans toute notre filmographie. Pourtant, quel portrait dresse le cinéma de ce roi qui, au premier abord, ne paraît pas déchaîner les passions des cinéastes ? Autant, dans la filmographie établie par Sylvie Dallet, il existe pas moins de cinq films avec comme titre « Marie-Antoinette », autant aucune œuvre cinématographique biographique n'a été produite par le cinéma sur Louis XVI. Cet élément est d'autant plus étonnant qu'il existe des films sur le Dauphin et qui en font le personnage clef de l'intrigue. Un court-métrage sorti en 1908 et sobrement intitulé *Louis XVII* ou le plus connu *L'Enfant roi* de Jean Kemm sorti en 1923 en sont de parfaits exemples. C'est donc avec un Louis XVI relégué au second plan qu'il nous faut composer. Il s'agit d'abord d'interroger la rare représentation de Louis XVI en tant que dauphin (1.1), puis de questionner l'ambivalence d'un Louis XVI entre monarque et forgeron (1.2) et enfin la mise en scène de la bêtise de Louis XVI (1.3).

1.1 - Louis XVI le Dauphin

Marie-Antoinette, reine de France de Jean Delannoy commence le 30 avril 1774, quelques jours avant la mort du « Bien-Aimé » et la montée sur le trône de Louis XVI. C'est un Louis XV affaibli, malade qui nous est présenté, inquiet de l'avenir de la monarchie française sous l'égide de son petit-fils. Si l'on sait que Louis XV était atteint de la petite vérole et que son corps « se couvre de boutons »⁴⁹, le film ne le montre que de manière

49 D'après *La mort de Louis XV*, [en ligne], site du Château de Versailles, mise en ligne le 20 septembre 2016, consulté le 20 janvier 2023. <https://www.chateauversailles.fr/decouvrir/histoire/grandes-dates/mort-louis-xv#:~:text=%C3%82g%C3%A9%20de%2064%20ans%2C%20Louis.finit%20%C2%AB%20Mal%2DAim%C3%A9%20%C2%BB>.

parcellaire, presque imperceptible, sans doute pour épargner aux spectateurs pareille vision. Toujours est-il que son inquiétude sur la façon dont Louis XVI compte gérer le pays est bien visible, ce qu'il lui exprime sans ambages, « je me demande comment vous vous en tirerez après moi »⁵⁰. Ses propos sont tels, qu'il semble quasiment annoncer aux spectateurs ce qu'ils savent déjà, la chute de Louis XVI et de la monarchie. Tout bien considéré, le futur souverain n'est-il pas « bon, trop bon peut-être »⁵¹, pour la couronne ? Une sorte de prophétie annonciatrice de la fin d'un roi et du film, lequel montre un monarque bienveillant, tout du moins sympathique. Il faut noter ici la justesse de l'interprétation de Jacques Morel en Louis XVI, qui joue au passage le joaillier Boehmer dans *Si Versailles m'était conté*. Il laisse voir du respect, de l'amour pour Louis XV. Après tout « [il] est à la fois l'objet de son admiration, de son affection, de sa crainte et aussi de sa honte »⁵², ce que Jacques Morel réussit à parfaitement jouer, mais certainement trop dans l'émotion justement. Sans porter un jugement personnel sur le jeu de l'acteur, Louis XVI apparaît comme lymphatique tout au long du film. L'inquiétude de Louis XV ne se borne pas seulement à son petit-fils, la question de la succession le tourmente aussi. Il s'interroge sur la capacité de Louis XVI à concevoir un héritier, allant jusqu'à soupçonner que cette « stérilité »⁵³ puisse être la faute de la dauphine. Rappelons que quatre ans après son mariage avec Marie-Antoinette, le couple reste sans enfant, ce que Sacha Guitry expose de manière bien plus criante : « ce bon gros garçon avait eu pendant sept ans toutes les peines du monde à devenir le mari de sa femme, sa réputation d'hommes vertueux prie un tout autre sens »⁵⁴. Louis XV va jusqu'à le pousser à aller voir ailleurs, reprenant la tendance libertine du souverain qui, on le rappelle, entretient de nombreuses maîtresses. C'est précisément Madame du Barry, sa dernière favorite en date, qui alerte la famille royale au début du film sur l'état de santé dégradé du souverain. Madame du Barry que nous ne reverrons plus par la suite. Louis XVI refuse ses conseils, il se dit loyal à Marie-Antoinette, et même « [qu'il] aime trop la Dauphine »⁵⁵, expliquant qu'il ne sait pas s'y prendre avec elle. Sa maladresse, son manque cruel d'aisance avec Marie-Antoinette l'amène à demander conseil auprès de son grand-père, lui qui est chez Jean Delannoy

50 Jean, Delannoy. *Marie-Antoinette reine de France*. [en ligne] Les Films Gibé, Franco-London-Film, Rizzoli Film, 1955.

51 *Ibid.*

52 Lever Évelyne, *Louis XVI*, Paris, Fayard, 1985, p. 51.

53 Delannoy Jean, *op. cit.*

54 Guitry, Sacha. *Si Versailles m'était contée....*, [DVD] C.L.M. Société de Production de Films de Long et Court-Métrage, Cocinex, 1954.

55 Delannoy Jean, *op. cit.*

excessivement négligent dans sa tenue tout en étant maladroit dans son comportement. Son absence d'audace l'amène à boire avant d'aller retrouver la dauphine pour se « donner du courage »⁵⁶ et ainsi lui éviter des « sourires sur [son] passage »⁵⁷. Il faut bien insister sur l'importance que la reine de France, dans le cas présent future reine de France, tombe enceinte rapidement. Une reine inféconde est source de nombreuses rumeurs à la cour, ce que le film sous-entend. On comprend un véritable manque d'intérêt de Louis XVI pour la chose. La vie sexuelle, ou plutôt l'absence de vie sexuelle, est une source d'attaques perpétuelles contre le roi. La « faiblesse de la virilité [est une manifestation] d'une monarchie dérégulée qui n'assume plus ses missions »⁵⁸. Dans *Marie-Antoinette, reine de France*, c'est un Louis XVI qui préfère à sa femme « la forge et la mécanique »⁵⁹. À la mort de Louis XV, qui n'est pas montrée, mais seulement évoquée, les courtisans se pressent dans les couloirs du château, annonçant par le traditionnel, et non moins célèbre, « Le roi est mort ! Vive le roi ! »⁶⁰ la montée sur le trône de Louis XVI.

1.2 - Louis XVI, roi ou forgeron ?

Ce passage du film de Jean Delannoy a le mérite d'être original. Il est le seul qui offre aux spectateurs dans toute notre filmographie un point de vue précédant le début du règne de Louis XVI. Même *Si Versailles m'était conté* ne montre pas aux spectateurs Louis XVI avant son accession au trône. Tous les autres films de notre corpus, où l'on peut apercevoir le souverain, commencent leurs intrigues au début de la Révolution, exception faite pour *La Fayette* de Jean Dréville. Nous ne pouvons maintenant que nous attarder sur le tableau dépeint de Louis XVI, et bien sûr, évoquer les clichés et stéréotypes que le cinéma véhicule. Louis XVI est, de manière globale, toujours en proie à un doute incessant, incapable de prendre la moindre décision. Le personnage est tourné de telle sorte que les cinéastes n'hésitent pas à en faire un imbécile, qui préfère les travaux manuels aux affaires d'État. Il est forgeron dans *Marie-Antoinette, reine de France*, ce qu'il hérite de Louis XIV et de Louis

56 *Ibid.*

57 *Ibid.*

58 Beaurepaire Pierre-Yves, *op. cit.*, p. 684.

59 Delannoy Jean, *op. cit.*

60 *Ibid.*

XV⁶¹, horloger dans *Commencez la Révolution sans nous* de Bud Yorkin. Ce dernier donne une vision tellement caricaturale de Louis XVI qu'il n'est roi de France que par titre. Il est à ce point déconnecté des événements qu'il « se divertit à régler des montres et des pendules sans se douter que sa dernière heure est bien prête à sonner »⁶². Dans *Chouans !* de Philippe de Broca, sorti en 1988, le comte de Kerfadec fait lui aussi une référence aux passions du roi. Autant, la mort de Louis XVI « le laisse froid. [Autant] quand [il] songe au gros serrurier qu'il était, alors là ça [lui fait] quelque chose »⁶³. On voit dans les travaux manuels du roi une sorte d'échappatoire face à une situation de plus en plus précaire. C'est peu avant son enfermement à la prison du Temple que *Marie-Antoinette, reine de France* nous montre le roi en train de travailler le métal. D'ailleurs, dans ce même film, le roi discute avec un garde national, forgeron de profession, créant ainsi un lien entre Louis XVI et le peuple qui rend d'autant plus dramatique sa fin, lui qui n'aspire qu'au bonheur de ses sujets, comme il le rappelle à de multiples occasions dans l'ensemble de notre filmographie. Assez étonnamment, aucun film ne fait référence une seule seconde aux deux grandes passions du roi que sont la géographie et les affaires maritimes. On pense bien sûr au célèbre tableau de Nicolas-André Monsiau, *Louis XVI donnant ses instructions à La Pérouse*, peint en 1817. Dans le même temps, aucune mention n'est faite de la restauration de La Royale, qui a lieu sous son règne et qui est sans doute une de ses grandes réussites. Rappelons le rôle que joue la flotte dans la guerre d'indépendance américaine qui n'est pas négligeable, loin de là.

1.3 - Le roi benêt

Majoritairement, le cinéma nous montre un Louis XVI spectateur des événements, notamment pendant la Révolution. Celui que « les affaires d'états [assommaient] »⁶⁴ ne pense qu'à dormir dans *La Fayette* de Jean Dréville, quitte à laisser en suspens d'importantes décisions, « je vais chez la reine, votre signature attendra demain »⁶⁵. Pire, les personnages qui l'entourent n'hésitent pas à jouer sur cette tendance au sommeil en exposant clairement

61 Duprat Annie, *Les rois de papier : la caricature de Henri III à Louis XVI*, Paris, Belin, 2002 (collection Histoire et société Essais d'histoire moderne), p. 193.

62 Bud, Yorkin. *Commencer la révolution sans nous*. [en ligne] Warner Bros, 1970.

63 De Broca, Philippe. *Chouan !* [en ligne] Partner's Production (Paris), Films A2 (Paris), Canal+, 1987.

64 Taillemite Étienne, *Louis XVI.....*, *op. cit.*, p. 7.

65 Jean, Dréville. *La Fayette*. [en ligne] Les Films Copernic, Cosmos Film, 1962.

leurs intentions aux spectateurs, « et si nous exploitions cet amour immodéré pour le sommeil ? »⁶⁶ nous dit l'un des amis du marquis de La Fayette. Le roi, tellement benêt, ne remarque même pas que les personnages changent l'heure sur une horloge pour l'envoyer au lit. La remarque de Louis XVI, « si l'on ne me laisse pas dormir, où ira la France ? »⁶⁷ et d'autant plus divertissante pour le spectateur qui voit les personnages s'amuser avec lui, tout en renforçant sa bêtise auprès du public. Son avidité pour le sommeil semble de notoriété publique avec « un roi qui ne pense qu'à dormir »⁶⁸ exposant clairement aux yeux du spectateur une forme évidente de fainéantise. Jean Dréville aborde ici une dimension satirique dans sa représentation de Louis XVI, mais aussi de la reine de France que nous aborderons dans le deuxième chapitre. Il est « timide, hésitant, indécis »⁶⁹ dans son exercice du pouvoir, ce que *Commencez la Révolution sans nous* de Bud Yorkin exagère à outrance. Le film se veut parodique, caricatural et montre un Louis XVI, pas simple spectateur de la situation, mais en une véritable victime. Victime des machinations de la reine, de la Révolution dont-il n'est en réalité nullement responsable dans le film du réalisateur américain. Le cinéaste va plus loin dans sa parodie pour rendre le roi toujours plus ridicule. Au moment d'une réception, c'est un Louis XVI accoutré d'un déguisement d'oiseau, visible sur l'illustration ci-dessous, qui se présente à un « bal costumé »⁷⁰ devant toute la cour du palais d'été, dont le nom n'est jamais mentionné dans le film⁷¹.



Illustration 1 – Louis XVI (Hugh Griffith) en costume de bal accompagné de Marie-Antoinette (Billie Whitelaw), *Commencez la Révolution sans nous*, Bud Yorkin.

66 *Ibid.*

67 *Ibid.*

68 *Ibid.*

69 Taillemite Étienne, *Louis XV...., op. cit.*, p. 11.

70 Yorkin Bud, *op. cit.*

71 Je n'ai pas trouvé de raisons pouvant expliquer pourquoi le film n'a pas été tourné directement à Versailles. Manque de budget ? Refus du château d'accueillir la production de Bud Yorkin ? En l'état, toutes les hypothèses sont possibles.

Le monarque, certes simple d'esprit, est ici tourné en dérision et humilié. Le costume dont il est affublé participe à une forme de désacralisation du roi, déjà mise à mal dès le début de la production de Bud Yorkin. Tout au long du film, il est accoutré d'étranges façons, renforçant un peu plus sa bêtise aux yeux du spectateur. Sa timidité, presque maladive, est poussée à l'extrême dans *Commencez la Révolution sans nous*. Le roi est mal à l'aise dès que les regards se portent sur lui. Dans ce fameux bal, il ne sait pas se tenir en société, ne sait pas comment se comporter entouré de courtisans. Cette situation, fruit des manigances de Marie-Antoinette, est étudiée plus en détail dans le chapitre dédié à la reine de France. De manière générale, le film de Bud Yorkin donne une vision étrange du roi, toujours habillé de costumes excentriques qui en font un inepte pour la couronne.

Nous évoquions précédemment l'indécision permanente de Louis XVI. Il faut bien insister sur cet aspect, tant chaque film de notre corpus aime représenter ce trait de caractère du souverain. Dans *La Fayette*, c'est sur l'aide à apporter ou non aux insurgés américains qui place le monarque dans une position ambiguë tout au long du film de Jean Dréville. Sa capacité à se « déjuger quelque temps après »⁷² atteint ici son plus bel exemple. Le changement d'opinion se fait dans la minute. Celui qui avait autorisé une aide discrète aux insurgés recule dans l'instant. Pire, il préfère, toujours dans ce même film, laisser le hasard d'une course de chevaux prendre une décision à sa place.

La bêtise de Louis XVI est véritablement mise en scène dans *Commencez la Révolution sans nous*. Le roi oublie systématiquement qu'il est le monarque. Sa naïveté fait que les autres personnages eux-mêmes doutent qu'il soit le souverain, il est contraint de montrer sa bague pour prouver ses dires. Lui-même avoue qu'il ne prend aucune décision, qu'il « ne gouverne pas depuis quinze ans »⁷³. Il est même contraint chez Jean Delannoy de rappeler « qui commande ici ? »⁷⁴, exposant une autorité monarchique exsangue et remise en cause par les propres conseillers du monarque. Avec l'œuvre de Bud Yorkin, il se laisse aisément manipuler, tant par sa femme que par ses conseillers. Le film se permet d'ailleurs un jeu de mots, nommant l'un de ses proches Duc de Saligaud, déclarant ouvertement aux spectateurs que ce personnage est une personne malhonnête, ce que ses actes viennent prouver, lui qui aspire à prendre le contrôle de la France. On retrouve ici la victimisation du roi qui se voit

72 Taillemite Étienne, *Louis XVI...*, *op. cit.*, p. 38.

73 Yorkin Bud, *op. cit.*

74 Delannoy Jean, *op. cit.*

entouré de conseillers véreux. Le film va même plus loin. Les deux paysans qui composent l'une des paires de jumeaux de l'œuvre réussissent à faire signer au roi une proclamation promettant au peuple « qu'avec ça, la France est enfin libre »⁷⁵, allant, dans une réécriture comique de l'histoire, imaginer que la Révolution aurait pu être évitée. Notons au passage une des remarques d'un des protagonistes principaux, « je pensais qu'avec son éducation, il saurait l'orthographe correctement »⁷⁶ qui vient encore plus inciter sur l'idiotie de Louis XVI qui n'est, selon le Duc de Saligaud, « qu'un poltron pleurnicheur »⁷⁷. D'ailleurs, celui qui est représenté comme le plus influençable des hommes n'hésite pas à déclarer « d'avoir [été] forcé [brutalisé] »⁷⁸, revenant une fois de plus sur ses propres actions.

Marie-Antoinette, reine de France aime rappeler que « de ses ancêtres Bourbon, Louis XVI n'avait qu'un appétit féroce et un goût immodéré pour la chasse »⁷⁹. Tandis que les Parisiennes marchent sur Versailles lors de la journée du 5 octobre 1789, le « roi chasse »⁸⁰. Après tout, n'est-il pas « [qu'un] poltron qui ne se déplace que pour aller à la chasse »⁸¹ chez Ettore Scola ? Dans son *La Nuit de Varennes*, le cinéaste italien montre toute la violence du jugement des contemporains du roi à son encontre, la chronologie du film se situant peu après le départ vers Varennes, un élément qu'on retrouve aussi chez Sacha Guitry dont les personnages parlent du roi comme « le gros cochon »⁸², non sans rappeler à l'historien la caricature révolutionnaire à l'encontre Louis XVI⁸³ auquel le cinéma de notre corpus fait référence à de nombreuses reprises dans les surnoms attribués au souverain. Au moment de la fuite de Varennes, la nonchalance de Louis XVI, très bien interprétée par Jacques Morel, est bien visible chez Jean Delannoy. Celui qui ne pense qu'à manger fait tache face aux autres personnages de la berline, notamment Marie-Antoinette, en proie à l'inquiétude d'être rattrapée. Encore chez Ettore Scola, Monsieur Paine, un des passagers du carrosse qui suit celui de la famille royale, déclare « [qu'un] roi qui prend la fuite, de minutes en minutes, [est]

75 Yorkin Bud, *op. cit.*

76 *Ibid.*

77 *Ibid.*

78 *Ibid.*

79 Taillemite Étienne, *Louis XVI...., op. cit.*, p. 31.

80 Delannoy Jean, *op. cit.*

81 Ettore, Scola. *La Nuit de Varennes*. [en ligne] Opera Film Produzione (Roma), Gaumont, FR3 - France Régions 3, 1982.

82 Guitry Sacha, *op. cit.*

83 Au cours de la Révolution, Louis XVI est le seul transformé en porc dans la caricature révolutionnaire. Voir Duprat Annie, *op. cit.*, p. 230.

un peu moins le roi »⁸⁴. Le fait que Thomas Paine soit un Britannique, même s'il prend parti en faveur des insurgés américains, nous fait penser en tant qu'historien au roi Jacques II. Sa fuite du royaume est perçue par le Parlement et ses contemporains comme une abdication de fait. Peut-on voir dans le cas du film d'Ettore Scola une forme de critique contre la lâcheté de Louis XVI qui, par sa fuite, abandonne ses sujets et donc perd sa dignité royale ? Impossible à dire. Dans *La Révolution française*, on voit Louis XVI améliorer la guillotine en architecte de sa propre mort, lui qui finit, comme le savent parfaitement les spectateurs, guillotiné place de la Révolution.

L'intitulé de ce premier chapitre devait résumer au mieux ce que le cinéma offre sur le plus pacifiste de nos rois qui « [n'éprouve] à aucun moment le moindre plaisir à régner »⁸⁵. Louis XVI, à la fois spectateur et victime des événements, est en même temps un paresseux avide de sommeil (*La Fayette*), un imbécile incapable de diriger le royaume (*Commencez la Révolution sans nous*) et un roi trop naïf pour faire face à la situation qui se déroule sous ses yeux (*Marie-Antoinette, reine de France*). Finalement, seul le film de Robert Enrico et Richard T. Heffron, *La Révolution française*, donne une vision plus neutre du roi de France, loin de tomber dans la facilité des clichés et stéréotypes associés à la figure de Louis XVI. L'image du roi se dégrade après la fuite de Varennes⁸⁶ à laquelle on consacre un chapitre ultérieurement, il n'en est rien dans nos films. La représentation de Louis XVI dans notre corpus de source est déjà caustique bien avant l'épisode de Varennes et nos cinéastes exposent rétrospectivement aux événements passé le reflet de leur imaginaire sur le roi de France dans une mise en scène caricaturale, moqueuse et satirique dès les débuts de leurs œuvres cinématographiques. L'importance accordée dans le film *La Révolution française* à une interprétation neutre et juste du souverain est l'une des ambitions de l'acteur Jean-François Balmer qui incarne chez Robert Enrico et Richard T. Heffron Louis XVI. Celui-ci ne cherche pas à condamner le monarque pour son action pendant la Révolution, ni à le réhabiliter aux yeux des spectateurs en faisant du dernier roi de l'Ancien Régime un nouveau

84 Scola Ettore, *op. cit.*

85 Taillemite Étienne, *Louis XVI...*, *op. cit.*, p. 31.

86 Leuwers Hervé, *La Révolution française*, Paris, PUF, 2020, (Collection Quadrige Manuels), p. 156.

d'Artagnan⁸⁷. Au contraire, l'acteur cherche et expose une envie et une volonté de neutralité dans son interprétation de Louis XVI, loin du reste de notre filmographie.

⁸⁷ Enrico Jérôme (réalisateur), *La Révolution française : journal du film*, [En ligne], producteur inconnu, 1988, consulté le 26 mars 2023. <https://www.dailymotion.com/video/x6rvsva>

Chapitre 2 - Une femme, mère et reine cible de toutes les attaques. « L'Autrichienne » vue par les cinéastes

« L'Autrichienne », la « scélérate », la « boulangère ». Autant de termes utilisés pour qualifier Marie-Antoinette sous la Révolution que l'on retrouve dans notre corpus, pratiquement dans chaque film qui l'évoque. Celle qui est sans doute la plus connue des reines de France concentre autour de sa personne admiration, détestation et haine. Il était inconcevable que le septième art ne s'empare pas d'un tel sujet de fascination dont l'ombre surpasse celle de Louis XVI à l'écran. Celui qui est relégué à un rôle secondaire dans notre filmographie laisse à la reine de France tout l'espace de la mise en scène dont le caractère caricatural et stéréotypé ressort de nos différents films. Plusieurs questions s'offrent à nous pour comprendre la représentation de la dernière reine de l'Ancien Régime à l'écran : il s'agit tout d'abord de s'attarder sur sa difficile acceptation à la cour de France (2.1), puis d'interroger la mère face au jugement du cinéma (2.2), la question de l'absence de distinction entre reine et favorite royale (2.3), de la relation entre Fersen et Marie-Antoinette (2.4), la vie de la reine au Petit Trianon (2.5), le reproche d'une responsabilité dans le déficit des finances du royaume (2.6), la question de l'hypersexualisation de la souveraine (2.7) et enfin la relation du couple royal, entre aversion et passion (2.8). Autant de points qui concentrent notre attention pour ce chapitre.

2.1 - Une difficile acceptation à la cour de France

Fruit du renversement des alliances à l'aube de la guerre de 7 ans (1756-1763), le mariage entre le Dauphin et la dernière fille de l'impératrice Marie-Thérèse, depuis longtemps négocié⁸⁸, scelle la concorde entre les deux anciennes rivales, la France et

⁸⁸ Depuis 1760, la France et l'Autriche négocient le mariage en question. Voir Berly Cécile, *op. cit*, *Marie-Antoinette*, p. 20.

l'Autriche. De cette union, le cinéma de notre corpus n'en garde pas trace, et en l'absence d'un film biographique sur Louis XVI, on ne s'étonne pas que le mariage entre les deux soit tout simplement inexistant à l'écran dans notre corpus. Si les premiers temps du couple sont marqués par une franche inimitié, du moins une certaine antipathie de Louis XVI envers Marie-Antoinette, aucun de nos films ne s'attarde sur les débuts de leurs relations et plonge directement le couple royal dans les affres de la Révolution⁸⁹. Les premiers pas de Marie-Antoinette à la cour de France ne sont pas simples. Elle porte en elle les rancœurs accumulées contre le traditionnel ennemi, la maison d'Autriche. Dès le début de *Marie-Antoinette, reine de France*, on perçoit cette hostilité qui vient directement des membres de la famille royale qui parle d'elle en tant que « l'Autrichienne »⁹⁰. Louis XVI qui préfère utiliser l'expression « la Dauphine »⁹¹ dans le film, montre tout son attachement envers la jeune femme sur lequel nous nous attarderons plus tard dans ce chapitre.

Le père de Louis XVI, lui-même opposé à un mariage entre son fils et l'Archiduchesse, est « résolument austrophobe »⁹². Ce sentiment transparait chez la tante du futur monarque dans le film de Jean Delannoy : « si votre père aurait vécu, jamais il n'aurait consenti à ce mariage avec une Autrichienne »⁹³. Elle se trouve à Versailles, dans une cour de France et un pays qui lui est sensiblement hostile pour ce qu'elle incarne : la maison des Habsbourg. Seul Jean Delannoy s'attarde de manière très négligeable sur ce point, sans entrer dans les détails. Les autres films de notre corpus, où nous pouvons apercevoir Marie-Antoinette, n'abordent pas cet aspect pourtant fondamental sur les rapports qu'entretiennent le roi et la cour avec elle. La reine de France connaît, dans notre filmographie, une décrédibilisation par étape, ce que *Marie-Antoinette, reine de France*, montre très bien. La reine « dès son arrivée en France et jusqu'à sa mort est l'Autrichienne »⁹⁴. Ettore Scola fait parler la reine en allemand à la fin de son film quand la famille royale est reconnue à Varennes, rappelant ses origines et qu'elle est, et reste, « l'Autrichienne ». Elle incarne l'étrangère, celle qui n'est finalement jamais pleinement acceptée. On la représente comme un facteur de troubles presque incessants pour la monarchie. Dans *Commencez la Révolution sans nous*, elle est la comploteuse, la

⁸⁹ Il convient quand même de préciser que *La Fayette* de Jean Dréville, par son sujet, montre Louis XVI et Marie-Antoinette avant la Révolution. Dans le même cas, *Marie-Antoinette, reine de France* de Jean Delannoy, donne quelques minutes d'écran au couple royal avant le début du règne de Louis XVI.

⁹⁰ Delannoy Jean, *op. cit.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Berly Cécile, *Marie-Antoinette, op. cit.*, p. 20.

⁹³ Delannoy Jean, *op. cit.*

⁹⁴ Berly Cécile, *Marie-Antoinette, op. cit.*, p. 22.

séductrice, celle qui veut de manière volontaire du mal à la France. Bien loin des préoccupations politiques, Jean Delannoy nous montre une reine très enfantine. Ce trait de caractère évolue dans le film, elle qui tente d'influencer le roi au profit de l'Autriche, mais qui se refuse d'être accusé d'aller « contre les intérêts de la France »⁹⁵, seule évocation d'un tel comportement chez le cinéaste français. Finalement, Jean Delannoy tente une entreprise de réhabilitation envers Marie-Antoinette et s'éloigne des idées reçues et de la caricature révolutionnaire en mettant en avant l'innocence de son personnage.

2.2 - La mère face au jugement du cinéma

La question de l'héritier, et plus globalement « les difficultés auxquelles le couple royal a été confronté pour consommer son mariage et le rendre fécond »⁹⁶, sont rapidement mis en lumière par Louis XV dans le film de Jean Delannoy comme on nous l'avons vu dans le chapitre précédent. La conception d'un premier enfant, qui n'arrive qu'en 1778 avec la naissance le 19 décembre de Marie-Thérèse de France, rend Louis XVI particulièrement heureux dans *Marie-Antoinette, reine de France*, à tel point qu'il en oublie ses griefs à l'encontre de la reine. On sait que Marie-Antoinette est très attachée à ses enfants⁹⁷, chose que nos films montrent de manière disparate. Dans *La Révolution française*, elle pleure à la mort du Dauphin Louis-Joseph. Chez Jean Delannoy, elle est à genoux, se lamentant quand la Convention vient lui retirer son fils. Elle refuse d'ailleurs « de partir sans [son] fils »⁹⁸ quand le comte de Fersen tente de la libérer de la prison de la Conciergerie. Cet aspect est totalement absent de *Commencez la Révolution sans nous*. Les deux premiers films que nous venons d'évoquer vont jusqu'à montrer l'accusation d'inceste proférée au moment de son procès. Nous reviendrons sur ce point lors du chapitre six, autour de la procédure judiciaire qui vise Marie-Antoinette.

95 Delannoy Jean, *op. cit.*

96 Berly Cécile, *Marie-Antoinette, op. cit.*, p. 40.

97 Cécile Berly parle d'une mère « aimante ». *Ibid.*, p. 37.

98 Delannoy Jean, *op. cit.*

2.3 - Entre reine et favorite royale

Dans son ouvrage *Marie-Antoinette* paru en 2020, Cécile Berly consacre un chapitre à l'analyse de la fusion entre favorite royale et reine de France autour du personnage qui nous occupe dans ce chapitre. Reprenant cette interrogation, nous allons essayer de voir comment le cinéma montre la manière dont elle « bouscule la place que la monarchie accorde habituellement à la reine de France »⁹⁹, censée rester dans l'ombre. Dans le film de Bud Yorkin, elle va jusqu'à supplanter le roi. C'est elle qui dirige en secret les affaires d'États et n'hésite pas à comploter avec le Duc de Saligaud pour « liquider [...] Louis et après [gouverner] la France »¹⁰⁰. Celle qui, « de toute l'histoire de la monarchie absolue [...] [est] la seule à être à la fois reine et favorite »¹⁰¹ concentre les critiques autour de sa personne, elle incarne le bouc émissaire, la responsable des dépenses excessives de la couronne, élément omniprésent dans notre filmographie. Avec un Louis XVI dépourvu de maîtresse, la reine se confond avec la favorite. Dans nos films, on lui reproche un mode de vie frivole, dépensier pour celle que l'on nomme communément « Madame Déficit »¹⁰², reprenant les mêmes accusations que sous la Révolution. Un mode de vie qui, comme le rappelle la tante de Louis XVI au début du film de Jean Delannoy ne sied pas à une « Dauphine, future reine de France »¹⁰³ elle qui n'a, semble-t-il, pas conscience du rôle qui est le sien. Finalement, « en présentant Marie-Antoinette comme une victime du milieu qui l'entourait, on cherchait à exciter la sympathie du public envers sa personne, donc à condamner avec horreur le sort qui lui fut fait par la suite »¹⁰⁴. On se prend de compassion pour cette reine, coincée à la cour de Versailles, dans un milieu qu'elle n'a pas choisi. Sa présence au théâtre de l'opéra dans *Marie-Antoinette, reine de France* et sa fuite de son chaperon sonnent comme la volonté d'échapper au poids écrasant de la monarchie qui pèse sur ses épaules, elle qui doit « s'apprêter pour la présentation de cinq heures, [une corvée] »¹⁰⁵. Sacha Guitry montre lui aussi le poids de la charge de la reine de France qui est « [...] guettait sans indulgence

99 Berly Cécile, *Marie-Antoinette*, *op. cit.*, p. 63.

100 Bud Yorkin, *op. cit.*

101 Berly Cécile, *Marie-Antoinette*, *op. cit.*, p. 65

102 L'usage de cette expression revient de manière récurrente chez Jean Delannoy, chez Robert Enrico et Richard T. Heffron.

103 Delannoy Jean, *op. cit.*

104 Roger Icart, *op. cit.*, p. 32.

105 Delannoy Jean, *op. cit.*

aucune »¹⁰⁶. Toujours est-il que ses sorties à l'opéra sont source de nombreuses rumeurs, on lui trouve dès cet instant quantité d'amants¹⁰⁷, c'est d'ailleurs ici qu'elle rencontre le comte de Fersen. Nous évoquions l'importance de la monarchie absolue pour elle, ce qui peut expliquer la représentation teintée d'une forme de condescendance de la reine envers les révolutionnaires. Dans *La Nuit de Varennes* d'Ettore Scola, Louis XVI pose le décret de l'Assemblée commandant le retour de la famille royale à Paris sur le lit des enfants. Pour Marie-Antoinette, c'en est trop, elle refuse « qu'ils souillent le lit de [ses] enfants »¹⁰⁸. Dans *La Révolution française*, elle est représentée comme méprisante, hautaine envers les gardes de la Conciergerie : « vous aboyez. Cet homme aboie, comment osez-vous ? »¹⁰⁹. D'autant plus que seul Jean Delannoy montre la reine sous un jour favorable, elle qui n'est aux yeux des autres personnages qu'une « salope »¹¹⁰ dans *Si Versailles m'était conté*.

2.4 - Fersen et Marie-Antoinette, l'amour impossible ?

Cette quête de liberté, que nous évoquions précédemment, trouve son succès avec la rencontre dans un bal du comte Axel von Fersen qui incarne, tout au long du film de Jean Delannoy, le moyen pour Marie-Antoinette de s'évader face au poids pesant des traditions. Toujours chez ce même cinéaste, l'histoire sert d'arrière-plan à leur romance impossible dont le spectateur se prend d'affection pour cette relation sincère et innocente. D'ailleurs, même si cette idylle est bien visible à l'écran et que ses sentiments peuvent déplaire à Louis XVI, « [ses] actions n'ont jamais eu de quoi [l'offenser] »¹¹¹ renforcent l'idée que toutes les rumeurs à son encontre ne sont que chimères. L'image ci-dessous illustre parfaitement cet aspect et permet d'insister sur l'omniprésence de cette relation dans *Marie-Antoinette, reine de France*

106 Guitry Sacha, *op. cit.*

107 De Waresquiel Emmanuel, *Juger la reine*, Tallandier, 2006 (collection Histoire), p. 174.

108 Scola Ettore, *op. cit.*

109 Robert Enrico, Richard T. Heffron. *La Révolution française*. [en ligne], Les Films Ariane, Films A2, Les Productions Alliance, Alcor Film GmbH, Antea, 1989 (version longue pour la télévision).

110 Guitry Sacha, *op. cit.*

111 Delannoy Jean, *op. cit.*



Illustration 2 – Le comte de Fersen (Richard Todd) et Marie-Antoinette (Michèle Morgan), *Marie-Antoinette, reine de France*, Jean Delannoy.

Leur relation est très vite expédiée dans *La Révolution française* dans une seule et unique scène, qui montre la passion qui unit nos deux personnages alors qu'elle est tout bonnement absente dans *Commencez la Révolution sans nous*. Bien loin de s'attarder sur la relation entre nos deux protagonistes, *Si Versailles m'était conté* ne montre que quelques scènes entre Marie-Antoinette et Fersen, mais dont nous pouvons tout de même percevoir l'amour qui unit les deux personnages, ils s'embrassent amoureusement peu avant la fuite de Varennes. La reine de France reste auprès de Louis XVI non pas par amour, mais pour « le roi »¹¹², plaçant par cette distinction entre les deux corps du roi son devoir avant tout. Elle, pour qui seule la monarchie absolue est possible, rend par cette déclaration illusoire cet amour avec l'homme devenu « le Suédois de la reine »¹¹³ ou même plus simplement « le beau Suédois »¹¹⁴. D'ailleurs, c'est par amour qu'il part en Amérique avec le corps expéditionnaire de Rochambeau et ainsi éviter de compromettre davantage la reine dans *Marie-Antoinette, reine de France*. C'est encore du fait de son attachement envers la reine qu'il tente une dernière fois de la délivrer de la Conciergerie dans le film de Jean Delannoy. Sa production cinématographique montre que les rumeurs, comme les attaques, vont bon train. Les autres protagonistes n'hésitent pas à écrire des chansons pour discréditer la monarchie avec, en première ligne, Marie-Antoinette et Fersen : « Louis si tu veux voir. Cocu, catin, coquin. Regarde ton miroir, Antoinette et Fersen »¹¹⁵. Précisons également que cette chanson est l'œuvre d'un des frères du roi qui cherche à déstabiliser le pouvoir dont le nom n'est jamais

112 *Ibid.*

113 *Ibid.*

114 Guitry Sacha, *op. cit.*

115 Delannoy Jean, *op. cit.*

mentionné dans cette production cinématographique. On peut supposer qu'il s'agit là de l'œuvre du comte de Provence qui mène des attaques pamphlétaires contre la sexualité de la reine et envers laquelle l'animosité est vive¹¹⁶. Cette sous-intrigue du film de Jean Delannoy n'est plus exploitée par le cinéaste qui ne revient jamais sur cette forme de conspiration, d'ailleurs, le mystérieux prince n'est plus visible par la suite. Toujours est-il que la relation entre les deux protagonistes devient presque systématique dès qu'on montre Marie-Antoinette à l'écran.

2.5 - La reine et le petit Trianon

On ne peut parler de Marie-Antoinette sans évoquer le Petit Trianon, tant ce lieu est emblématique de la vie de la reine en France, surtout pour ce qu'il véhicule.

Cédé par le roi en août 1774, il incarne un espace de villégiature où « les activités de la reine [...] [sont] considérées comme des pratiques favorites, indignes de la reine »¹¹⁷. Nos films nous la présentent en train de jouer à la fermière, elle se balade avec un bâton de bergère et un chapeau avec des fleurs chez Sacha Guitry, elle traite une vache dans *La Révolution française* et donne à manger à des poules et à des oies chez Jean Delannoy, elle qui « ne se plaît désormais plus qu'en fermière »¹¹⁸. Dans ce même film, on la voit, elle et son cercle de favoris et de favorites, jouer sur une balançoire, un manège, et même monter sur des ânes. Ce caractère frivole scandalise, mais Louis XVI semble accepter ce style de vie, lui dont la personnalité est totalement écrasée par Marie-Antoinette dans l'œuvre de Bud Yorkin. On retrouve aussi dans *Si Versailles m'était conté* les mêmes éléments ou Marie-Antoinette « avec ces dames d'honneur jouait à cache-cache, on sautait à la corde, on s'amusait d'un rien, on riait aux éclats, sans malice d'ailleurs, et le roi suivait d'un œil attendrit ces plaisirs innocents qu'elle croyait champêtre »¹¹⁹. Cette situation, « [ces] fêtes, [ces] bergeries, les fausses lézardes du hameau, toute cette utopie, tout ce jeu de l'ingénuité paysanne [...] »¹²⁰, participe à une forme de déconnexion avec le peuple, avec la réalité dont on comprend dans

116 Berly Cécile, *La reine scandaleuse...*, *op. cit.*, p. 116.

117 Berly Cécile, *Marie-Antoinette*, *op. cit.*, p. 65.

118 Delannoy Jean, *op. cit.*

119 Guitry Sacha, *op. cit.*

120 Berly Cécile, *La reine scandaleuse...*, *op. cit.*, p. 117.

ces films qu'ils sont la conséquence des attaques contre Marie-Antoinette. Son cercle de favoris, qui passe son temps qu'à s'amuser, à jouer aux frais de la monarchie, ne « sont [que] des oisifs, qui dorment une partie du jour et sortent presque toutes les nuits »¹²¹, dans une vie tournée sur le seul plaisir dans *La Révolution française* et *Marie-Antoinette, reine de France*. En insistant sur sa déconnexion avec la réalité qui l'entoure, on la rend quasiment responsable des événements de la Révolution et de la propre situation dans laquelle elle se trouve, fruit de ses seules actions. Robert Enrico et Richard T. Heffron vont jusqu'à la faire s'endormir au moment de l'ouverture des États généraux, tandis que Jean Delannoy construit, dans son œuvre, une déconnexion avec les épisodes révolutionnaires avant tout innocente, loin de transformer la reine en un monstre sanguinaire qui aspire à détruire la France comme peuvent le faire Bud Yorkin et la caricature révolutionnaire¹²².

2.6 - Marie-Antoinette est « Madame déficit »

Notre filmographie aime insister sur son caractère désinvolte. Le septième art n'hésite pas à reprendre plusieurs fois les termes de la Révolution, nommant régulièrement la reine de France « Madame déficit ». Dans *La Révolution française*, la foule rassemblée pour la journée du 05 octobre 1789 crie à plein poumon « à bas Madame déficit »¹²³. Les cinéastes cherchent à montrer aux spectateurs les raisons d'un tel surnom, du moins, on le comprend aisément. Elle aime jouer aux cartes dans une réception donnée dans le film de Robert Enrico et Richard T. Heffron et incarne « une reine qui ne pense qu'à jouer »¹²⁴. Ses dépenses sont-elles qu'elle « [est] de nouveau sans le sou. Il faudra [qu'elle] dise au pauvre homme [qu'elle] ne [peut] payer [ses] dettes et qu'il doit les honorer »¹²⁵. Elle n'hésite pas à dilapider sa fortune au Pharaon, allant jusqu'à risquer ses bijoux qu'elle perd avec le sourire, renforçant toujours plus sa déconnexion avec la réalité économique du pays à l'aube de l'ouverture des États généraux. Autant, Robert Enrico et Richard T. Heffron imputent les problèmes financiers aux dépenses de la reine, mais aussi à l'intervention en Amérique,

121 Berly Cécile, *Marie-Antoinette*, *op. cit.*, p. 74.

122 On note l'existence de nombreuses estampes révolutionnaires dans lesquelles la reine est transformée en monstre divers de la sirène en passant par la harpie. Voir Duprat Annie, *op. cit.*, pp. 128-148.

123 Enrico Robert, T. Heffron Richard, *op. cit.*

124 Jean Dréville, *op. cit.*

125 Enrico Robert, T. Heffron Richard, *op. cit.*

autant Jean Delannoy rend la souveraine comme seule responsable. Rappelons tout de même que « même élevées, [ses] dépenses [...] ne constituent bien entendu qu'une très faible part du budget de l'État, dont le déficit structurel repose sur des causes autres et que la guerre d'Amérique contribue bien davantage à creuser »¹²⁶. Dans *Marie-Antoinette, reine de France*, elle est la cible d'attaques directes avant les événements de 1789, c'est elle qui est la cause des difficultés financières du royaume. Quand Jacques Necker, ministre des Finances, évoque les dépenses de la couronne auprès de Louis XVI, il expose avant tout le coût colossal des dépenses en robes de la reine : « 187 robes pour la seule année 1778. Plus les innombrables bijoux assortis aux innombrables toilettes. Pour les payer, la reine a dû se charger de dettes »¹²⁷. Celle qui « pour assouvir sa passion de la mode [...] dépense sans compter au point d'être souvent ruinée »¹²⁸, devient dans ce film la cause directe de la dramatique situation économique du pays. Si elle joue d'importantes sommes d'argent, elle met aussi les décisions politiques du royaume en jeu. Elle propose de parier sur une course de chevaux, pour laquelle elle s'engoue¹²⁹, la décision de soutenir les insurgés américains chez Jean Dréville, preuve de son influence sur le roi. La reine joueuse creuse, chez Jean Delannoy, les dettes du royaume sans s'en rendre compte, de manière innocente, renforçant son caractère enfantin.

2.7 - L'hyper-sexualisation de la souveraine

L'hyper-sexualisation de Marie-Antoinette, qui est une source d'attaques récurrentes sous la Révolution, est mise en scène dans *Commencez la Révolution sans nous* de manière patente. Déjà, les Révolutionnaires l'accusent de « coucher journallement avec six hommes »¹³⁰, chose que Bud Yorkin n'hésite pas à reprendre dans son film. Elle détient une dizaine d'amants dans le film, dont le Duc de Saligaud, les gardes du palais, et même des paysans, offrant aux spectateurs la vision d'une vie remplie de débauche. Brimmie Whitelaw,

126 Dousset Christine, « Marie-Antoinette : la reine refusée » [en ligne], *Les cahiers de Framespa*, mise en ligne le 14 avril 2011, consulté le 05/01/23.

<https://journals.openedition.org/framespa/696>

127 Delannoy, Jean, *op. cit.*

128 Berly Cécile, *Marie-Antoinette, op. cit.*, p. 79.

129 Berly Cécile, *La reine scandaleuse...., op. cit.*, p. 100.

130 Dousset Christine, *art. cit.*

qui incarne ici la reine de France, laisse transparaître dans son jeu d'actrice une sexualité débridée, prenant des positions explicites et cherchant à séduire tous les hommes qu'elle croise, peu importe leurs rangs sociaux. D'ailleurs, elle n'hésite pas à changer selon sa convenance de concubins, mais souvent, sinon constamment, avec des objectifs en tête. Si elle entretient une liaison avec le Duc de Saligaud, c'est pour renverser le roi et gouverner la France. Si elle tente de séduire l'un des faux jumeaux Orsini, c'est pour se débarrasser du Duc et ainsi s'assurer de régner seul. Elle use de ses charmes à des fins éminemment politiques dans le seul but de prendre le pouvoir sur le royaume. Peut-on imaginer que Bud Yorkin s'est inspiré du mythe du comité autrichien avec à sa tête Marie-Antoinette et qui gouvernerait en secret la France à la place de Louis XVI dans cette fable construite sous la Révolution ? Impossible à dire, mais il est certain que le cinéaste transforme la reine en un monstre avide de pouvoir dont la sexualité débridée est perçue comme un moyen d'atteindre ses ambitions. *Commencez la Révolution sans nous* vient reprendre et exacerber les critiques contre la reine de France dans une production cinématographique purement burlesque. Or, par ses choix scénaristiques, Bud Yorkin désacralise totalement son œuvre qui perd en crédibilité et en intérêt. Certes, le film est avant tout une comédie dont le premier objectif est de faire rire, mais il n'en reste pas moins estampillé d'historique. Suffit-il d'avoir pour contexte l'histoire pour devenir ou se prévaloir du titre de film historique, alors même cette production cinématographique pêche d'un quelconque fond ou d'enjeux à développer ?

Les Révolutionnaires usent déjà de la sexualité de la reine, « faire de Marie-Antoinette une nymphomane, c'est démontrer à quel point le roi est faible »¹³¹. Bud Yorkin reprend cet élément, l'adapte à l'écran non pas pour montrer l'utilisation de la sexualité de la reine à des fins politiques comme le font les Révolutionnaires dans une logique critique à l'égard du roi, mais pour renforcer le portrait caricatural qu'il dresse de Marie-Antoinette. Louis XVI, s'il est présenté comme un idiot comme nous l'avons vu dans notre chapitre précédent, est, lui aussi, stéréotypé. L'usage de la caricature n'apparaît pas comme une critique contre le roi à proprement parler. Finalement, le réalisateur construit une véritable satire et se fait écho des idées reçues sur la reine de France existantes sous la Révolution qu'il continue de diffuser aux yeux du spectateur.

Chez Jean Delannoy, on distribue des pamphlets dénonçant la prétendue participation de Marie-Antoinette à l'affaire du collier de la reine, critiquant sa luxure, là encore prétendue,

131 Berly Cécile, *La reine scandaleuse....*, op. cit, p. 115.

avec le Cardinal de Rohan. Sacha Guitry dans son *Si Versailles m'était conté* reconstitue bien plus en profondeur cette affaire avec fidélité, le seul d'ailleurs de notre filmographie à s'attarder dans le détail sur cet aspect. Rappelons que le Cardinal, qui cherche à gagner en influence à la cour de Versailles, tombe dans un piège tendu par la comtesse de la Motte. Celui-ci reçoit de fausses lettres de la reine, rencontre même un sosie et achète un collier à crédit aux joailliers Boehmer et Bassange. Pensant le remettre à l'envoyé de Marie-Antoinette, un des complices de la comtesse s'empare du bijou et le revend à Londres. Quand les bijoutiers exigent d'être payé à la couronne, censée détenir ledit collier, l'affaire éclate et éclabousse, bien malgré elle, la reine de France. Si Sacha Guitry présente Marie-Antoinette comme le « personnage central, victime innocente de cette comédie »¹³², il n'en tire pas le même enjeu de représentation que Jean Delannoy. Ce dernier, qui passe très rapidement sur cette affaire, préfère focaliser sa mise en scène sur la réaction de Fersen qui prend la supposée relation entre Marie-Antoinette et le cardinal de Rohan comme une trahison, insistant d'autant plus sur la relation amoureuse entre les deux personnages au cœur de l'intrigue de *Marie-Antoinette, reine de France*. Chez Sacha Guitry, c'est surtout la réception du peuple à cette affaire, dans un contexte économique compliqué, qui retient l'attention. Il montre dans une scène la réaction hostile de villageois apprenant le prix du collier qu'ils estiment autour des « trente millions »¹³³. C'est d'ailleurs cet événement qui précipite leur marche sur Paris, la scène est directement suivie par la journée du 5 octobre et qui donne aux propos du narrateur pour qui l'affaire du collier de la reine cause la « chute verticale de la royauté »¹³⁴, tout son poids.

2.8 - Entre aversion et passion : le couple royal à l'écran

Nous reprenons ici certaines idées sous-jacentes à nos deux premiers chapitres autour de la relation, des rapports et des liens qu'entretient le couple royal à l'écran. Cet aspect de la représentation de Louis XVI et de Marie-Antoinette, bien trop pauvre en éléments, ne peut prétendre à bénéficier d'un chapitre dédié. Aussi, plutôt que de subdiviser l'idée générale de cette sous-partie, nous l'avons conservé telle qu'elle et joint à la fin du deuxième chapitre,

132 Guitry Sacha, *op. cit.*

133 *Ibid.*

134 *Ibid.*

puisqu'elle s'inscrit dans la continuité de ce que nous avons eu l'occasion d'aborder depuis le début de cette partie et il me semble important de consacrer quelques mots à la relation de nos deux protagonistes. Le septième art, du moins dans notre filmographie, ne fait pas de cet aspect un élément prédominant dans sa représentation des personnages qui nous intéressent ici. Au contraire même, il nous faut traiter cette dimension avec des matériaux limités, sans doute du fait que Louis XVI soit relégué à un rôle de second ordre. Même dans le film de Jean Delannoy, la relation entre le roi et la reine de France est vite délaissée au profit du comte de Fersen.

Dans son ouvrage *Louis XVI et Marie-Antoinette. Un couple en politique*, l'historien Joël Félix s'intéresse au tandem formé par « le roi bienfaisant » et la « reine scélérate », notamment dans le cadre de la Révolution. Reprenant l'idée de traiter de l'image du couple royal, fruit « des protagonistes eux-mêmes, que [de] leurs panégyristes ou détracteurs contemporains »¹³⁵, ce chapitre questionne la représentation d'un couple perçu par les cinéastes. Le peu de la relation qui unit nos deux personnages à l'écran n'en fait pas un « couple en politique » pour reprendre l'expression de Joël Félix¹³⁶. Loin d'évoquer l'unité face à la Révolution, le cinéma de notre filmographie se concentre d'abord et avant tout sur les sentiments de Louis XVI et de Marie-Antoinette l'un envers l'autre, que l'on peut aisément résumer à deux sentiments contradictoires : l'aversion et la passion. Il est intéressant que notre filmographie ne fasse pas de cette relation le centre, ou tout du moins un élément important de l'intrigue. On lui préfère amplement l'histoire d'amour entre Marie-Antoinette et Fersen, ce que Jean Delannoy montre très bien dans son *Marie-Antoinette, reine de France*. D'ailleurs, c'est par jalousie que Louis XVI renvoie le comte au moment de la fuite de Varennes¹³⁷. Le roi va jusqu'à espionner les conversations entre la reine et Fersen. Cette rivalité silencieuse entre les deux hommes, ou pour être précis un sentiment de rivalité de Louis XVI par rapport à Fersen se perçoit tout au long du film avec un monarque en véritable adulation devant Marie-Antoinette, laquelle lui a « donné de la passion dès le premier jour »¹³⁸. Jean Delannoy se positionne ici dans une contradiction assez flagrante sur l'opinion

135 Wolokow Claudine, « Louis XVI et Marie-Antoinette. Un couple en politique » [en ligne], *Annales historiques de la Révolution française*, n° 347, mars 2007, mise en ligne le 21 juillet 2008, consulté le 22/12/22. <https://journals.openedition.org/ahrf/8743>

136 Félix Joël, *Louis XVI et Marie-Antoinette. Un couple en politique*, Paris, Payot, 2006, 668 pages (Collection biographie).

137 Icart Roger, *op. cit.*, p. 49.

138 Delannoy Jean, *op. cit.*

du roi envers Marie-Antoinette. En effet, le souverain est peu enclin dans sa relation avec la reine de France, il « [ne] lui dit pas deux mots dans la journée, est avec [elle] gauche et emprunté, ne vit que pour la chasse et fait chambre à part »¹³⁹. Toujours chez Jean Delannoy, il est peu disposé à confier à la reine une lettre de Fersen qui s'est égarée dans ses papiers et se préoccupe grandement que le comte et la reine s'écrivent régulièrement quand il se trouve en Amérique. Il en est de même avec Jean Dréville. Le film représente le couple en bonne intelligence ou Louis XVI, certes caricatural, écoute avec attention les conseils et avis de la reine. Assurément, les scènes où nos deux personnages apparaissent ensemble sont peu nombreuses, là n'est pas le propos de l'œuvre de Jean Dréville après tout, mais elles montrent bien le couple dans une relation sans réelle passion, somme toute cordiale.

Bien loin du Louis XVI éperdu d'amour de Jean Delannoy, Marie-Antoinette n'a, dans notre filmographie, qu'un faible intérêt pour le roi. Elle tente de l'influencer chez tous nos cinéastes, de manière plus ou moins directe. Quand Louis XVI s'apprête à lui donner une remontrance face à ses dépenses excessives chez Jean Delannoy, elle lui annonce qu'elle est enceinte, presque un élément qui lui sert de garde-fou, effaçant par là même la toute relative colère du roi à son encontre. On peut résumer l'opinion, le sentiment de Marie-Antoinette envers son époux comme de l'aversion dans *Commencez la Révolution sans nous*. Son sentiment dépasse la seule aversion pour une répugnance, voir une haine aveugle, clairement affichée aux yeux du spectateur à l'encontre de Louis XVI, elle qui prend plaisir à l'humilier lors du bal qu'on mentionnait dans notre premier chapitre. Même dans les rapports entre nos deux protagonistes, Bud Yorkin se positionne dans l'exagération la plus extrême dans sa parodie de Révolution et rend toujours plus inaudible sa qualification « d'historique ». Au final, on peut s'interroger : *Commencez la Révolution sans nous* est-il un film historique ? Si l'on reprend les propos d'Antoine de Baecque, les grands films historiques parlent à la fois de leur contexte que du passé qu'ils reconstituent¹⁴⁰, or il n'en est rien chez le cinéaste américain où le film est manqué d'enjeux et de fond. Une « parodie de tous les films hollywoodiens inspirés pas notre romancier national »¹⁴¹ oui, un film historique difficile à croire.

Là encore, seuls Robert Enrico et Richard T. Heffron gardent un ton plus neutre sur cette question. Il faut dire que les scènes où nos deux personnages apparaissent ensemble sont

139 Berly Cécile, *La reine scandaleuse....*, op. cit, p. 115.

140 De Baecque Antoine, op. cit, p. 9.

141 Icart Roger, op. cit, p. 130.

assez rares, réduisant grandement nos possibilités d'analyses, mais évitant sans doute aux deux réalisateurs de tomber dans le piège de la caricature. Précisons tout de même que les deux cinéastes s'inscrivent dans la même logique que Jean Dréville et montrent que le roi écoute avec concentration les conseils de la reine lors de la constitution d'une partie des députés des États généraux en Assemblée nationale.

Nous évoquions dans notre premier chapitre l'idée d'une forme de domination, presque un envoûtement de Marie-Antoinette sur le roi, dont la personnalité semble écrasée, voire totalement occultée par la reine. Il me paraît impératif de revenir sur ce point qui s'inscrit parfaitement dans la logique de ce chapitre afin de préciser que le cinéma se place ici en contradiction directe avec l'historien. Pour l'historienne Cécile Berly, « il faut cesser d'imaginer Louis XVI en souverain dominé, sous influence mentale et physique de sa femme »¹⁴². L'influence de la reine se veut subtile chez Jean Dréville, quasiment insidieuse pour une « reine [...] souvent accusée de duplicité, y compris à l'égard de Louis XVI »¹⁴³. Elle joue sur la subtilité, et refuse qu'on « [arrête] des gentilshommes venus chez [elle] en amis »¹⁴⁴. Son action, pour protéger La Fayette de l'arrestation, certes admirable pour notre héros dans une position difficile, tourne dans le même temps le roi en dérision auprès du spectateur. Mais cette scène à l'avantage de présenter la reine exerçant une action désintéressée, sans doute la seule fois de notre corpus où l'on peut apercevoir un pareil comportement. Bud Yorkin quant à lui va plus loin. Dans notre deuxième chapitre, nous avons mis en avant la convoitise de Marie-Antoinette envers le trône sur laquelle nous ne reviendrons pas, mais le cinéaste fait avouer à Louis XVI que « [son] mariage est un fiasco »¹⁴⁵. Pire, il transforme le souverain en un enfant apeuré vis-à-vis de Marie-Antoinette, dont la frayeur est-elle qu'il se réfugie derrière elle par crainte, s'il ose seulement s'opposer à ses projets.

Finalement, entre compassion dans *Marie-Antoinette, reine de France* et répugnance dans *Commencez la Révolution sans nous*, le cinéma offre des visions variées de la dernière reine de l'Ancien Régime. Le septième art laisse transparaître les sentiments, souvent

142 Berly Cécile, *Marie-Antoinette*, *op. cit.*, p. 129.

143 *Ibid.*, p. 129.

144 Dréville Jean, *op. cit.*

145 Yorkin Bud, *op. cit.*

contradictaires, existant encore aujourd'hui qui entourent celle qui est, à n'en pas douter, la plus connue des reines de France. Une fois de plus, seul *La Révolution française* laisse entrevoir une représentation plus neutre de Marie-Antoinette. En même temps, et il faut bien insister sur cet aspect, la reine n'est pas le cœur du film de Robert Enrico et Richard T. Heffron et ses scènes ne sont pas autant présentes à l'écran que dans le film de Jean Delannoy, et nos deux cinéastes évitent ainsi de tomber dans la caricature. De la représentation plutôt méliorative dans *Marie-Antoinette* à la mise en scène péjorative dans *Commencez la Révolution sans nous*, *La Révolution française* forme un entre-deux efficace. Le cinéma de notre corpus donne aussi à voir deux sentiments contradictoires dans les rapports du couple royal. Jean Delannoy se positionne davantage autour de la passion dans la relation du roi et de la reine de France. Bud Yorkin qui fait de la parodie le cœur de son film, s'attache bien plus à dépeindre un sentiment d'aversion entre nos deux protagonistes. Sans en faire le pilier de sa représentation, notre filmographie laisse entrevoir quelques éléments intéressants sur les liens du couple royal.

Notre première partie visait à donner un coup de projecteur sur la représentation à l'écran de Louis XVI et Marie-Antoinette. Le regard du cinéaste sur nos deux personnages tend à se confondre dans une vision souvent teintée de clichés, accompagnée de stéréotypes et d'une caricature poussée à l'extrême. Pourtant, si la représentation se ressemble, l'intérêt porté par le septième art à nos deux figures est loin d'être similaire.

Loin d'être au cœur de notre filmographie, Louis XVI tend à n'être qu'un personnage secondaire, tantôt spectateur, tantôt victime de l'action. Par une représentation burlesque chez Bud Yorkin, le cinéma déconstruit la solennité de la figure royale. En faisant du monarque un imbécile, le film désacralise le roi que le spectateur n'arrive plus à prendre au sérieux. Jean Dréville, et son usage du comique de situation autour de la somnolence du souverain, condamne lui aussi Louis XVI auprès des spectateurs qui n'arrivent pas à le percevoir comme un roi de France. Renforcé par une relégation au second plan face à des personnages comme le comte de Fersen chez Jean Delannoy, le dernier roi de l'Ancien Régime n'apparaît que comme un souverain de paille, absurde, maladroit et pauvre d'esprit. Pour autant, peut-on dire que le cinéma n'offre que cette vision de Louis XVI ? Le ton est bien plus neutre et mesuré dans l'œuvre de Robert Enrico et Richard T. Heffron. Ils réussissent à reproduire au mieux les réactions du roi face à la révolution, évitant de tomber dans le piège des stéréotypes que Bud Yorkin, Jean Dréville et Jean Delannoy reproduisent à outrance. Le cinéma n'en a pas terminé avec Louis XVI. Dans son *Le Peuple et son roi*, sorti en 2018, Pierre Schoeller tente de montrer que la Révolution « [est] l'histoire d'un peuple qui bouge, qui évolue, qui se transforme et d'un roi qui n'arrive plus à suivre »¹⁴⁶, donnant matière à réfléchir : comment le cinéma donne-t-il vie à ce moment de rupture du règne de Louis XVI qu'est la Révolution ? Cette question, déjà évoquée par Sylvie Dallet et Roger Icart, est centrale dans le cadre de notre sujet, concentre notre attention dans la troisième et quatrième partie.

À l'opposé, la reine de France concentre bien plus l'attention des cinéastes de notre corpus. Jean Delannoy produit une véritable biographie filmée de Marie-Antoinette, ce que l'on ne retrouve pas pour Louis XVI. Dans cette production filmique, la reine enfantine

¹⁴⁶ Pierre Schoeller (propos recueillis par Gauthier Jurgensen) (13 septembre 2018). « Un peuple et son roi : pour Pierre Schoeller, “ la clef de mon film réside dans sa justesse historique “ » [en ligne], *Allociné*, publié le 26 septembre 2018, consulté le 09 février 2023.
https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18675603.html

apparaît comme une victime des événements qui n'a pas conscience de la portée de ses actes. Peut-on aller jusqu'à évoquer une représentation de la reine en martyrs ? Sans doute pas, mais l'infantilisation de Marie-Antoinette, amène le spectateur à se prendre en pitié pour elle, dont le procès inique¹⁴⁷ et sa condamnation à mort la rendent d'autant plus sympathique. L'œuvre de Bud Yorkin, trop caricaturale sur Louis XVI, est d'autant plus agressive avec Marie-Antoinette. Par sa représentation, Bud Yorkin produit une reine comploteuse et nymphomane qui vient jeter l'anathème sur Marie-Antoinette auprès du spectateur, dont le seul sentiment se résume à de la répulsion. Dans diverses représentations, le septième art montre à quel point le cinéma s'est accaparé la reine de France. D'ailleurs, depuis 1989, il n'est pas resté muet sur le sujet. Le *Marie-Antoinette* de Sofia Coppola sorti en 2006 en est un bon exemple. Même la télévision s'est éprise de « l'Autrichienne ». Le groupe Canal + a produit une série, *Marie-Antoinette*, en 2022 qui raconte son arrivée en France, son mariage avec le Dauphin et sa vie à la cour de France, témoignage de l'aura dont jouit la reine de France auprès des cinéastes et réalisateurs encore de nos jours. Au final, le cinéma se mue en pâle reflet d'un imaginaire collectif qui s'est construit autour de Louis XVI et de Marie-Antoinette depuis la Révolution et qui se perpétue encore aujourd'hui. Pour preuve, la publication de Cécile Berly, *La reine scandaleuse : idées reçues sur Marie-Antoinette*, dans laquelle elle déconstruit les mythes sur « l'Autrichienne », montre le besoin pour l'historien de casser les stéréotypes sur ces deux personnages que le cinéma continue de véhiculer.

147 Le terme revient à plusieurs reprises pour qualifier le procès de la reine dans les travaux d'Emmanuel de Waresquiel et de Cécile Berly.

Partie II - L'intervention française dans
la guerre d'indépendance américaine.
Un sujet abondamment négligé par le
cinéma

« Les États-Unis furent affranchis grâce à nos armes » écrit le Général De Gaulle dans son ouvrage *La France et son armée*¹⁴⁸. Avec cette référence à la guerre d'indépendance américaine, le premier Président de la V^e République fait de l'intervention française dans le conflit américain le facteur décisif de l'indépendance des treize colonies vis-à-vis de la couronne britannique. Il ne s'agit pas pour nous de disserter sur cette assertion, n'y de revenir sur la guerre d'indépendance américaine au cinéma. L'objectif de cette deuxième partie réside avant tout dans une analyse de l'intervention française auprès des insurgés américains, et tout particulièrement sur l'action d'un homme, à partir d'un seul et unique film auquel le septième art a accordé une adaptation : *La Fayette* de Jean Dréville. Nous avons conscience de la faiblesse de cette partie qui se voit limitée par un manque cruel de sources filmiques qui contraint grandement nos possibilités d'analyse. Bénéficiaire d'une seconde production cinématographique, dans une optique comparative, permettrait à ce travail de gagner en précision. Nos recherches ont permis de trouver un téléfilm ayant pour objet l'intervention française dans la guerre d'indépendance américaine, *La Destinée de Monsieur de Rochambeau*¹⁴⁹ de Daniel Le Comte, un téléfilm qui mélange une dimension de documentaire et œuvre dramatique dans le cadre du bicentenaire de l'indépendance américaine. Cependant, nous avons été dans l'incapacité de mettre la main sur le film, aussi celui-ci n'est pas abordé dans le cadre de ce mémoire¹⁵⁰. Aucun autre film dédié au personnage de La Fayette n'existe à notre connaissance¹⁵¹, à la fois dans le cadre de notre période, et même dans le reste de l'histoire du cinéma. C'est avec un manque cruel de matériaux qu'il nous faut en conséquence travailler. Avant de plonger dans le cœur du sujet de cette partie, il me semble pertinent de contextualiser un minimum la guerre d'indépendance américaine afin de mieux comprendre le contexte historique dans lequel prend place l'œuvre de Jean Dréville.

148 Cité par le Général Gilbert Forray. Voir Chaline Olivier, Bonnichon Philippe, De Vergennes Charles-Philippe (dir), *La France et l'indépendance américaine*, Paris, PUPS, 2008, p. 225.

149 Le Comte, Daniel. *La Destinée de Monsieur Rochambeau*, FR3 Lille, 1976.

150 Au moment de la fondation de notre corpus et de nos recherches à partir de nos films dans la première partie de l'année, l'œuvre de Daniel Le Comte n'était pas trouvable dans les ressources de l'INA.

151 Il faut quand même préciser que s'il n'existe pas, à notre connaissance, un autre film spécifiquement dédié à La Fayette, celui-ci apparaît dans un certain nombre d'autres productions cinématographiques en lien avec la guerre d'indépendance américaine. On peut citer l'exemple du court-métrage *Washington at Valley Forge* de Francis Ford dans lequel La Fayette est interprété par Ernest Shields. Voir Ford, Francis. *Washington at Valley Forge*, Universal Film Manufacturing Company, 1914.

La dimension économique occupe une place centrale dans les événements qui conduisent au soulèvement des treize colonies contre la Grande-Bretagne. Une série de lois successives édictées par Londres amène à l'émergence d'un mécontentement croissant chez les colons. On peut citer la loi sur le sucre de 1764 qui vise à accroître les droits de douane perçus par la métropole sur les importations sucrières de tiers étranger et ainsi limiter le commerce des treize colonies avec les Antilles et afin de réserver l'achat de sucre aux colonies de la métropole. L'entretien d'une armée conséquente chargée de défendre les colonies britanniques en Amérique du Nord, à la charge des colons, impose une nouvelle taxe sur les publications commerciales de journaux ou de pamphlets, pour ne citer qu'eux, dans le but de financer cette armée. En 1767, un nouveau texte exige des droits de douane de la couronne sur une série de produits concentre l'ire des Américains, entraînant un boycott économique des produits anglais. Ce sont les lois dites intolérables de 1774 à l'encontre de la colonie du Massachusetts qui provoquent un véritable soulèvement. Le 4 juillet 1776, le Congrès continental vote la déclaration d'indépendance vis-à-vis de la Grande-Bretagne, déclenchant ce qu'on l'on nomme la guerre d'indépendance américaine. Il faut attendre le 3 septembre 1783 et le traité de Paris pour que l'indépendance des treize colonies soit enfin reconnue. Mais tous ces éléments ne sont pas au centre de notre développement et c'est l'action du marquis de La Fayette qui nous occupe ici.

Chapitre 3 - Un Français en Amérique. La Fayette, une véritable personnification de la liberté

Ce troisième chapitre s'intéresse à un homme, celui qui n'est autre que le protagoniste principal du film qui lui est dédié : le marquis de La Fayette. Il incarne chez Jean Dréville le parfait personnage de cape et d'épée, en venant se positionner en « rupture avec la société hiérarchisée de l'Ancien Régime »¹⁵², quitte à désobéir aux injonctions de Louis XVI pour défendre la liberté qu'il exalte durant tout le film du cinéaste. C'est justement cette personnification de la liberté qui concentre notre attention dans ce quatrième chapitre (3.1), avant d'évoquer le difficile départ du marquis pour l'Amérique (3.2).

3.1 - La Fayette, une personnification de la liberté ?

Dans un point historique de contextualisation réalisé par un narrateur à l'adresse des spectateurs, Jean Dréville expose aux spectateurs la situation complexe et difficile dans laquelle se trouve en 1776 les insurgés. Un an après le début des affrontements, dont nous apercevons quelques images à l'écran des combats, seule une victoire des Britanniques apparaît comme une perspective envisageable. Georges Washington ne peut opposer qu'une bande de miliciens dépareillés face à une armée ennemie professionnelle, disciplinée et bien équipée. Dans une volonté bien visible d'aller jusqu'à la réussite de la guerre, d'accéder à la reconnaissance de l'indépendance, l'aide d'une nation étrangère, du soutien de la France se fait ressentir. C'est par l'envoi d'un représentant à la cour de Louis XVI qu'il trouve en La Fayette et certains de ses camarades officiers du roi, l'aide tant espérée. Le marquis affiche clairement son soutien pour la cause des indépendantistes américains tout au long du film. Il

¹⁵² D'Amerval Pierre, *Rétrospective: le cinéma de cape et d'épée*, [en ligne] Cinémathèque française, date de mise en ligne inconnue, consulté le 14 janvier 2023.
<https://www.cinematheque.fr/cycle/le-cinema-de-cape-et-d-epée-279.html>

ne propose pas d'aller combattre à l'envoyé de Washington dans une quête de vengeance vis-à-vis de l'Angleterre, alors que « la France vise sans aucun doute à une revanche de la guerre de 7 ans »¹⁵³ quand elle décide d'intervenir. Lui aspire à défendre la liberté. Il est la liberté, celui qui l'incarne, la personnifie, lui un jeune officier du roi, membre d'une « jeunesse éprise d'idées nouvelles »¹⁵⁴, dans une période marquée par l'essor des réflexions des Lumières. D'ailleurs, sont fièrement affichés dans la taverne où il se trouve, avec ses amis, des portraits de Rousseau et de Voltaire, tous deux philosophes des Lumières, auxquels vient s'ajouter celui de Washington. Ces trois visages symbolisent au même titre que La Fayette l'idée de la liberté. C'est par un droit à la liberté d'opinion, fruit de cette philosophie nouvelle, qu'il exprime son concours à la cause des « insurgents »¹⁵⁵, en opposition aux envoyés de Louis XVI agissant sur ordres de Maurepas, venus faire taire ses idées. Un droit d'opinion, d'expression qui trouve sa source dans les portraits affichés sur le mur. Ces figures sont associées à la notion de liberté, par exemple, c'est à tort que l'on associe la citation apocryphe « je ne suis pas d'accord avec ce que vous dites, mais je me battrai jusqu'à la mort pour que vous ayez le droit de le dire » à Voltaire. Or justement, la lutte entre La Fayette et les envoyés de Maurepas fait écho à cette citation, lui qui vient défendre la cause des insurgés américains, qui prend les armes contre les hommes du principal ministre du roi au nom de la défense de l'expression de son idée, celle d'épouser la cause des insurgés. Cette liberté s'associe à la fraternité avec les indépendantistes d'Amérique et à l'égalité devant la sanction, ses camarades font cause commune avec lui face au risque d'une arrestation.

Le représentant de Washington fait état d'une situation où « tout va mal »¹⁵⁶. Dès lors, la volonté de rejoindre l'Amérique affichée par La Fayette et ses comparses est accentuée. Il demande candidement « quand partons-nous ? »¹⁵⁷, sans penser une seule seconde à la préparation du voyage ou même à demander l'autorisation du roi qui lui interdit d'ailleurs formellement de partir. Cet empressement s'explique par « la volonté de jeunes officiers d'en découdre [...] [pour] faire leurs preuves dans une guerre honorable »¹⁵⁸. Servir, certes, mais pas le roi ou même les insurgés eux-mêmes, mais directement la liberté qu'il exalte tout au long du film. Dès cet instant, La Fayette se présente devant le spectateur comme un

153 Chaline Olivier....., *op. cit*, p. 49.

154 Dréville Jean, *op. cit*.

155 *Ibid*.

156 *Ibid*.

157 *Ibid*.

158 Chaline Olivier....., *op. cit*, p. 50.

candide idéaliste, ardent défenseur de cette fameuse liberté qui donne corps à son action. Au crédule héros de la guerre d'indépendance américaine, s'oppose le comte de Maurepas qui incarne le pragmatisme chez Jean Dréville. Celui-ci, conscient de la situation délicate des insurgés, refuse de voir s'engager la France dans un conflit probable avec l'Angleterre si l'on laisse partir La Fayette, ce qu'il rappelle sans détours à Louis XVI : « votre Majesté ne me fera pas de reproches si je lui apporte bientôt un autre décret à sa signature. La guerre »¹⁵⁹. Finalement, toute la dualité du film repose sur cet antagonisme entre les partisans de la liberté, menés par La Fayette, auquel on peut rajouter le ministre Vergennes qui veulent soutenir les *insurgents*, et ceux du pragmatisme, de l'incertitude mené par Maurepas et Louis XVI. Bien sûr, cet affrontement de positions au sujet de l'action concrète à mener dans le cadre de la guerre d'indépendance américaine n'est que de façade au profit de l'intrigue. Il faut rendre l'action de La Fayette pleinement héroïque et aussi désintéressée que possible, quitte à accentuer les barrières et obstacles qui parsèment son engagement pour la cause américaine. La résolution finale, si elle est évidente pour le spectateur qui connaît, me semble-t-il, le résultat de la guerre d'indépendance américaine et le rôle de la France dans cette affaire, en particulier celui de La Fayette, n'en reste pas moins un succès pour le marquis. Le film nous montre La Fayette victorieux, lui qui obtient le pardon du roi après avoir bravé son interdiction et ce qu'il désire depuis le début, l'alliance avec les insurgés et l'envoi de troupes en Amérique.

Le concept de liberté, véritable mantra de La Fayette, en fait presque un révolutionnaire aux yeux de ses pairs chez Jean Dréville dont le rêve n'est autre que de combattre « la malhonnêteté des ministres, la corruption des juges »¹⁶⁰. Lui-même se présente devant l'un des frères du roi comme tel, « vous comprendrez, qu'un révolutionnaire ne peut être le premier gentilhomme de votre maison »¹⁶¹. Jean Dréville en fait un personnage avant-gardiste, avant même le déclenchement de la Révolution. Il est le seul personnage de l'ensemble du film à faire mention d'un pareil combat. Pour lui, « faire attendre est parfois un crime »¹⁶², reprochant par là la lenteur de la France à soutenir les insurgés, montrant assez subtilement les critiques qui frappent le pacifisme et les scrupules de Louis XVI¹⁶³. C'est en

159 Dréville Jean, *op. cit.*

160 *Ibid.*

161 *Ibid.*

162 *Ibid.*

163 Taillemite Etienne, *Louis XVI ou....., op. cit.*, p. 105.

insistant sur le caractère altruiste de l'engagement du marquis en Amérique que Jean Dréville est « sensible à son caractère d'enthousiasme éclairé pour la cause de la liberté contre un tyran (vrai ou supposé) »¹⁶⁴. Par ses actions, La Fayette vient se démarquer des autres protagonistes du film dont les motifs sont souvent guidés par des intérêts personnels plus que par un esprit de service d'une cause qu'ils jugent supérieure. Le baron Kalb, interprété par Wolfgang Preiss, en est le parfait exemple. Il ne participe que pour les épaulettes de général, lui qui n'est pas regardant sur « la couleur anglaise, française, et même allemande »¹⁶⁵ de son grade. La Fayette n'est pas seulement le défenseur de la liberté, il en est l'incarnation. Pour preuve, même la campagne promotionnelle du film joue sur cet aspect. Dans l'affiche française du film ci-dessous, il occupe certes la place centrale, après tout, il est le personnage principal du film qui porte son nom, mais il obtient à lui seul la conquête de l'indépendance américaine faite au nom de la liberté qu'il exhibe en levant bien haut le drapeau des révoltés américain.

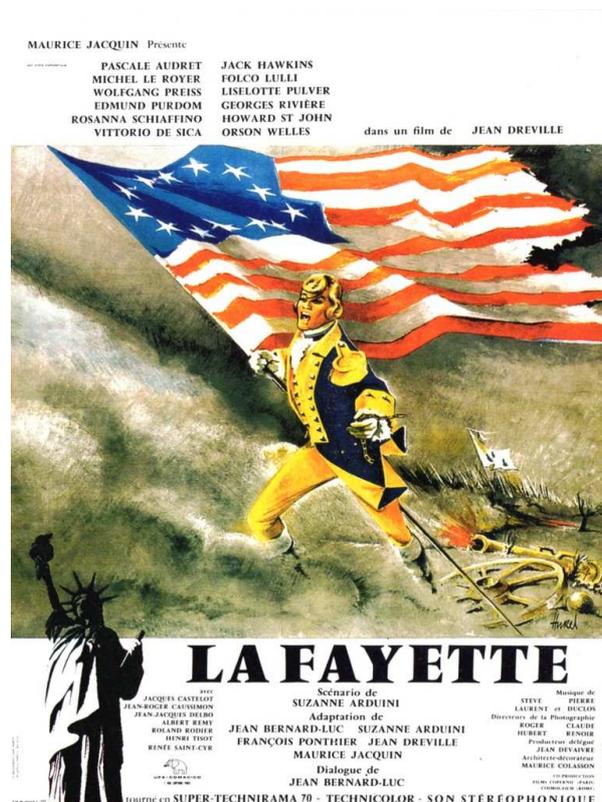


Illustration 3 - Affiche française du film *La Fayette* de Jean Dréville.

164 Chaline Olivier..., *op. cit.*, p. 17.

165 Dréville Jean, *op. cit.*

Précisons qu'il s'agit là d'une scène tirée directement du film. Après la prise d'un bastion aux mains des Britanniques lors du siège de Yorktown, il lève l'étendard des insurgés, annonçant la victoire et le succès d'une guerre pour la liberté dans laquelle il s'est engagé. À peine reconnaît-on le corps expéditionnaire français en arrière-plan grâce au drapeau, tandis que Washington, et même les combattants indépendantistes, sont tout bonnement absents de cette affiche. Tous ces encarts promotionnels du film de Jean Dréville n'évoquent pas cette scène, mais elles conservent une certaine mise en scène de la liberté qu'on évoquait précédemment. Dans une autre affiche franco-néerlandaise¹⁶⁶, s'ajoute à cette scène tirée du film la statue de la liberté, dont on comprend immédiatement la symbolique et son renvoi à la liberté et au rôle de la France, même si elle est ici complètement anachronique dans le cadre de la guerre d'indépendance américaine. Sa construction n'a lieu qu'en 1886, pourtant elle sonne comme un rappel de la lutte du marquis de La Fayette tout en symbolisant l'influence de l'action française en Amérique. Notons également la présence d'une citation qui fait écho au surnom de La Fayette, le héros des deux mondes.

À partir d'une citation du film de Jean Dréville, nous pouvons noter la présence d'une référence à la Seconde Guerre mondiale, l'idée étant que les États-Unis ne peuvent oublier le rôle de la France dans le cadre de la guerre d'indépendance américaine. Comme le dit La Fayette lui-même : « les Américains sont, eux aussi, un peuple généreux, Monsieur. Ils n'oublieront jamais l'aide de la France si un jour la France à son tour avait besoin de leur aide [...] Les soldats de la liberté sont les meilleurs de tous »¹⁶⁷. Reprenant le mythe qui se développe après la guerre autour des « valeurs morales [que les Américains] sont censés incarner »¹⁶⁸, cette citation du film de Jean Dréville fait l'éloge des combattants insurgés, dont ils incarnent la liberté pour laquelle ils se battent. Peut-on voir ici un parallèle avec le débarquement de Normandie comme un retour de l'aide apportée par la France ? Moins de dix-sept années séparent la fin de la Seconde Guerre mondiale et la sortie du film, donnant plus de crédit à cette hypothèse. Dès cet instant, cette citation, voir le film en lui-même, se veut-elle comme un moyen de réaffirmer la fraternité, les liens qui unissent les deux pays dans le contexte plus général de la guerre froide, quatre ans avant la sortie de la France du

166 On peut se référer à la deuxième annexe pour cette affiche page 157.

167 *Ibid.*

168 Cabanes Bruno, « Soldats de la liberté : pourquoi se battent-ils ? » [en ligne], *L'Histoire*, n° 56, juillet-septembre 2012, consulté le 23 octobre 2022.

<https://www.lhistoire.fr/soldats-de-la-libert%C3%A9-pourquoi-se-battent-ils>

commandement intégré de l'OTAN en 1966 ? Impossible à dire, mais il ne me semble pas présomptueux de faire un lien entre l'œuvre de Jean Dréville et son contexte de production. On retrouve en outre un élément similaire dans *Si Versailles m'était conté* de Sacha Guitry dans lequel Pierre-Augustin de Beaumarchais presse le roi d'intervenir et d'aider secrètement les Américains dans leur lutte. Pour lui, les « Yankees n'oublieront jamais »¹⁶⁹, si la France décidée d'intervenir, renforçant par là notre hypothèse précédente.

3.2 - Un départ compliqué pour l'Amérique

Pour permettre le bon développement de son intrigue, Jean Dréville doit rendre le dénouement complexe, d'autant plus qu'il est connu par le spectateur. Aussi, il doit confronter son personnage principal à une série de pérégrinations diverses et variées dont nous avons déjà esquissé quelques aspects dans le point précédent. C'est ce périple vers l'Amérique, marqué notamment par la réticence de Louis XVI à permettre le départ de La Fayette, qu'il nous faut commenter.

Son départ pour l'Amérique, du moins la préparation du voyage et les difficultés auxquelles il doit faire face, occupe une place non négligeable dans l'œuvre de Jean Dréville, presque la moitié de la durée totale du film. Il s'agit pour le cinéaste de rendre l'action du marquis dans le nouveau continent aussi courageuse que possible par une succession de complications qui mettent l'accent sur son dévouement. C'est sur le navire La Victoire que La Fayette et un certain nombre de ses amis et camarades officiers quittent la France, « alors que l'intervention française n'est pas décidée, certains volontaires [désobéissent] clairement à la discipline militaire »¹⁷⁰ et s'engagent auprès des *insurgents*. Or, sa rencontre dans le film de Jean Dréville avec Benjamin Franklin, alors à la tête d'une représentation diplomatique à la cour de Louis XVI, qu'on retrouve aussi chez Sacha Guitry, déclenche son véritable engagement, lui qui n'hésite pas à mettre sa fortune personnelle en jeu pour l'armement du navire. Il n'en reste pas moins empêché de quitter la France par plusieurs acteurs, Maurepas en tête. Celui-ci va jusqu'à rédiger et soumettre au roi des actes d'arrestations à l'encontre du

169 Guitry Sacha, *op. cit.*

170 Beaurepaire Pierre-Yves, *op. cit.*, p. 673.

marquis et de ses amis pour éviter de froisser l'Angleterre. Dans ses propres *Mémoires*, La Fayette expose ses difficultés à rejoindre l'Amérique et critique la politique du roi¹⁷¹, ce que le film reprend sans sourciller et l'adapte à sa façon. Autant, nous l'avons dit, la difficulté à partir pour l'Amérique est bien présente, autant la critique à l'encontre de la position française, de l'inaction de Louis XVI est plus réservée, moins directe. Il arme à lui seul le navire, organise le voyage, mais c'était sans compter sur l'intervention de Maurepas. Ce n'est que grâce à l'appui de la reine qu'il réussit à convaincre le roi de ne pas l'arrêter pour l'envoyer en Angleterre. S'il s'agit d'une visite à son oncle dans la réalité, il n'en est nullement contraint. La légende de son départ pour l'Amérique a bel et bien existé, il s'agit uniquement d'un moyen de cacher la complicité du roi et de ses ministres dans ce projet. Un faux semblant qui vise à tromper les Britanniques dans l'aide que le royaume apporte aux insurgés, car « il semble [...] difficile qu'une telle opération ait pu être réalisée sans l'avis favorable, ou du moins tacite, du roi ».¹⁷² Le film met à profit ces difficultés au bénéfice de l'intrigue afin d'enfoncer le clou de la détermination inébranlable de La Fayette dans sa quête. D'ailleurs, lui-même « [...] [créé] la légende d'un départ solitaire semé d'embûches et d'oppositions »¹⁷³, ce que Jean Dréville reprend à son compte sans sourciller.

« La nature a fait les hommes libres et égaux. Tout homme naît avec des droits inaliénables, la liberté de ses opinions, la disposition de sa personne, la recherche du bien-être et la résistance à l'oppression »¹⁷⁴. En concluant son œuvre par cette citation, un mélange des premières lignes du projet de déclaration des droits rédigé par La Fayette en juin 1789, Jean Dréville montre que son film est un éloge. Un hymne à la liberté, incarné dans le soutien aux insurgés et personnifié par La Fayette dont on loue l'engagement désintéressé.

171 Taillemite Etienne, *La Fayette, op. cit.*, p. 40.

172 *Ibid.*, p. 29.

173 *Ibid.*, p. 30.

174 Dréville Jean, *op. cit.*

Chapitre 4 - La Fayette en Amérique. Une action véritablement décisive ?

Ce chapitre conclut le périple de La Fayette en Amérique, marqué par une série de difficultés à rejoindre les insurgés, utilisées afin de renforcer l'intrigue de la production cinématographique de Jean Dréville. La question de ce chapitre s'interroge sur son action dans le nouveau monde. Que retient Jean Dréville du rôle du marquis dans la guerre d'indépendance américaine ? Pour ce faire, nous traiterons d'abord de la mise en place de l'intervention militaire française (4.1) avant de traiter plus spécifiquement de l'action de La Fayette en Amérique (4.2).

4.1 - Vers l'intervention militaire

Louis XVI décide, quasiment dès le début du film, de mettre fin à l'aide secrète accordée aux insurgés. Rappelons que jusqu'à la signature du Traité d'amitié et de commerce entre la France et les indépendantistes signé le 6 février 1778, le royaume aide discrètement les rebelles par la livraison d'armes notamment. Il faut noter le rôle majeur que joue le ministre Vergennes dans le cadre de l'intervention française en Amérique, qu'il soutient dans notre film quand il ferme les yeux sur le recrutement de certains officiers et l'achat d'armes par Silas Dean, le représentant de Washington. Précisons, dans un souci du détail, qu'il agit en réalité sur ordre du Congrès dans l'objectif de sonder la cour de Versailles, en outre pour l'achat de matériel nécessaire à l'effort de guerre et dans l'obtention d'une alliance¹⁷⁵. Vergennes joue un rôle majeur dans le cadre de l'intervention française en Amérique, lui qui « entendait orienter la politique extérieure française contre l'Angleterre »¹⁷⁶. Il aspire à voir la

¹⁷⁵ Lever Evelyne, *op. cit.*, p. 304.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 298.

France jouer un rôle d'arbitre en Europe tout en ayant la volonté de voir laver l'humiliation de la guerre de 7 ans, même si ces deux éléments n'apparaissent pas chez le cinéaste puisqu'il considère la guerre comme une simple « lutte pour l'indépendance »¹⁷⁷. Assez étonnamment, Jean Dréville ne s'attarde pas sur le rôle du Secrétaire d'État aux affaires étrangères. Certes, il soutient les insurgés et le maintien de l'aide secrète par la livraison de munitions et s'oppose à Maurepas, mais ne tente pas de convaincre le roi d'aller plus loin. On retrouve encore le ministre Vergennes dans *Si Versailles m'était conté* où il rencontre Benjamin Franklin interprété par nul autre qu'Orson Wells, scène durant laquelle le représentant des insurgés presse le ministre de convaincre Louis XVI d'intervenir. D'ailleurs, le processus de décision final qui aboutit à l'envoi de Rochambeau et de son corps expéditionnaire est occulté dans ce film. Louis XVI se contente d'un banal « je vous écoute »¹⁷⁸ quand les deux conseillers s'écharpent sur la question, le cinéaste éclipse par une ellipse temporelle cet aspect.

Celui qui est certainement le plus farouche opposant au départ de La Fayette et plus globalement à une intervention en Amérique reste Maurepas. Il place « sous embargo un navire chargé d'armes destiné aux Américains »¹⁷⁹ et vient s'opposer à Vergennes où deux opinions se font face. Si le conseil du roi hésite longtemps quant à un possible engagement du royaume, le traitement de la posture de Maurepas est assez différent de la réalité. Il a une position plus attentiste, il veut voir comment évolue la situation avant de plonger la France dans le conflit¹⁸⁰, loin du film de Jean Dréville où il est résolument opposé à toute intervention française. La véritable concrétisation de l'alliance entre la France et les insurgés s'opère après la bataille de Saratoga du 17 octobre 1777. Le peuple parisien vient fêter chez Jean Dréville la victoire des indépendantistes sous les fenêtres du palais de Versailles, qui conditionne d'ailleurs chez Jean Dréville le roi à soutenir plus en avant l'indépendance américaine. On retrouve un même élément chez Sacha Guitry, la foule célèbre le traité d'amitié franco-américain par des « vive la liberté »¹⁸¹ à la sortie du château de Versailles. Le cinéma de notre corpus montre la mobilisation de la population, des élites autour de la guerre, où la pression de l'opinion en faveur des insurgés débute dès le commencement du

177 Dréville Jean, *op. cit.*

178 *Ibid.*

179 *Ibid.*

180 Taillemite Etienne, *Louis XVI ou....., op. cit.*, p. 109.

181 Guitry Sacha, *op. cit.*

soulèvement¹⁸², Marie-Antoinette se tient informée des événements, chez Jean Dréville notamment.

4.2 - La Fayette en Amérique

Arrivée après une longue traversée sur le navire La Victoire, la volonté de La Fayette d'aller enfin combattre est bien visible et est même exacerbée, lui dont la détermination n'a fait que croître durant toute l'avancée du film de Jean Dréville. Le réalisateur montre toute la violence de la guerre dès le début de son œuvre avec un champ de bataille transformé en véritable charnier. Cette violence est intensifiée par la répression exercée à l'encontre des insurgés. Dans une scène, on exécute froidement un homme de Washington dont le seul regret n'est d'avoir « qu'une seule vie à donner à [sa] patrie » et rend, aux yeux du spectateur, d'autant plus honorable l'intervention de La Fayette dans le conflit en faveur de ceux qui n'aspirent qu'à la liberté. Ayant l'obligation de se présenter devant le Congrès continental de Philadelphie, capitale des insurgés, La Fayette et ses compagnons officiers espèrent obtenir le grade de major-général dans l'armée continentale. Le film expose de manière équivoque l'hostilité des membres du Congrès contre le marquis et ses camarades qui l'accompagnent à qui l'on reproche l'arrivisme de leurs actions, loin d'être aussi altruistes qu'ils le prétendent. Ci-ajoute aussi l'exigence de grades dont ils ne peuvent que rêver sur le vieux continent, La Fayette n'est qu'un simple « lieutenant »¹⁸³ au service du roi, ainsi que des compensations financières qu'ils réclament en échange de leurs services auprès de l'armée de Washington. Autant d'éléments qui heurtent le Congrès et ses représentants. Jean Dréville montre bien à quel point cette animosité s'explique « par la présence de nombreux aventuriers européens qui viennent offrir des services rien moins que désintéressés »¹⁸⁴. Bien sûr, cette difficulté chez Jean Dréville fait suite aux nombreuses pérégrinations de La Fayette pour aller combattre auprès de la liberté, expose et renforce son abnégation comme il le fait lui-même dans ses *Mémoires*. Il fait référence à une série d'obstacles en cascade qui freinent son engagement pour la défense de la liberté américaine, comme nous l'avons vu précédemment qui, dans le

182 Taillemite Etienne, *La Fayette, op. cit*, p. 40.

183 Jean Dréville, *op. cit*.

184 Taillemite Étienne, *La Fayette, op. cit*, p. 44.

film de Jean Dréville, consolide sa résilience en faveur de la cause américaine qu'il vient lui-même énoncer.

Dans une longue tirade, où il cherche à défendre la sincérité de son engagement, La Fayette énonce les sacrifices auxquels il est prêt à consentir à la seule fin de pouvoir se battre¹⁸⁵:

[Vous ne pouvez pas comprendre]. Nous qui nous sommes déjà tant battus pour vous rejoindre. Nous avons tout abandonné, [nos foyers, femmes, enfants, tout pour vous aider]. [Nous ne demandons rien]. Oublier les contrats de Monsieur Dean. [Oubliez mon bateau, mon nom] ! La seule faveur que nous réclamons de cette assemblée, c'est d'être des soldats, sans grade, sans solde, mais dans votre armée. [Combattons côte à côte].

Enfin, le Congrès continental, « prenant en considération son zèle pour la cause de la liberté, le fait qu'il [soit] venu en Amérique à ses frais [et] son désintéressement [...] »¹⁸⁶ lui accorde son grade de major-général dans l'armée continentale.

La rencontre entre La Fayette et Georges Washington montre véritablement toute l'impatience du jeune marquis d'aller au combat et d'enfin pouvoir commander des hommes. Cette relation presque paternelle entre les deux hommes, La Fayette « l'admire comme son propre père »¹⁸⁷, est visible tout au long du film. Washington par un « [au revoir mon fils] »¹⁸⁸ résume parfaitement la relation qu'à chercher à créer le cinéaste dans sa production cinématographique. Pourtant, le commandant en chef de l'armée des insurgés répugne à confier des troupes à un « major-général qui n'a jamais connu le feu »¹⁸⁹ dont la fougue de la jeunesse le pousse à prendre des risques. On retrouve bien une certaine méfiance, une perplexité de Washington en vue de « confier à un officier aussi jeune et inexpérimenté un commandement important »¹⁹⁰. Bien sûr, cette incertitude est bien vite balayée par Jean Dréville qui confronte La Fayette à son premier baptême du feu contre le général britannique

185 Cette citation du film de Jean Dréville mélange le français en l'anglais. Dans un souci de fluidifier la lecture, l'ensemble de la citation a été traduite. Version originale : « You can't understand. Nous qui nous sommes déjà tant battus pour vous rejoindre. Nous avons tout abandonné, our homes, women, children, everything to help you. We don't ask for anything. Oublier les contrats de Monsieur Dean. Forget my boat, my name ! La seule faveur que nous réclamons de cette assemblée, c'est d'être des soldats, sans grade, sans solde, mais dans votre armée. Let's fight side by side ».

186 Taillemite Étienne, *La Fayette, op. cit.*, p. 45.

187 Dréville Jean, *op. cit.*

188 Cette citation du film de Jean Dréville est en anglais. Dans un souci de fluidité de la lecture, nous l'avons traduite. Version originale « goodbye my son ».

189 *Ibid.*

190 Taillemite Etienne, *La Fayette, op. cit.*, p. 46.

Cornwallis. Si la rencontre entre le marquis et Washington a lieu le premier août 1777, c'est seulement le 11 septembre de la même année que La Fayette affronte sa première bataille. S'il se passe un peu plus d'un mois entre les deux événements, ceux-ci se succèdent immédiatement dans notre film. Contraint d'adapter à l'écran quelque huit années de guerre, la temporalité des faits n'est pas du tout respectée et le spectateur se perd dans cet enchaînement d'épisodes de la guerre d'indépendance américaine. La Fayette se retrouve à la tête de la milice, un contingent d'hommes en piteux état, sans munitions et dont la plupart n'ont même pas de chaussures. Parmi les hommes de Washington, on retrouve des éléments de ses troupes en uniformes, dont la ressemblance est frappante avec les uniformes des soldats de l'époque. Une lithographie publiée en 1897¹⁹¹ que j'ai trouvée illustre parfaitement ces similitudes avec les costumes du film de Jean Dréville dont on ne peut que constater l'importance de ces derniers dans l'esprit de reconstitution qui anime le cinéaste. Celui-ci vient apporter une forme de caution historique au film. Les costumes, les décors en plein air sont réussis et laissent entrevoir la dure réalité de l'affrontement qui oppose Français et insurgés aux troupes britanniques. Devant attaquer l'avant-garde de l'armée du général Cornwallis, La Fayette, dans une vaine tentative pour rallier ses hommes en pleine déroute, se retrouve blessé. Cette bataille marque le premier et le seul échec du marquis dans son aventure en Amérique chez notre cinéaste.

Le film de Jean Dréville tente aussi d'évoquer sans trop de détails les intrigues politiques qui parsèment la vie américaine. La Fayette, alité après sa blessure précédemment évoquée, reçoit une proposition d'un membre du Congrès. Ce dernier, un certain Conway, mène une fronde, une conspiration contre Washington durant l'hiver 1777-1778¹⁹². Ce que l'on nomme la *Conway's cabal* rapidement présentée dans le film pendant la période où le marquis ne peut combattre, consiste à « brouiller La Fayette et Washington [pour] lequel il nourrissait tant d'admiration et de confiance »¹⁹³. Le Congrès propose quant à lui à La Fayette d'ouvrir un nouveau front au Canada qui « pourrait redonner le Canada à la France »¹⁹⁴. S'il s'agissait en fait de poursuivre l'opération contre les Britanniques pour mettre fin notamment aux attaques de certaines tribus amérindiennes, le film montre un tout autre aspect. Il s'agit d'offrir à La Fayette l'opportunité pour la France de récupérer ce territoire alors même que celle-ci ne souhaite pas, dans le cadre du conflit, « reconquérir le Canada qui

191 On se reportera à l'annexe trois, page 162.

192 Taillemite Étienne, *La Fayette, op. cit.*, p. 49.

193 Taillemite Étienne, *La Fayette, op. cit.*, p. 49.

194 Dréville Jean, *op. cit.*

serait un *casus belli* avec les Américains »¹⁹⁵. Les Américains ne souhaitent pas voir les Français à leur porte, ce qui ne transparaît nulle part dans l'œuvre de Jean Dréville. Bien sûr, La Fayette refuse cette proposition, celui-ci ne se bat pas « pour que les Anglais rendent le Canada aux Français »¹⁹⁶. Non, son but est la défense de la liberté pour que « les Anglais rendent l'Amérique aux Américains »¹⁹⁷. Il faut pourtant nuancer ce point avancé chez le cinéaste puisque La Fayette « se [montre] plein d'enthousiasme »¹⁹⁸ à ce projet de reconquête du Canada dans sa quête de gloire qui le conduit en Amérique. Finalement, toute cette histoire apparaît dans le film davantage comme le moyen de renforcer le caractère désintéressé de son action, plus qu'un véritable plan pour reprendre le Canada aux mains des Britanniques, exposé par Jean Dréville.

Le retour de La Fayette en France se fait sur le navire l'Alliance. Le choix du navire n'est pas anodin, l'entente entre la France et les insurgés étant symbolisée par le nom de ce bâtiment. Le marquis est reçu par Louis XVI, Maurepas et Vergennes lui expose le choix de la nouvelle politique française. L'association entre Français et insurgés laisse entrevoir un soutien conséquent avec l'envoi de troupes notamment. La Fayette apparaît dès lors très désireux de commander le corps expéditionnaire de 6 000 hommes envoyés par le roi en Amérique. Le film laisse entrevoir une certaine déception de La Fayette quand le commandement du corps expéditionnaire est confié au comte de Rochambeau. On le voit dans le jeu de l'acteur, choqué et étonné quand il découvre qui hérite du commandement, mais aussi dans un commentaire de Maurepas : « vous comprendrez, monsieur, que le roi ne pouvait confier cette responsabilité à un lieutenant de 20 ans »¹⁹⁹. Or, le réalisateur qui cherche à montrer La Fayette comme un serviteur de la liberté, nullement attiré par le prestige et la gloire, ne s'attache pas sur ce point alors même qu'il « semble avoir beaucoup insisté pour obtenir le commandement du corps »²⁰⁰. Toujours est-il que c'est Rochambeau qui se retrouve à la tête des forces françaises. Malgré l'importance de sa fonction, il bénéficie d'un traitement dans le film anecdotique, sinon oubliable. Il n'est visible que deux fois avec une seule ligne de dialogue. Inéluctablement, la logique reste de ne pas faire d'ombre à La Fayette, héros principal du film qui porte son nom.

195 Chaline Olivier..., *op. cit.*, p. 51.

196 Dréville Jean, *op. cit.*

197 *Ibid.*

198 Taillemite Étienne, *La Fayette*, *op. cit.*, p. 50.

199 Dréville Jean, *op. cit.*

200 Taillemite Étienne, *La Fayette*, *op. cit.*, p. 63.

L'arrivée du contingent français se veut salvatrice. La situation, présentée par Jean Dréville est amplement défavorable aux insurgés. En ce sens, l'accueil réservé aux troupes du comte de Rochambeau illustré ci-dessous se veut chaleureux et témoigne du basculement qui s'opère dans la guerre.



Illustration 4 - L'arrivée du corps expéditionnaire français, *La Fayette*, Jean Dréville.

Les troupes françaises défilent sous les applaudissements d'une foule nombreuse (à gauche) et sous le salut des hommes de Washington (à droite) qui deviennent des frères d'armes dans une guerre qui s'apprête à connaître son dénouement chez Jean Dréville à travers un dernier combat : le siège de Yorktown. Loin des tensions qui ont existé entre les deux alliés, on pense notamment à la relation entre Desting commandant d'une escadre de la Royale, avec le général de l'armée continentale Sullivan²⁰¹, Jean Dréville montre au contraire une relation franco-américaine plus que fructueuse qui aboutit à la bataille de Yorktown. Là encore, le cinéaste passe assez vite sur les détails et montre une prompt réaction de Washington et de ses généraux à marcher sur le général Cornwallis, retranché dans la ville. Précisons que le commandant de l'armée continentale « aurait préféré attaquer New York »²⁰² chose que le film n'expose pas aux spectateurs. Sans réelle surprise, *La Fayette* joue chez Jean Dréville un rôle de premier ordre en s'élançant vaillamment dans un contournement des troupes ennemies rassemblées dans un bastion. Il ne s'agit pas tant de revenir sur la bataille en elle-même et de pointer de possibles et certaines incohérences, notamment sur la question de la temporalité. Chez Jean Dréville, le siège ne dure qu'une seule et unique journée alors qu'il dure en réalité plusieurs semaines. On peut simplement observer le rôle fondamental joué par *La Fayette*

201 Taillemite Etienne, *La Fayette, op. cit*, pp. 171-175.

202 Chaline Olivier....., *op. cit*, p. 196.

dans cette production cinématographique que Cornwallis présente comme « le plus dangereux »²⁰³ entre Washington, Rochambeau et De Grasse. Notons qu'il s'agit là de la seule mention de l'amiral français de tout notre film. Précisons enfin la conclusion de la bataille, où les troupes anglaises déposent en file indienne leurs armes aux pieds des vainqueurs. Jean Dréville, en usant d'un grand ensemble, un plan cadrant la totalité du décor, montre toute son ambitieuse reconstitution de la bataille, particulièrement en termes de figurants que nous avons illustré ci-dessous.



Illustration 5 - Les troupes britanniques déposent les armes après la défaite, *La Fayette*, Jean Dréville.

D'ailleurs, le film use d'une technique novatrice ou tout du moins nouvelle qu'il met en avant sur son affiche promotionnelle que nous avons déjà mentionné, la super-technirama²⁰⁴ reflet des ambitions conséquentes de Jean Dréville dans la production de son film.

Enfin, *La Fayette* exprime ses espoirs à celui qui fut un père de substitution. Il ambitionne de revenir en Amérique en tant « [qu'ambassadeur] d'une France nouvelle »²⁰⁵. Après tout, son admiration sans bornes pour le tout jeune État américain et de son gouvernement pour ses vertus lui fait « [nourrir] [...] qu'un désir et un seul projet : les transporter en France »²⁰⁶. Jean Dréville tente-t-il d'éclairer par là le rôle prochain du marquis ? Nous pouvons supposer qu'il s'agit avec cette citation d'un écho au rôle de la

203 Dréville Jean, *op. cit.*

204 Il s'agit d'un procédé de prises vues lancé par la société Technicolor en 1959. D'après Pinel Vincent, Pinel Christophe, *Dictionnaire technique du cinéma*, 3^e édition [Première édition 2008], Paris, Armand Colin, 2016, p. 272.

205 Dréville Jean, *op. cit.*

206 Taillemite Étienne, *La Fayette*, *op. cit.*, p. 97.

Fayette dans le cadre de la Révolution française et aux deux visites du marquis en Amérique en 1784 sur invitation personnelle de Washington et en 1824-1825 pour une longue visite des États américains ? Possible, mais difficile de l'affirmer.

Ce chapitre montre toute l'importance du rôle joué par La Fayette en Amérique et témoigne de l'ambition de reconstitution proposée par Jean Dréville dans son film dont les moyens considérables sont mis à disposition pour la reconstitution de la bataille finale de Yorktown pendant laquelle le rôle de La Fayette en meneur de l'assaut lui accorde tout le prestige de l'action exaltée par le général adverse.

Le cinéma n'a pas fait de l'intervention française en Amérique un sujet de fascination, bien au contraire. Si Jean Dréville a eu l'idée d'adapter un tel sujet à l'écran, il n'est seulement visible qu'à partir de la vie, de l'action de La Fayette. Nous regrettons de ne pas avoir pu inclure *La Destinée de Rochambeau* dans notre corpus, dont je ne doute pas que le film aurait permis un apport non négligeable à ce travail, notamment sur la représentation du personnage de La Fayette et de son action.

Jean Dréville, en adoptant le point de vue du marquis, personnage central de son œuvre dont le titre résume assez clairement aux spectateurs le sujet de son film, transforme sa production cinématographique en un panégyrique à la gloire de La Fayette, à ses idées de libertés incarnées et défendues par Washington et ses compatriotes. Sans s'intéresser dans le détail au contexte sous-jacent de la présence de La Fayette en Amérique, le film en oublie d'évoquer des moments marquants et des noms importants de l'action française en Amérique du Nord. La bataille de la baie de Chesapeake, pourtant décisive dans le cadre de la victoire de Yorktown, n'est montrée qu'une dizaine de secondes à l'écran. À peine nous montre-t-on quelques navires statiques accompagnés par un fond sonore de coups de canons. Jean Dréville dispose néanmoins des moyens et de la technique pour rendre compte de cet affrontement naval. Mais il est évident qu'en focalisant toute son attention sur La Fayette, il était inévitable que des événements, des protagonistes deviennent secondaires dans l'entreprise de reconstitution du cinéaste français, des éléments qu'on aurait aimé pouvoir aborder davantage à partir de la production cinématographique de Daniel Le Comte. Jean Dréville tombe vite dans la simplicité dans le cadre de cette restitution historique et transforme son personnage principal en un simple héros, porte-étendard de la liberté et prêt à défendre la veuve et l'orphelin, sans donner à voir un peu plus d'objectivité. Il incarne l'homme parfait, providentiel, dénué de tout reproche et armé des meilleures intentions. On peut reprocher à Jean Dréville une interprétation caricaturale de ses protagonistes subalternes (Louis XVI, Marie-Antoinette....) et une vision bien trop manichéenne de La Fayette dont la perfection d'une âme dévouée à la seule liberté est poussée à l'extrême.

Peut-on pour autant condamner Jean Dréville pour ses choix scénaristiques et déconstruire l'intérêt historique du film ? Si une bonne moitié de l'œuvre ne se préoccupe pas de l'Amérique, elle s'intègre au même objectif des *Mémoires* du marquis sur les innombrables obstacles qui frappent son départ pour le nouveau continent. On ne peut que saluer l'esprit de reconstitution entrepris par le réalisateur sur l'intervention française auprès des insurgés. Par son usage efficace des costumes, le cinéaste réussit à recréer une atmosphère passée et rend un hommage convenable au marquis de La Fayette. Avec un sujet original dans le paysage cinématographique, le réalisateur réussit à donner vie à un fait trop peu accaparé par le septième art. D'ailleurs, le succès est au rendez-vous et témoigne de l'attachement des spectateurs au personnage. Le film totalise quelque 3 291 759 entrées, atteignant la troisième place du podium du box-office de 1962²⁰⁷. Le cinéma, muet sur l'action de La Fayette en Amérique, rend le film de Jean Dréville atypique dans une quête de retracer le parcours américain du « héros des deux mondes ».

207 Centre national du cinéma et de l'image animée, *Box-office 1962*, [en ligne] mise en ligne le 9 juin 2006, consulté le 9 janvier 2023.

**Partie III - La Révolution au cinéma. «
Les années lumières », Louis XVI face
aux périls révolutionnaires**

Un objet tel que la Révolution devait susciter chez les cinéastes l'envie et la volonté d'adapter à l'écran cet événement aux multiples facettes. Cette troisième partie interroge justement cet épisode majeur du règne de Louis XVI et plus généralement de l'histoire de France qu'est la Révolution française. Il est certain que cette partie, comme la suivante, s'inscrit de plain-pied dans les travaux déjà mentionnés de Sylvie Dallet et de Roger Icart. Aussi, nous tenterons de poursuivre cette étude par la production d'une analyse que j'espère complémentaire au travail entrepris par ces deux historiens, notamment à partir de nouvelles productions cinématographiques qu'ils n'ont pas traitées et en centrant notre propos sur la figure de Louis XVI, tout de même au cœur de notre travail.

Tous nos films, nous l'avons dit dans notre introduction générale, n'ont pas les mêmes ambitions quant à l'objectif de leur Révolution française : de la comédie caricaturale dans *Commencez la Révolution sans nous* en passant par le tableau pédagogique des événements révolutionnaires dans *La Révolution française*, il existe autant de Révolution dans le septième art que de film l'ayant pour sujet. Il nous faut questionner dans un premier temps ce que Robert Enrico et Richard T. Heffron nomment dans leur film « les années lumières »²⁰⁸, un premier temps de la Révolution qu'ils divisent en deux parties, « admettant la thèse de François Furet d'une Révolution qui “dérape” »²⁰⁹.

Les deux chapitres qui suivent reprennent les événements dans l'ordre chronologique des faits historiques. Notre cinquième chapitre vise à s'intéresser à la convocation des États généraux suivie de l'instauration de l'Assemblée avant d'évoquer un événement rare au cinéma : la prise de la Bastille. Enfin, le sixième chapitre de ce travail s'articule autour de la fuite de Varennes et ses conséquences pour la monarchie. Il me semble nécessaire de préciser que nous avons, contrairement à Robert Enrico et Richard T. Heffron et dans le cadre de la construction de ce mémoire, étendu ce sixième chapitre jusqu'aux procès du couple royal. Ceux-ci abordent cette question dans leur seconde partie de *La Révolution française* intitulée « les années terribles »

208 Enrico Robert, T. Heffron Richard, *op. cit.*

209 Léopold Lagarde, « Un peuple et son roi, film de Pierre Schoeller, 2018, 122 min. » [en ligne], *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 141, 2019, mise en ligne le 01 mai 2019, consulté le 22 mars 2023. <http://journals.openedition.org/chrhc/10140>

Chapitre 5 - La convocation des États généraux **et la chute de la Bastille**

Ce chapitre a la lourde tâche de réunir les premiers événements de la Révolution et tente de dresser un état des lieux de leurs représentations à partir de notre filmographie. Sans revenir sur les causes profondes des événements de 1789, là n'est pas l'objectif de ce mémoire, et le cinéma de notre corpus ne cherche pas expliciter outre mesure ses facteurs et ses raisons, il nous faut quand même dire quelques mots sur la convocation des États généraux, premier événement de la Révolution.

Ce chapitre ne traite pas uniquement de la convocation des États généraux, au contraire. On peut croire qu'un événement comme la prise de la Bastille, notamment par sa symbolique sur laquelle le septième art de notre corpus revient à de multiples occasions, devait déclencher une multitude d'adaptations à l'écran. Pourtant, il n'en est rien. Elle n'est que rarement visible dans un film alors même qu'elle aurait dû « tenter un jour ou l'autre le cinéma. Mais on devine que les difficultés matérielles soulevées par une telle reconstitution et que rares, au demeurant, furent les films qui s'attachèrent à montrer dans le détail l'événement »²¹⁰. Cette assertion de Roger Icart se vérifie dans notre filmographie. Autant, les références dans notre corpus à l'événement du 14 juillet 1789 sont nombreuses, autant seule la production de Robert Enrico et Richard T. Heffron, par les moyens gargantuesques dont elle dispose, s'attache à dépeindre cet épisode de la Révolution²¹¹. Aussi, ce chapitre comme le suivant aborde une dimension éminemment événementielle centrée sur le film *La Révolution française*, un échec commercial à sa sortie²¹². Plusieurs points sont au cœur de notre attention : d'abord la convocation des États généraux (5.1), puis le serment du jeu de Paume (5.2), la prise de la Bastille (5.3) et enfin le retour de la famille royale à Paris (5.4).

210 Icart Roger, *op. cit.*, p. 37.

211 On rappelle que le budget de la production des deux cinéastes s'élève à 300 millions de francs.

212 Centre national du cinéma et de l'image animée, *Un peuple et son roi.....*, *art. cit.*

5.1 - La convocation des États généraux

C'est sous une pluie battante, dans une rue couverte de boue, à l'entrée du collège « Louis le Grand »²¹³ que le jeune Robespierre, un genou à terre, récite un « compliment »²¹⁴ à l'adresse du roi Louis XVI, protégé du mauvais temps dans une berline et dont le visage reste caché tant pour le spectateur que pour ses sujets visibles à l'écran. Sans aucune considération pour l'hommage qui lui est rendu, le roi, par un simple geste de la main, ne daigne pas se montrer, ce que le jeune Desmoulins ne peut accepter : « je [ne] peux pas le croire. Il ne nous a même pas adressé la parole. Je suis furieux Maximilien »²¹⁵. En décidant de faire commencer leur film sur cet événement dont on peut aisément penser qu'il est anecdotique, Robert Enrico et Richard T. Heffron montrent deux éléments. D'abord une déconnexion ancienne entre la royauté et ses sujets, loin de comprendre les préoccupations et les attentes d'un peuple marqué par le développement et l'essor de la philosophie des lumières, incarné ici dans les deux jeunes Desmoulins et Robespierre. Ensuite, ce passage sonne comme le reflet d'un engagement précoce de ces deux protagonistes majeurs de la Révolution dont le manque flagrant de considération du roi apparaît comme la cause principale de leur participation aux événements qui suivent. Notons aussi que *Si Versailles m'était conté* offre une référence à cette rencontre, le roi s'en souvient assez étonnamment, et créer un comique de situation entre six personnages - Robespierre, Louis XVI, Marie-Antoinette, André Chénier, Antoine Lavoisier et Madame de Lamballe - qui débattent de la peine de mort et de l'excellente idée de l'abolir, alors qu'ils terminent tous guillotins place de la Révolution. Sacha Guitry, fait-il référence ici à sa propre expérience, dans une condamnation de l'application de la peine de mort²¹⁶ ? Possible, en tout cas, il ne me semble pas présomptueux de dire que les six protagonistes qu'il réunit dans cette scène n'ont jamais été rassemblés de cette manière.

La convocation des États généraux et l'aboutissement d'une situation précaire, fruit de finances exsangues sur lesquelles il faut dire quelques mots. Dans *La Révolution française*,

213 Enrico Robert, T. Heffron Richard, *op. cit.*

214 *Ibid.*

215 *Ibid.*

216 Dès 1943, le journal clandestin *Bir Kakeim* prône la mort de Sacha Guitry pour ses prétendus - l'affaire le concernant est classée sans suite en 1947 - actes de collaboration. Arrêté l'année suivante en 1944, l'acteur et réalisateur passe deux mois en prison durant lesquels il rédige *60 jours de prison*, un ouvrage dans lequel il retrace son expérience carcérale. Voir Lottman Hébert, traduit de l'anglais par Béatrice Vienne, *L'épuration : 1943-1953*, Paris, Fayard, 1986, p. 3, p. 124 et p. 441.

sans doute la production cinématographique la plus aboutie de notre filmographie dans sa représentation des événements qui nous intéressent ici, et même sur l'ensemble du tableau révolutionnaire²¹⁷, le ministre Necker, à la tête des finances, fait état d'une situation économique chancelante devant le roi. S'il insiste dans un premier temps sur les dépenses personnelles de la reine, que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer, il met aussi l'accent sur le coût pharaonique de la participation française à la guerre d'indépendance américaine qu'il estime autour des « deux mille millions de livres »²¹⁸. Pour faire face à une situation qu'il juge intenable et dont les « perspectives sont peu encourageantes »²¹⁹, il propose deux solutions possibles pour la couronne. Soit désavouer les dettes, quitte à en subir les conséquences, ou alors convoquer les États généraux, « seul corps d'État qui a le pouvoir de rembourser les dettes de [sa] Majesté »²²⁰. Il faut bien noter que les États généraux apparaissent comme l'unique solution pour Necker face à cette situation²²¹. Les deux réalisateurs font état d'une conjoncture critique et insistent sur cet aspect. Une monarchie qui apparaît à l'écran comme bloquée dans cette impasse économique, incapable de réagir, en témoigne la réaction stupéfaite de Louis XVI face à la proposition du ministre : « mais nous n'avons pas eu recours à cette extrémité depuis cent-cinquante ans, Monsieur Necker »²²², on rappelle qu'ils sont convoqués pour la dernière fois en 1614. Précision tout de même que le roi hérite d'un déficit déjà établi chez ses ancêtres, notamment de la part de Louis XV, avant même sa montée sur le trône de France, mais auquel s'ajoute sa propre politique qui vient creuser en profondeur les finances du royaume. Notons aussi que la question économique du royaume est vaguement évoquée chez Jean Delannoy, mais le cinéaste fait porter la seule responsabilité à Marie-Antoinette, comme nous l'avons vu dans le chapitre dédié à la reine de France.

Dans le même temps, cet élément est entièrement occulté chez Bud Yorkin. Au moins, le cinéaste, dans un rapide état des lieux de la situation révolutionnaire globale,

217 J'entends que le film est celui qui montre le plus d'épisodes de la Révolution, mais l'on rappelle tout de même que la guerre de Vendée n'est que rarement mentionnée dans l'œuvre et encore moins mise en scène à l'écran.

218 Jean Dréville se montre assez précis et proche de la réalité en énonçant cette somme qui tourne autour de 1 200 à 1 730 millions de livres tournois. Voir Franco Raphaël, *La France et les Français dans la guerre d'indépendance américaine : phases et aspects d'un engagement singulier*. Mémoire d'histoire, Grenoble : UFR ARSH, 2016, p. 100.

219 Enrico Robert, T. Heffron Richard, *op. cit.*

220 *Ibid.*

221 Jessenne Jean-Pierre, *Révolution et Empire : 1783-1815*, Paris, Hachette Supérieur, 3^e édition [Première édition en 2002], 2014, (Collection Carré Histoire), p. 55.

222 Enrico Robert, T. Heffron Richard, *op. cit.*

présente la Révolution comme « l'éclatement de rancunes depuis longtemps accumulées entre la noblesse, le clergé et les tiers-état. Le tiers-état, le peuple, autrement dit les paysans exaspérés par l'oppression et l'injustice, commencèrent de toute part à se révolter »²²³. Dans sa représentation parodique de la Révolution qui s'inscrit pleinement dans ce que nous avons déjà mentionné sur le film lors de notre première partie, le cinéaste américain représente l'ensemble des révolutionnaires comme des paysans, des sans-culottes, tous dépareillés, mais dont on reconnaît facilement l'appartenance grâce à la cocarde tricolore qu'ils arborent fièrement. Qu'en est-il des médecins, avocats et autres professions dont les membres sont élus à l'Assemblée, incarnés notamment par des figures comme Danton, Robespierre ou Desmoulins pour ne citer qu'eux ? Poussant sa caricature toujours plus loin, le réalisateur transforme la Révolution comme le simple fait de paysans dans une représentation qui n'est pas sans rappeler pour l'historien les jacqueries, ces révoltes paysannes contre leur seigneur. Au final, la Révolution française de Bud Yorkin n'en a que le nom et non les personnages ou les événements.

La Révolution française est le seul film de notre corpus qui montre la rédaction des cahiers de doléances demandés par le roi aux Français durant l'année 1789, peu avant l'ouverture des États généraux et dans lesquels l'on « [réclame] ni plus ni moins que l'égalité pour tous les Français »²²⁴. C'est Desmoulins qui se charge de la rédaction, chez Robert Enrico et Richard T. Heffron, d'un des nombreux cahiers dans lesquels les habitants veulent l'abolition de la gabelle, l'impôt sur le sel ainsi que la fin des corvées, bref le film montre bien que « les revendications pour l'égalité fiscale et la refonte des impôts indirects sont fermes »²²⁵. Le médecin du village exige quant à lui l'égalité devant l'impôt entre les trois ordres et l'accès pour tous aux charges militaires et ecclésiastiques. En un mot pour résumer ses demandes : la « liberté »²²⁶.

Au-delà des revendications mentionnées précédemment, les deux réalisateurs mettent l'accent sur l'existence d'une situation dramatique à Paris. L'on aperçoit à l'écran une émeute d'une dizaine de femmes qui exigent l'obtention de « [pains] pour [leurs] enfants »²²⁷. Elles vont jusqu'à envahir une boulangerie et accusent certains de cacher de la nourriture et du

223 Bud Yorkin, *op. cit.*

224 Jourdan Annie, *Nouvelle histoire de la Révolution*, Paris, Flammarion, 2018 (Collection Au fil de l'histoire), p. 30.

225 Jessenne Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 66.

226 Enrico Robert, T. Heffron Richard, *op. cit.*

227 *Ibid.*

grain, contraignant l'armée à intervenir pour mettre fin aux émeutes²²⁸. Danton parle même d'une population « affamée »²²⁹, symbole de la situation difficile dans la capitale, laquelle est touchée par la cherté du pain²³⁰. On retrouve chez d'autres cinéastes de notre corpus, notamment chez Jean-Paul Rappeneau, une référence à la crise de la subsistance, mais plus tard dans la période des événements révolutionnaires, le peuple s'attaque au conseil municipal de la ville de Nantes et réclame du pain. Bud Yorkin ne s'embarrasse d'aucuns de ces éléments dans sa représentation parodique de la Révolution, mais au moins, le cinéaste nous épargne la citation apocryphe de Marie-Antoinette « s'ils n'ont pas de pain, qu'ils mangent de la brioche »²³¹ que je mettais attendu à retrouver dans le film.

Convoqué le 8 août 1788, ce n'est que le 5 mai 1789 que les États généraux s'ouvrent sur un discours du ministre des Finances Necker dans *La Révolution française*, illustré à partir de l'image ci-dessous. On voit dans cette scène tout le travail de reconstitution et les moyens à la disposition de nos cinéastes qui donnent à voir un véritable tableau dans leur mise en scène.



Illustration 6 - De gauche à droite : le ministre Necker (Raymond Gérôme), Louis XVI (Jean-François Balmer) et Marie-Antoinette (Jane Seymour) lors de l'ouverture des États généraux, *La Révolution française*, Enrico Robert et Richard T. Heffron.

Si les deux cinéastes montrent à l'écran la réunion des États généraux, ils ne s'attardent nullement sur la teneur des discussions, qu'ils évacuent pas une ellipse temporelle.

228 On compte entre 1788 et 1793 quelque 1200 émeutes de subsistances. Voir Cynthia Bouton, « Les mouvements de subsistance et le problème de l'économie morale sous l'ancien Régime et la Révolution française », *Annales historiques de la Révolution française* [en ligne], n° 319 janvier-mars 2000, mise en ligne le 11 mai 2006, consulté le 23 mai 2023. https://www.persee.fr/doc/ahrf_0003-4436_2000_num_319_1_2295
229 *Ibid.*

230 Jessenne Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 64.

231 Cette célèbre phrase attribuée, à tort, à Marie-Antoinette n'est réellement liée à la mémoire de la reine qu'à partir du XX^e siècle, notamment à partir de l'ouvrage d'Enrich Kaestner, *Pünktchen und Anton* paru en 1931. Voir Berly Cécile, *La reine scandaleuse.....*, *op. cit.*, p. 105.

D'ailleurs, l'événement en lui-même est presque anecdotique et les deux réalisateurs relatent plutôt l'accélération de la situation vers la constitution de l'Assemblée nationale. Notons simplement la présence parmi les délégués du tiers état de Robespierre, lequel reproche à l'élite de vivre dans un monde coupé de la réalité du peuple, ce qui n'est pas sans rappeler la première scène du film qu'on évoquait au début de ce chapitre. Notons également qu'aucun autre film de notre corpus n'expose aux spectateurs les États généraux, comme si l'événement n'avait pas d'importance au regard de la suite des épisodes de la Révolution.

5.2 - Le serment du Jeu de paume

Les événements qui suivent l'ouverture des États généraux sont connus, ce que seul le film *La Révolution française* montre aux spectateurs. Les représentants du tiers état, rejoints par un certain nombre des délégués du clergé, dix-neuf curés au total²³², se rassemblent et « déclarent représenter 96 % de la nation et projettent de se constituer en assemblée »²³³. Le roi, informé de la situation par le ministre Necker, apparaît bien plus pacifiste dans la marche à suivre chez Robert Enrico et Richard T. Heffron, son frère prône une réponse ferme et l'usage de la force si nécessaire. Necker défend l'usage de la diplomatie avec les représentants et le partage de la gouvernance afin de « reconnaître son existence légale pour aider [le roi] à gouverner »²³⁴. *La Révolution française* montre bien l'indécision de Louis XVI devant la citation, lequel décide, sur les conseils de Marie-Antoinette, d'attendre avant d'appeler les troupes vers la capitale. Toujours est-il que « le roi fait fermer les portes de la grande salle. Les députés du Tiers et ceux qui les ont rejoints osent la rébellion ouverte ; ils se réunissent au Jeu de Paume [...] »²³⁵. Les délégués décident de se rassembler jusqu'à ce « [qu'ils donnent] une constitution à la France »²³⁶, c'est le fameux serment du Jeu de paume. Devant la précipitation de la situation, le roi, dans un discours devant les membres des États généraux, déclare illégales et inconstitutionnelles l'ensemble des décisions prises par

232 Jessenne Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 62.

233 Enrico Robert, T. Heffron Richard, *op. cit.*

234 *Ibid.*

235 Jessenne Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 70.

236 Enrico Robert, T. Heffron Richard, *op. cit.*

l'Assemblée nouvellement constituée et se déclare « premier ami de [son] peuple »²³⁷. Finalement, nombre de nos films montre un monarque qui se veut proche de son peuple²³⁸. Robert Enrico et Richard T. Heffron dépeignent à l'écran la démission de Necker et son impact sur les contemporains, dont Desmoulins qui voit le risque d'une « Saint-Barthélemy des patriotes »²³⁹ se profiler peu avant la prise de la Bastille.

5.3 - La prise de la Bastille

La crainte de Desmoulins de voir advenir cette « Saint-Barthélemy des patriotes », le pousse à exhorter le peuple à prendre les armes plutôt que de « voir la France demeurer esclave »²⁴⁰. L'insurrection qu'appelle Desmoulins de ses vœux est réprimée dans le sang par une charge de cavalerie, sans doute une référence à la charge des soldats du régiment du Royal-Allemand du 12 juillet 1789²⁴¹, qui enflamme la situation dans *La Révolution française*. Danton, au club des Cordeliers, appelle lui aussi à prendre les armes, « les fusils aux invalides, la poudre à la Bastille »²⁴², précipitant par là l'événement qui nous occupe ici, à savoir la prise de la Bastille, déjà perçu par les révolutionnaires comme le symbole de l'arbitraire²⁴³. La situation s'accélère et nos deux cinéastes montrent avec efficacité et historicité la suite des événements²⁴⁴. La foule se presse aux portes de la Bastille, armée de fourches, de bâtons et des fusils, prête à en découdre. Ce sont quelque 467 figurants qui sont mobilisés dans cette vaste entreprise de reconstitution²⁴⁵. Une délégation de l'hôtel de ville se rend auprès du gouverneur de la place et tente de négocier une issue pacifique à la situation, dont le retrait des canons pointés sur la foule en est un des éléments clef. On envoie une autre délégation qui presse Bernard-Renée Jourdan de Launay, le gouverneur de la forteresse, d'ouvrir les portes de la Bastille au peuple, ce qu'il refuse catégoriquement. La situation

237 *Ibid.*

238 La citation exacte prononcée par Louis XVI est « premier ami de ses peuples ».

239 Enrico Robert, T. Heffron Richard, *op. cit.*

240 *Ibid.*

241 Jessenne Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 71.

242 Enrico Robert, T. Heffron Richard, *op. cit.*

243 Jessenne Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 62.

244 Le documentaire de Jérôme Enrico, qui raconte les coulisses du film et notamment la scène de la Bastille, montre tout l'attachement de Robert Enrico, qui réalise la première partie du film *La Révolution française*, au respect de l'historicité de la prise de la Bastille. Voir Enrico Jérôme..., *op. cit.*

245 *Ibid.*

dégénère, le gouverneur refuse de céder, s'engage à ne pas tirer le premier, mais la foule force le passage et se déverse dans la Bastille. De Launay, qui ne voit pas d'issue à la situation, ordonne aux troupes de faire feu et la scène filmée se transforme en véritable carnage où des dizaines de cadavres gisent sur le sol. Pensant être sauvé avec l'arrivée de soldats du roi, le gouverneur déchanté quand ceux-ci annoncent leur soutien aux insurgés venus s'attaquer à la Bastille. Comprenant que la situation vient de basculer et sa défaveur, De Launay menace de faire exploser la forteresse et le quartier avoisinant si la foule refuse de se disperser. Tentant de mettre en action sa menace, il est arrêté par des soldats de la place qui s'opposent à son projet. La Bastille est prise, la tête du gouverneur sur une pique. Ce rapide résumé condense l'événement montré à l'écran qui dure tout de même une dizaine de minutes dans le film. On ne peut illustrer convenablement cet enchaînement d'épisodes en une seule image, mais la représentation de la prise de la Bastille au cinéma est tellement rare qu'une illustration s'impose. La photo tout droit tirée du film ci-dessous montre la violence de l'événement, notamment par la présence des corps gisant au sol qui fait de la prise de la Bastille une véritable scène de guerre, mais aussi le véritable effort de reconstitution qu'entreprennent les cinéastes.



Illustration 7 - La prise de la Bastille, *La Révolution française*, Robert Enrico et Richard T. Heffron.

Précisons que le château de Tarascon dans les Bouches-du-Rhône fait officie de lieu de tournage pour les scènes de la Bastille dans le film²⁴⁶. Certains passages, certains moments

246 *Ibid.*

de la Révolution sont assurément iconiques, à tel point qu'on peut les retrouver dans de nombreux films. La réaction attribuée à Louis XVI face à la prise de la forteresse en est un. *La Révolution française* comme *Marie-Antoinette, reine de France*, mettent tous deux en scène cet aspect autour de l'attitude de Louis XVI quand celui-ci apprend la prise de la Bastille avec la désormais célèbre expression « Mais c'est une révolte ? - Non Sire, une révolution »²⁴⁷.

On l'a dit dans l'introduction de ce chapitre, les références à la prise de la Bastille sont présentes dans notre corpus, même si l'événement en lui-même n'est pas visible pour le spectateur. Dans *Chouans*, Philippe de Broca montre Tarquin, l'un des protagonistes principaux, se rendre dans les campagnes de Bretagne annoncer haut et fort à des paysans la nouvelle de la prise de la Bastille alors même que ceux-ci ignorent complètement ce qu'elle est, rendant l'événement en lui-même presque secondaire. On décrit l'assassinat du gouverneur de la place chez Jean Delannoy, là aussi sans montrer aux spectateurs l'objet en lui-même. L'événement tend à n'être évoqué que comme la fin de l'absolutisme²⁴⁸. Dans *Nuit de Varennes*, la Bastille est présentée comme « la forteresse des tyrans, prison des hommes et des idées »²⁴⁹. La prise de la Bastille devient dans notre filmographie le symbole d'une liberté nouvellement acquise que l'ardeur de Tarquin chez Philippe de Broca vient témoigner tout comme l'allégresse d'une fête populaire au pied de la Bastille tout juste conquise dans *La Révolution française*. Il convient de revenir sur « la portée symbolique de la prise de la Bastille [qui] n'interdit pas à l'historien de relativiser le caractère exceptionnel de l'insurrection parisienne : dans le processus de maturation révolutionnaire, elle ne constitue qu'une phase aiguë de tension parmi beaucoup d'autres »²⁵⁰. Or, le cinéma de notre corpus fait de cet événement un épisode représentatif de l'ensemble de la Révolution, la prise de la Bastille incarne la Révolution et les nombreuses références dans notre filmographie viennent appuyer cette idée.

Roger Icart émet dans son ouvrage l'hypothèse d'un épisode de la Révolution avant tout secondaire chez les cinéastes étrangers²⁵¹. Le seul film étranger de notre corpus, entendons dans le sens qu'il ne s'agit pas d'une coproduction où la France est partie prenante, donne

247 On retrouve à la fois cette expression chez Jean Delannoy, Robert Enrico et Richard T. Heffron.

248 Icart Roger, *op. cit.*, p. 40.

249 Scola Ettore, *op. cit.*

250 Jessenne Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 71.

251 Icart Roger, *op. cit.*, p. 41.

raison à Roger Icart. Bud Yorkin et son *Commencez la Révolution sans nous* ne retient rien de cet événement de la Révolution et ne cherche pas à l'adapter à l'écran. Cet aspect renforce notre vision sur le film que nous évoquions, œuvre cinématographique pour laquelle on ne peut que se demander s'il s'agit bien d'une représentation de la Révolution française. Si ce n'est l'équivalent américain des sans-culottes, à peine reconnaît-on la Révolution, hormis une parodie de l'attaque du palais des Tuileries.

Il est amusant de noter que Roger Icart s'interroge en 1988 sur l'absence d'un film exclusivement dédié à la prise de la Bastille, pourtant fêté chaque année. Force et de constater que la réponse à sa question, « qu'en sera-t-il le 14 juillet 1989 ? »²⁵², trouve en partie sa résolution grâce au film *La Révolution française*. Sans qu'il ne soit exclusivement un hommage à la prise de la Bastille, le film n'en reste pas moins l'œuvre cinématographique la plus aboutie dans la reconstitution de cet événement ô combien connu de la Révolution. Même le plus récent, *Un peuple et son roi*, ne tente pas de mener une telle entreprise de reconstitution de la prise de la Bastille.

5.4 - « Le roi à Paris », le retour de la famille royale dans la capitale

La prise de la Bastille ne conditionne pas le retour de la famille royale à Paris depuis Versailles. L'évolution de la situation conduit le roi à se rendre à l'hôtel de ville de la capitale pour recevoir les clés de la ville de Paris. La Fayette, interprété chez Robert Enrico et Richard T. Heffron par le désormais célèbre Sam Neill, commande la garde nationale nouvellement instituée, remet et accroche la cocarde tricolore à Louis XVI, scène qui illustre la page de garde de ce mémoire. L'événement en lui-même et de taille, à tel point que pour Bailly « c'est le peuple qui a reconquis son roi »²⁵³. *La Révolution française*, par sa longueur, permet aux cinéastes de s'attarder sur quelques grandes décisions prises par l'Assemblée. On propose l'abolition des privilèges et des droits de la noblesse, l'ouverture des emplois à tous peu importe leur condition, l'abolition de l'esclavage et l'évêque de Nancy va jusqu'à renoncer aux biens de l'Église. Mais ce qui retient véritablement l'attention du spectateur,

²⁵² *Ibid.*, p. 41.

²⁵³ Enrico Robert, Richard T. Heffron, *op. cit.*

mais aussi des deux cinéastes, n'est autre que la déclaration des droits de l'homme et du citoyen, décrétée devant l'Assemblée nationale le 26 août 1789. Les deux réalisateurs en font un pur moment de solennité, transformant les délégués rassemblés en de véritables fidèles écoutants religieusement La Fayette énoncer les principaux articles de la déclaration²⁵⁴ :

Les représentants du peuple français. Constitué en Assemblée nationale, considérant que l'ignorance, l'oubli ou le mépris des droits de l'homme sont les seules causes des malheurs publics et de la corruption des gouvernements, ont résolu d'exposer, dans une déclaration solennelle, les droits naturels, inaliénables et sacrés de l'homme. Article premier : les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droit. Les distinctions sociales ne peuvent être fondées que sur l'utilité commune. C'est droit sont la liberté, la propriété, la sûreté et la résistance à l'oppression. Le principe de toute souveraineté réside essentiellement dans la nation. La loi n'a le droit de défendre que les activités nuisibles à la société. Tout ce qui n'est pas défendu par la loi ne peut être empêché. La loi est l'expression de la volonté générale [...]

Avec l'ambition clairement affichée du film de commémorer au mieux la Révolution en montrant aux spectateurs autant d'éléments que possible, la déclaration des droits de l'homme et du citoyen apparaît pour Robert Enrico et Richard T. Heffron comme un passage obligé. On ne s'étonne pas du caractère presque sacré qu'elle arbore chez les deux réalisateurs, la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen en elle-même concentre « une force symbolique [...] exceptionnelle »²⁵⁵. L'ensemble des membres de l'Assemblée se lèvent aux premiers mots du général de la garde nationale. Quand La Fayette récite les principaux articles de la déclaration, nos deux cinéastes passent de plan en plan sur les visages de Français de tous horizons. On montre aux spectateurs des nones quand La Fayette parle de la libre opinion religieuse, l'imprimerie de Desmoulins quand il mentionne la libre communication des idées, pour ne citer que ces exemples. Cette même déclaration semble tomber du ciel pour les différents personnages visibles à l'écran. Ils s'arrêtent dans leurs occupations, se regroupent pour écouter, ôtent leurs chapeaux et regardent vers le ciel dans un silence absolu qui n'est brisé que par la seule voix de La Fayette, énonçant en fond sonore un texte aujourd'hui entré dans la postérité et qui orne le préambule de la Constitution de la V^e République dans lequel on insiste sur son attachement.

254 La citation du film de Robert Enrico et Richard T. Heffron reprend presque la totalité des articles de la déclaration des droits de l'homme et du citoyen. Étant donné sa longueur, nous n'en avons conservé qu'une partie.

255 Leuwers Hervé, *op. cit.*, p. 75.

Le refus du roi de signer les décisions prises par l'Assemblée, en premier lieu la déclaration des droits de l'homme, lui qui pense qu'on ne peut « partager ce qui est absolu »²⁵⁶, précipite le retour de la famille royale à Paris. Son incompréhension de la situation, des changements qui s'opèrent, que montre le film de Robert Enrico et Richard T. Heffron, contribue à instaurer un fossé entre la couronne et les révolutionnaires. Mais l'événement qui conduit véritablement au retour à Paris de Louis XVI et de sa famille n'est autre que la journée du 5 octobre 1789. L'opposition du roi que nous évoquions précédemment, à laquelle s'ajoute une crise des subsistances, poussent 6 000 à 7 000 personnes²⁵⁷, principalement des Parisiennes à marcher sur Versailles. Elles réclament du pain et veulent aller « chercher la boulangère, le boulanger et le petit mitron »²⁵⁸. Jean Delannoy chez qui la prise de la Bastille, même si elle n'est pas montrée, conduit immédiatement vers la marche sur le château, n'évoque pas ces raisons qui amènent à la journée du 5 octobre. Il se contente d'insister sur le danger que pèse sur Marie-Antoinette où « des furies crient des menaces à la reine »²⁵⁹. Passage obligatoire de notre filmographie, *La Révolution française* et *Marie-Antoinette, reine de France* reproduisent à l'identique la scène du balcon, exacerbant pour l'un le danger encouru par la reine de France à ce moment très précis. La photographie ci-dessous illustre parfaitement cette idée et témoigne aussi d'une reconstitution réussie.



Illustration 8 - La reine au balcon, *La Révolution française*, Robert Enrico et Richard T. Heffron

Aux fusils, fourches et autres objets pointés sur la reine s'ajoute un canon chez Jean Delannoy agrandissant la dangerosité de la scène. Notons aussi le rôle de la musique chez Robert Enrico et Richard T. Heffron dans ce passage particulier qui témoigne de toute la tension de l'action,

256 Delannoy, Jean, *op. cit.*

257 On se repose sur le chiffre avancé par Jean-Pierre Jessenne. Voir Jessenne Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 77.

258 Delannoy, Jean, *op. cit.*

259 *Ibid.*

dont on comprend, et les cinéastes laissent planer le doute pendant plusieurs secondes quant au sort qui attend la reine, qu'une simple étincelle peut déclencher la mort de Marie-Antoinette quand une centaine de fusils sont pointés vers elle.

Roger Icart note une prépondérance de la mise en scène de cet épisode révolutionnaire dans les films biographiques sur la reine²⁶⁰, mais par un souhait de montrer un maximum d'événements de la Révolution, il n'est pas étonnant de retrouver la scène du balcon dans *La Révolution française*. Insistons aussi sur l'envergure de la reconstitution entreprise par Robert Enrico et Richard T. Heffron. Il a fallu reconstruire une partie de la Grille Royale (seulement réalisée en 2004) dans le cadre du tournage à sur une portion de la cour²⁶¹. La marche sur Versailles, dont on rappelle qu'elle s'inscrit dans la continuité de l'affaire du collier de la reine dans *Si Versailles m'était conté*, n'est pas développée avec la même intensité chez Sacha Guitry que dans les œuvres de nos autres cinéastes mentionnées précédemment. Le cinéaste montre le sentiment de Louis XVI qui se veut proche de son peuple, « [il] ne déteste pas cette idée qu'ils s'adressent directement à [lui] »²⁶² quand il reçoit une délégation de femmes venues demander du pain, élément présent aussi dans *Marie-Antoinette, reine de France* et dans *La Révolution française*. Une proximité vis-à-vis du peuple qu'on retrouve assez régulièrement dans notre corpus. D'ailleurs, l'action du film de Sacha Guitry avance vite et les scènes s'enchaînent directement sur la fuite de Varennes. Chez Jean Delannoy, Robert Enrico et Richard T. Heffron, Louis XVI, Marie-Antoinette et le reste de la famille royale sont de retour à Paris et il convient de dire quelques mots sur les événements entre la journée du 5 octobre et la fuite de Varennes.

Difficile de tirer beaucoup d'éléments de la convocation des États généraux dans notre filmographie. Avec un seul et unique film qui aborde ce sujet, on peut en conclure à un

260 Icart Roger, *op. cit.*, p. 43.

261 Site officiel du château de Versailles, *Versailles et le cinéma : les films du XX^e siècle*, date de mise en ligne inconnue, consulté le 19 avril 2023.

<https://www.chateauversailles.fr/decouvrir/histoire/grandes-dates/versailles-cinema-0#1989la-revolution-franaise-les-annees-lumiere>

262 Guitry Sacha, *op. cit.*

événement avant tout secondaire chez les cinéastes de notre corpus. Il faut tout de même préciser que peu de nos films ont un intérêt particulier à montrer l'événement à l'écran. Jean Delannoy ne fait pas de la Révolution son cheval de bataille dans sa représentation, aussi, rien d'étonnant à ce que l'événement ne figure pas dans son entreprise de reconstitution. Quant à Bud Yorkin, on ne s'étonne plus de ne voir aucun épisode de la Révolution restitué à l'écran. On peut en dire autant de la prise de la Bastille. On peut saluer l'entreprise de reconstitution menée par Robert Enrico et Richard T. Heffron, tant pour sa fidélité historique que pour le caractère épique qu'elle arbore dans cette scène, aidée, il faut le dire, par les moyens colossaux à la disposition des deux cinéastes. Mais là encore, seul *La Révolution française* montre à l'écran la prise de la Bastille, mais l'événement en lui-même est tel, dans la symbolique qui l'entour, qu'on retrouve des références à l'épisode du 14 juillet 1789 dans notre corpus. On peut enfin noter l'importance de la scène du balcon dans notre filmographie dont on conserve surtout la dangerosité encourue par Marie-Antoinette, reconstituée avec plus ou moins de succès selon le film qui l'évoque.

Chapitre 6 - La fuite de Varennes et ses conséquences

Ce chapitre conclut *stricto sensu* l'arc de notre analyse du règne de Louis XVI à l'écran, mais ne met pas fin à notre étude de la Révolution au cinéma dont nous avons justifié la poursuite de l'examen dans notre introduction générale et qui se poursuit dans notre quatrième et dernière partie. Nous interrogeons ici plusieurs éléments de la Révolution française, en premier lieu la fuite de Varennes à l'écran, qui hâte la fin de la monarchie et enclenche les conséquences que nous spectateurs savons déjà funestes pour Louis XVI et Marie-Antoinette, tous deux guillotins place de la Révolution en 1793. Justement, nous consacrons aussi une part importante de ce chapitre à leurs procès respectifs et à leurs mises en scène dans notre corpus de sources. Ce chapitre ne se borne pas à évoquer ces aspects et n'en oublie pas pour autant la succession des épisodes révolutionnaires entre la fuite de Varennes et l'exécution de Marie-Antoinette. Aussi, de nombreux points y sont abordés : il s'agit d'abord de traiter de la fuite de Varennes (6.1), d'évoquer l'affaire du Champ-de-Mars (6.2), le manifeste de Brunswick et la menace d'une exécution militaire (6.3), l'assaut sur le palais des Tuileries (6.4), les massacres de septembre (6.5), le procès de Louis XVI (6.6) et enfin le procès de Marie-Antoinette (6.7).

6.1 - La fuite de Varennes

Peu des films de notre filmographie traitent et abordent, même de manière partielle, la question de la fuite de Varennes du 20 juin 1791. Sans surprise, Bud Yorkin dans sa Révolution française ne s'attarde nullement sur cet événement. Pourtant, l'évasion de Louis XVI à la fin du film, des griffes de Marie-Antoinette, alors que les révolutionnaires du cinéaste américain se pressent aux portes du palais d'été, offre une mise en scène qui n'est

pas sans rappeler une parodie outrancière de la fuite de Varennes. Toujours est-il que le cinéaste américain continue d'ignorer les épisodes de la Révolution et l'on imagine sans mal l'absence évidente des procès royaux dans sa représentation un peu plus caricaturale. Si le titre du film d'Ettore Scola, *La Nuit de Varennes*, peut laisser entendre que le réalisateur s'intéresse directement à la fuite de Varennes, il n'en est rien. Plutôt que de suivre le périple de la famille royale, le cinéaste interroge la vision des événements révolutionnaires dans leur globalité, selon le point de vue de différents personnages, dont le célèbre Casanova. Le contexte historique de l'œuvre parsème le film d'Ettore Scola, dont on montre à l'écran les grands moments de l'évasion du roi : la fuite en elle-même bien sûr, le décret commandant le retour du souverain et de sa famille à Paris et enfin l'arrestation de la berline à Varennes. De Louis XVI et de Marie-Antoinette, nous ne voyons que les jambes, auxquelles s'ajoutent quelques mots ancrés dans la postérité, « en France, il n'y a plus de roi »²⁶³, citation que l'on retrouve aussi chez Jean Delannoy, Robert Enrico et Richard T. Heffron, mais dans un contexte différent. C'est au moment où l'Assemblée nationale suspend le roi de ses fonctions exécutives que le souverain énonce cette maxime à son fils dans *La Révolution française*. Si l'on souhaite creuser la fuite de Varennes en détail, dans sa représentation au septième art, c'est vers Robert Enrico, Richard T. Heffron et Jean Delannoy qu'il faut nous diriger.

La fuite de Varennes apparaît chez Jean Delannoy comme le pur produit de la dévotion du comte de Fersen envers la reine de France. Ce n'est pas tant pour sauver Louis XVI ou la monarchie française qu'il agit, mais avant tout par amour pour Marie-Antoinette, dont on rappelle que la relation est le fil conducteur de l'œuvre de Jean Delannoy. D'ailleurs, Roger Icart note que d'une manière générale, les tentatives futures de délivrer la souveraine de la prison de la Conciergerie ne sont jamais reconstituées à l'écran, mais elles inspirent les cinéastes qui font jouer à Fersen le rôle du sauveur dans une logique de dramatisation de la scène²⁶⁴. Jean Delannoy représente le parfait exemple de cette assertion et fait jouer à Fersen le rôle du preux chevalier tentant de délivrer Marie-Antoinette, sans succès. Le cinéaste français peut se targuer d'être celui qui « suit de près les données historiques, notamment dans le comportement du souverain, son insouciance au cours du trajet, sa familiarité lorsqu'il est reconnu à Varennes par Destez [ou] le refus de faire tirer sur la foule [...] »²⁶⁵.

263 Scola Ettore, *op. cit.*

264 Icart Roger, *op. cit.*, p. 87.

265 *Ibid.*, p. 49.

Or, nous l'avons évoqué dans notre première partie, Louis XVI garde le caractère d'un ingénu invétéré tout au long du film dont la volonté première qu'il affiche n'est autre que le bien de son peuple. Son insouciance et sa familiarité, pour reprendre les propos de Roger Icart au moment de la fuite de Varennes, ne diffèrent pas de la vision globale offerte dans le film sur le dernier roi de l'Ancien Régime. Finalement, ce comportement si particulier à Varennes ne se démarque en rien et reste identique tout au long de la production cinématographique de Jean Delannoy, sans offrir de réelles nouveautés dans l'interprétation proposée par Jacques Morel. Robert Enrico et Richard T. Heffron qui ne suivent pas le voyage du roi et de la reine de France et ne montrent pas les réactions du couple royal au moment de leur fuite comme peut le faire Jean Delannoy, ce que nous avons eu l'occasion d'évoquer dans notre première partie. Au contraire, *La Révolution française* s'intéresse davantage aux attitudes des différents protagonistes de la Révolution qui gravitent autour des événements de Varennes, notamment sur la réponse apportée à la présente situation. La réaction de La Fayette en est le parfait exemple, lequel fait émettre un mandat d'arrêt contre la berline de la famille royale que « les ennemis de la Révolution ont enlevé [...] De ce fait, le porteur de ce message est chargé d'avertir tous les bons citoyens, au nom de la patrie en danger, de le sauver de leurs mains et de [la] ramener en sécurité à l'Assemblée nationale [...] »²⁶⁶. On retrouve chez Ettore Scola un élément similaire, même si la formulation change et se veut plus concise tout en mettant, elle aussi, l'accent sur l'enlèvement : « des ennemis de la Révolution ont enlevé le roi. Les bons citoyens doivent l'arracher de leurs mains et le ramener à l'Assemblée nationale »²⁶⁷. L'arrestation du roi reste sensiblement la même chez les trois cinéastes et l'on montre à l'écran la reconnaissance de Louis XVI par un notable du village. Le retour de la famille royale à Paris ne semble absolument pas déchaîner les passions des réalisateurs de notre filmographie. *La Nuit de Varennes* se conclut sur le départ du roi sous la bonne escorte d'une foule immense, torches et fourches en mains, tandis que *La Révolution française* s'attarde avant tout sur les réactions de l'Assemblée nationale aux événements, du retour de la famille royale à Paris, le spectateur ne voit rien. Seul *Marie-Antoinette, reine de France*, montre le roi être accueilli par les Parisiens à son retour au palais des Tuileries par une foule immense.

266 Enrico Robert, T. Heffron Richard, *op. cit.*

267 Scola Ettore, *op. cit.*

6.2 - L'affaire du Champ-de-Mars

Difficile de ne pas dire quelques mots sur les événements qui se succèdent entre le retour à Paris de la famille royale et le procès de Louis XVI et de Marie-Antoinette tant ils sont nombreux. Les Cordeliers, sous l'impulsion de Marat qui mène une campagne contre la monarchie chez Robert Enrico et Richard T. Heffron, prônent l'instauration d'une république. *La Révolution française* est le seul film de notre corpus qui accorde de l'importance au personnage de Marat, même si le spectateur peut l'apercevoir dans l'œuvre de Jean Delannoy. Pour Marat, il est temps de démettre « Louis Capet [...] de son titre inutile »²⁶⁸ et propose la déposition d'une pétition pour abolir la monarchie, écrite par François Robert et signé le 17 juillet 1791. La réaction à cette proposition se fait vive et le film s'intéresse à la réponse de l'Assemblée nationale en adéquation avec les requêtes de La Fayette. Celui-ci demande à la tribune l'instauration de la loi martiale contre une manifestation qu'il juge illégale.

On assiste avec Robert Enrico et Richard T. Heffron à la seule évocation de notre filmographie à l'affaire du Champ-de-Mars. Les deux cinéastes montrent toute la violence de la scène. La foule, rassemblée pacifiquement avec des enfants autour de différentes échoppes où s'ajoutent quelques notes de musique, n'est pas sans rappeler une fête populaire en arrière-plan de laquelle se déroule la signature des pétitionnaires qui rassemble entre 5 000 à 6 000 personnes²⁶⁹. À ce spectacle festif, s'oppose une garde nationale hissant bien haut un drapeau rouge, qu'on rappelle être un symbole à notre période de la loi martiale, de l'ordre et de la répression²⁷⁰. Nos deux cinéastes proposent aux spectateurs une reconstitution fidèle des événements. On montre à l'écran les provocations des pétitionnaires adressées à la garde, les jets de pierres, et même la tentative de tirer sur le maire de Paris, ainsi que les tirs ordonnés par La Fayette au-dessus des têtes pour tenter de faire fuir le peuple rassemblé.

Difficile de situer avec une exactitude historique la suite des événements²⁷¹. Le film montre quant à lui la garde nationale ouvrir le feu sur ordre de Bailly, alors même « qu'il [n'est pas] clairement établi si elle agit sur ordre, sous l'effet de l'énervement devant la lenteur de la

268 Enrico Robert, Richard T. Heffron, *op. cit.*

269 Jessenne Jean-Pierre, *op. cit.*, 95.

270 Jourdan Annie, *op. cit.*, p. 8.

271 Taillemite Étienne, *La Fayette, op. cit.*, p. 291.

dispersion ou par provocation »²⁷². La Fayette tente d'ailleurs de faire cesser les tirs sur la foule sans succès. Loin de moi l'idée de porter un jugement quelconque sur le rôle du marquis dans le massacre du Champ-de-Mars, mais il est certain qu'avec l'œuvre de Robert Enrico et Richard T. Heffron, la faute incombe au seul maire de Paris. La Fayette semble presque une victime secondaire de l'action, des ordres donnés auxquels il n'adhère pas. Nous évoquons la mise en scène, par les réalisateurs, de la violence de l'action. Il faut revenir un instant sur cet aspect. Cette brutalité de l'action est exacerbée par la présence d'une enfant positionnée au milieu de la fusillade, alors que les adultes fuient les lieux. En accentuant la détresse de l'enfant par un gros plan sur son visage, les deux cinéastes rendent la scène d'autant plus tragique. C'est bien le côté dramatique de la situation qui retient l'attention de Robert Enrico et Richard T. Heffron, dont la musique, partie intégrante de la reconstitution, offre un fond sonore emplit de gravité.

6.3 - Le manifeste de Brunswick et la menace de l'exécution militaire

Seul *La Révolution française* s'attarde sur la déclaration de guerre de l'Autriche et, par extension, à la Prusse du 20 avril 1792, sans grande particularité dans sa reconstitution. On voit Louis XVI au perchoir de l'Assemblée nationale annoncer la guerre sous les applaudissements des délégués. Cet événement permet à Robert Enrico et Richard T. Heffron de montrer aux spectateurs l'une des premières scènes de bataille du film, certes souvent courtes, mais existantes dans l'œuvre cinématographique. Seuls ces deux cinéastes s'attardent quelque peu sur les affrontements entre les armées françaises et les autres monarchies européennes, nous reviendrons sur la bataille de Valmy en temps voulu. Cette scène est aussi l'opportunité pour ces deux réalisateurs de montrer aux spectateurs une forme de duplicité de la reine, du moins qu'elle n'adhère nullement à la Révolution et pour qui « [leurs] ennemis [...] sont à l'intérieur et [leurs] amis [...] à l'extérieur »²⁷³. Elle presse le roi de révéler à l'Autriche les plans de guerre établis par son conseil, seule évocation d'un tel comportement

272 Jessenne Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 95.

273 Enrico Rober, T. Heffron Richard, *op. cit.*

dans l'ensemble de notre filmographie et assez étonnamment absent chez Jean Delannoy alors qu'il montre, lors du procès de la reine, l'accusation de duplicité, si ce n'est la très rapide tentative de Marie-Antoinette pour convaincre le roi de soutenir plus en avant l'Autriche. Le manifeste de Brunswick publié le 25 juillet 1792, qui menace de livrer Paris à une exécution militaire sommaire, précipite l'assaut sur le palais des Tuileries chez Jean Delannoy. *Marie-Antoinette, reine de France* comme *La Révolution française* reprennent de manière similaire, à quelques mots près, le manifeste dont il conserve l'élément central, la menace d'une exécution militaire :

S'il est fait la moindre violence, le moindre outrage à leurs Majestés le roi, la reine et la famille royale, nous en tirerons une vengeance exemplaire et à jamais mémorable en livrant la ville de Paris à une exécution militaire et les révoltés coupables d'attentats aux supplices qu'ils auront mérités ²⁷⁴.

On voit bien chez Jean Delannoy que le manifeste de Brunswick accélère le sort du roi et de sa famille. Une harangue de Danton présente dans le film témoigne du point de rupture fondamental qui vient de s'opérer dont le tribun du peuple en tire les conclusions du sort prochain du roi et l'évidente « preuve de la trahison royale »²⁷⁵ : « la patrie est en danger. Ce tocsin n'est pas un signal d'alarme. C'est le pas de charge sur les ennemis de la patrie. Le peuple est perdu s'il leur donne le temps de respirer. L'étranger nous menace. Jetons lui en défi une tête de roi »²⁷⁶. Au discours de Danton, succède directement l'enfermement du roi et de la famille royale à la prison du Temple, Jean Delannoy éclipse par une ellipse temporelle l'assaut sur le palais des Tuileries et la suspension du roi de ses fonctions exécutives sur lesquels il nous faut dire quelques mots.

6.4 - L'assaut sur le palais des Tuileries

Il est nécessaire, avant de nous intéresser aux procès du couple royal, d'analyser quelque peu la représentation de l'assaut sur le palais des Tuileries à l'écran. Le 10 août

274 Delannoy Jean, *op. cit.*

275 Leuwers Hervé, *op. cit.*, p. 169.

276 Delannoy Jean, *op. cit.*

1792, les sections révolutionnaires de la commune insurrectionnelle de Paris se pressent, accompagnées de troupes fédérées, aux grilles du palais du roi auquel on reproche la vie luxueuse : « quand même bien logé le gros cochon »²⁷⁷, non sans rappeler une fois de plus la caricature révolutionnaire à l'encontre de Louis XVI. On chante la Marseillaise, on loue l'instauration d'une république aux pieds des Tuileries. Dans une reconstitution qui reflète les moyens colossaux du film, plusieurs centaines de figurants sont visibles à l'écran, les deux cinéastes restent fidèles aux données historiques. Le roi, sur les conseils du procureur syndic du département de Paris Roederer, décide après avoir passé en revue la garde nationale, de se réfugier à l'Assemblée nationale sur fond d'une musique grave qui fait écho à la tension d'une situation explosive et dont la musique en arrière-plan rappelle le basculement pour la monarchie qui s'apprête à se réaliser. L'Assemblée n'est pas l'îlot de sécurité tant recherché par le souverain. De la suspension des pouvoirs exécutifs de Louis XVI, le spectateur ne voit rien. Les deux cinéastes s'intéressent d'abord et avant tout à la réaction d'un roi dépité, en victime pathétique de la situation. Dans une série de plans resserrés autour du visage du souverain, Louis XVI annonce à son fils « qu'en France, il n'y a plus de roi »²⁷⁸ alors que tout le contexte de la scène se joue dans le fond sonore où les délégués de l'Assemblée suspendent le roi de ses fonctions exécutives. Cette phrase du souverain indique aux spectateurs la fin de la monarchie, seulement abolie le 21 septembre 1792. L'assaut des Tuileries devient dès lors « la sainte insurrection du 10 août »²⁷⁹. La première partie du film *La Révolution française* se conclut justement sur l'assaut des Tuileries, dans une reconstitution où l'on voit la violence des combats pendant de longues minutes, tandis que résonne en fond sonore l'*Hymne à la liberté*, thème musical du film écrit par Georges Delerue²⁸⁰ et interprété pour l'occasion par Jessye Norman. L'épisode des Tuileries montre le renversement qui frappe la Révolution dans le film *La Révolution française*. Pour preuve, il suffit de se reporter aux affiches de la production cinématographique sur lesquelles flottent un drapeau français²⁸¹. Le seul

277 Enrico Robert, T. Heffron Richard, *op. cit.*

278 *Ibid.*

279 Pierre, Cardinal. *Saint-Just et la Force des choses*. [En ligne] Office national de radiodiffusion télévision française, 1974.

280 Georges Delerue (1925-1992), est un compositeur de musique, élève au Conservatoire national supérieur de musique à Paris. Auteur de plusieurs centaines de musiques originales tant pour des courts et longs-métrages, on lui doit notamment la bande son de *Chouans* de Philippe de Broca. Sa carrière est couronnée par trois fois d'un César pour la meilleure musique pour *Le dernier métro* (François Truffaut, Les Films du Carrosse, SEDIF, TF1, SFP - Société Française de Production, 1980), *L'Amour en fuite* (François Truffaut, Les Films du Carrosse, 1978) et pour *Préparez vos mouchoirs* (Bertrand Blier, CAPAC - Compagnie Artistique de Productions et d'Adaptations Cinématographiques, Belga Films, SODEP, 1977).

281 Les affiches des deux parties du film sont disponibles dans l'annexe 4 page 163.

changement s'opère sur la couleur du ciel en arrière-plan, rouge dans la seconde partie, symbole des guerres fratricides et du sang bientôt versé en lien avec le titre de la seconde partie du film « les années terribles »²⁸².

6.5 - Les massacres de septembre et l'abolition de la monarchie

Nous entrons dès cet instant dans la seconde partie du film *La Révolution française* intitulée « les années terribles ». Les deux cinéastes s'intéressent au basculement de la situation révolutionnaire, dans une période que nous pouvons qualifier, au regard du choix des réalisateurs pour le titre de cette partie, de bien plus sombre. Les événements qui suivent l'enfermement de la famille royale à la prison du temple le 13 août 1792 sont nombreux chez Robert Enrico et Richard T. Heffron. La Fayette, qui refuse de servir un gouvernement qu'il juge illégitime, déserte, avec une partie de son état-major, la garde nationale et partent se livrer aux Autrichiens²⁸³, non sans que ce dernier point soit visible pour le spectateur, tout en marquant la dernière apparition du personnage à l'écran dans notre filmographie. Dans le même temps, la situation se dégrade pour les armées françaises. Les Prussiens, à moins de deux semaines de Paris, marchent sur la capitale et les deux cinéastes en profitent pour montrer aux spectateurs une armée prussienne forte de plusieurs centaines de figurants. La situation présentée dans le film à Paris est loin d'être enviable et les autorités ne savent que faire entre fuir, rester ou déplacer l'Assemblée. Danton, alors ministre de Justice, souhaite rester dans la capitale et prône « l'arrestation de 30 000 traîtres »²⁸⁴ comme le seul moyen d'assurer la victoire et dont on montre à l'écran les rafles dans les rues. Quelques scènes de batailles suivent les interrogations d'un Desmoulins inquiet des abus que Robespierre tente de justifier en pointant la nécessité de « gagner cette guerre »²⁸⁵. Or, c'est justement la situation militaire chancelante de la France qui semble déclencher les massacres de septembre, notamment après la prise de Verdun. Pour Marat,

282 Enrico Robert, T. Heffron Richard, *op. cit.*

283 Leuwers Hervé, *op. cit.*, p. 172.

284 Enrico Robert, T. Heffron Richard, *op. cit.*

285 *Ibid.*

[les] ennemis de l'intérieur triomphent ce soir. Les Prussiens ont pris Verdun. Les aristocrates, les prêtres, les traîtres, les comploteurs dans les prisons, tous attendent l'arrivée de leurs maîtres étrangers. Ce sera le signal de leur rébellion et leur ralliement aux forces du roi de Prusse²⁸⁶.

Le ton est donné. Il faut se débarrasser de cette menace « intérieure » et son discours nous conduit tout droit aux massacres du 2 au 7 septembre 1792²⁸⁷. D'ailleurs, on a presque l'impression que c'est la harangue de Marat qui déclenche l'événement dans le film puisque les scènes se suivent sans coupure. On ignore exactement qui organise, et même si ces événements aux multiples causes sont organisés²⁸⁸. Le cinéma de notre corpus, entendons *La Révolution française*, seul film qui s'attarde sur le sujet de ce paragraphe, montre toute la violence de l'épisode révolutionnaire. Robert Enrico et Richard T. Heffron usent de la confrontation, « placent le spectateur devant l'évidence, le forcent à regarder ce que, parfois, il aurait préféré voir demeurer hors champ : il doit encaisser, en leur compagnie, les visages et larmes comme les têtes coupées [...] »²⁸⁹. Les prisons sont prises d'assaut par une foule qu'on peut quasiment qualifier d'enrager, on assassine des aristocrates, des prêtres réfractaires qu'on étrangle, pousse depuis les fenêtres et que l'on jette tête la première contre un mur. Plutôt que de laisser le spectateur s'imaginer la scène, on montre à l'écran les corps s'étaler au sol depuis les fenêtres, le contraignant à prendre conscience du déchaînement de violence des massacres de septembre. Une femme est même clouée à une planche dans un acte de barbarie prononcé qui enfonce le clou de notre idée précédente.

Il faut dire quelques mots de la bataille de Valmy du 20 septembre 1792 et sa représentation cinématographique. Le cinéma ne se montre généralement pas bavard sur les batailles de la Révolution, dont Valmy. Justement, « les seules batailles largement reconstituées par le cinéma sont celles liées à la présence, à la tête des troupes républicaines, du général Napoléon Bonaparte »²⁹⁰. Seule *La Révolution française* s'attarde un tant soit peu sur Valmy et propose un engagement quelque peu développé. L'artillerie, dont sont

286 *Ibid.*

287 Fruit de la crainte de l'invasion des puissances étrangères et d'un potentiel complot, le massacre se répand dans les provinces et dans la capitale, laquelle voit entre 45 et 50 % de ses prisonniers être assassinés. Voir Jessenne Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 104.

288 Jourdan Annie, *op. cit.*, p. 136.

289 Jullier Laurent, Marie Michel, *Lire les images de cinéma*, seconde édition, 2^e édition [Première édition en 2007], Paris, Larousse, 2012 (collection Comprendre, reconnaître), p. 54.

290 Icart Roger, *op. cit.*, p. 116.

dépourvues les troupes prussiennes, joue un rôle majeur dans la victoire française à l'écran. Sans plan d'ensemble, comme on peut en trouver chez Jean Dréville, les cinéastes préfèrent l'utilisation de plans beaucoup plus resserrés sur l'artillerie en action et les combats au corps à corps de l'infanterie, sans déployer pour cet événement d'importants moyens dont dispose pourtant le film dans sa reconstitution du tableau révolutionnaire. Jean-Paul Rappeneau dans *Les Mariés de l'An II*²⁹¹, montre l'avancée des troupes françaises au contact de l'ennemi, auquel s'ajoute le héros principal, mais seulement quelques minutes, sans une vaste entreprise de restitution.

La proclamation de la république est aussi discrète que dans la réalité, sans fioritures particulières. On l'abolit au lendemain de la bataille de Valmy et l'on date dès lors les documents officiels de l'An I de la république sans grande cérémonie. L'événement n'est visible que, quelques minutes, dans *La Révolution française*.

6.6 - Le procès de Louis XVI

Impossible, avec un sujet de mémoire comme le nôtre, de ne pas dire quelques mots sur le procès de Louis XVI. Et pourtant, le cinéma de notre corpus ne se montre pas loquace sur la procédure qui vise le roi de France. Du procès d'un souverain, Jean Delannoy ne retient que l'exécution et les quelques mots d'un monarque déchu aujourd'hui ancrés dans la postérité. Or, de sa suspension de ses fonctions exécutives le 10 août 1792 à son exécution le 21 janvier 1793, place de la Révolution, le cinéaste passe par une ellipse temporelle sur les débats du procès ouvert le 11 décembre 1792. C'est une nouvelle fois vers *La Révolution française* qu'il nous faut nous diriger.

Robert Enrico et Richard T. Heffron offrent une reconstitution efficace de l'événement. Transféré à la prison du Temple le 13 août 1792, Louis XVI est séparé du reste de sa famille. Le député Saint-Just expose dans une tirade à la tribune de la convention nationale la nécessité d'éliminer le roi, dont les deux cinéastes retiennent une phrase célèbre « tout roi est un rebelle et un usurpateur. Cet homme doit régner ou mourir »²⁹². Pierre

291 Rappeneau, Jean-Paul. *Les mariés de l'an II*. [en ligne] Gaumont International, Rizzoli Film, Studioul Cinematografic Bucuresti, Romania Film, 1971.

292 Enrico Robert, Richard T. Heffron, *op. cit.*

Cardinal donne un peu plus de détail sur le discours de Saint-Just en faveur du jugement du souverain et reprend, peu ou prou, la véritable allocution de Saint-Just à la tribune de la Convention²⁹³ :

J'entreprends, citoyen, de prouver que le roi peut être jugé. Ceux qui le prétendent inviolable et ceux qui veulent qu'on le juge en citoyen ont également tort. Moi, je dis que le roi doit être jugé en ennemi, que nous avons moins à le juger qu'à le combattre. On s'étonnera un jour, qu'au XVIII^e siècle, on n'était moins avancé que du temps de César. Là, le tyran fut immolé en plein Sénat, sans autres formalités que vingt-trois coups de poignards et sans autre loi que la liberté de Rome [...]²⁹⁴

Robert Enrico et Richard T. Heffron n'exposent pas aux spectateurs une longue litanie des charges retenues contre Louis XVI, tout de même au nombre de trente-trois. Aussi, quels chefs d'accusation énoncés par la Convention nationale retiennent l'attention des deux cinéastes ? Peu de griefs sont mentionnés, seulement trois sont directement énumérés par le président de la chambre : « tentative de corruption sur les députés, à commencer par Mirbeau. Tentative d'évasion, massacre du Champ-de-Mars »²⁹⁵. Au cours de l'interrogatoire qui s'ensuit, montré rapidement aux spectateurs, le film de Robert Enrico et Richard T. Heffron en évoque deux supplémentaires : le veto contre un décret sur les prêtres réfractaires et d'avoir fait couler le sang des Français le 10 août 1792 lors de l'assaut des Tuileries. *La Révolution française* et le seul film de notre filmographie, et nous ne retrouvons pas dans les travaux de Roger Icart²⁹⁶ et de Sylvie Dallet de référence à un autre film, dans notre période, qui montre à l'écran le roi s'exprimer devant la convention nationale. Roger Icart note que « son procès et son exécution furent bien relatés dans plusieurs films, notamment *L'Enfant-roi*, mais toujours brièvement, comme une étape chronologique inévitable, mais accessoire dans un récit plus général [...] »²⁹⁷. Toujours est-il que *La Révolution française* s'attarde sur la défense de Louis XVI :

293 On se repose pour cette affirmation sur les morceaux du discours d'Antoine de Saint-Just présent dans l'ouvrage de Bernard Vinot. Voir Vinot Bernard, *Saint-Just*, Paris, Fayard, 1985, pp. 145-146.

294 Cardinal Pierre, *op. cit.*

295 Enrico Robert, Richard T. Heffron, *op. cit.*

296 Roger Icart ne consacre que quelques lignes au procès de Louis XVI dans son ouvrage. Voir Icart Roger, *op. cit.*, p. 86.

297 *Ibid.*, p. 86.

C'est peut-être la dernière fois que je m'adresse à vous. Je déclare que j'ai la conscience tranquille. Mais ce qui blesse mon cœur, par-dessus tout, c'est d'avoir été accusé d'avoir fait répandre le sang du peuple. J'ai tant aimé le peuple français et je croyais avoir donné tant de preuves de cet amour que jamais, je n'aurais pu imaginer avoir à répondre à de telles accusations. Voilà messieurs, c'est tout ce que j'ai à dire ²⁹⁸.

On propose ici une réécriture des paroles du monarque plus modernisé et abrégé qui diffère dans la formulation de la version originale retranscrite qui nous est parvenue²⁹⁹. Rarement visible à l'écran, ce passage est des plus originaux pour l'œuvre de Robert Enrico et Richard T. Heffron, qui font office d'originalité dans la représentation de la défense du roi à l'écran. Mais, toujours avec l'ambition clairement affichée des deux cinéastes de réaliser un film commémoratif des événements révolutionnaires, nous ne nous étonnons pas de retrouver un tel passage dans l'œuvre. Les productions cinématographiques sur la Révolution depuis 1989, omettent-elles eux aussi ce passage ? Impossible à dire, notre étude s'arrête à l'année 1989, mais le récent *Un peuple et son roi* de Pierre Schoeller montre aux spectateurs le vote en faveur de la mort du roi, mais pas son interrogatoire, ni sa défense devant la Convention. S'il est un élément que l'on retrouve chez Pierre Schoeller en 2018 et les cinéastes de notre filmographie, c'est bien l'exécution de Louis XVI, déclaré coupable le 15 janvier 1793 et guillotiné place de la Révolution le 21. Nos trois réalisateurs qui l'évoquent le font de manière similaire, tout particulièrement en montrant aux spectateurs les dernières paroles du monarque avant son exécution : « je meurs innocent de tous les crimes dont on m'accuse. Je pardonne à ceux qui sont coupables de ma mort et je prie Dieu pour que le sang que vous allez répandre ne retombe jamais sur la France »³⁰⁰. *La Révolution française* suit de près les données historiques et fait interrompre Louis XVI par Santerre qui ordonne aux tambours de jouer. Passage emblématique de la représentation de la mort du roi, que l'on le retrouve dans deux œuvres de notre filmographie, mais aussi dans des productions plus récentes, notamment dans l'exemple précédemment cité *Un peuple et son roi*, dans lequel le souverain s'exprime avant d'être guillotiné. Si *Saint-Just ou la force des choses* reconstitue le discours de Saint-Just en faveur du jugement et de la mort du roi, Pierre Cardinal se contente de

298 Enrico Robert, Richard T. Heffron, *op. cit.*

299 On se réfère ici à la retranscription des propos de Louis XVI qu'on retrouve dans l'ouvrage d'Albert Soboul. Voir, Soboul Albert, *op. cit.*, p. 186.

300 Enrico Robert, T. Heffron Richard, *op. cit.*

montrer aux spectateurs la tête de Louis XVI levée bien haut sous les vivats de la foule rassemblée.

6.7 - Du procès à l'exécution : le jugement de Marie-Antoinette vu par le cinéma

Un film comme *Marie-Antoinette, reine de France*, par son sujet de représentation à l'écran, devait montrer aux spectateurs le procès inique de la reine de France qui s'ouvre le 14 octobre 1793. L'œuvre cinématographique de Jean Delannoy n'est pas la seule de notre corpus qui évoque le procès de Marie-Antoinette. *La Révolution française*, toujours avec l'ambition qui anime les deux cinéastes d'être un film commémoratif, est amené à exposer aux spectateurs l'affaire judiciaire qui pèse sur les épaules de la souveraine. D'ailleurs, ces deux films proposent aux spectateurs des éléments similaires dans leurs reconstitutions, tant dans la mise en scène de la salle d'audience que dans les costumes des personnages, notamment avec une reine de France vêtue de noir en signe de deuil après la mort de Louis XVI, que sur la violence des accusations qui se déchaînent contre « l'Autrichienne ». Il ne s'agit pas de revenir sur le procès en lui-même et les dessous qui se cachent derrière lui. Qu'il soit truqué, que l'accusation désigne les jurés, que les avocats de la reine ne soient affectés que la veille du procès ou encore que « Marie-Antoinette [soit] déjà coupable parce qu'elle est reine »³⁰¹, n'intéresse pas le cinéma de notre corpus et l'on ne peut que renvoyer le lecteur vers les travaux d'Emmanuel de Waresquiel pour creuser davantage cette question. Aussi, que retient notre filmographie du procès de trois jours contre la dernière reine de l'Ancien Régime ?

Sans surprise, ce sont les accusations proférées à l'encontre de Marie-Antoinette qui intéressent tout particulièrement nos cinéastes. Le procès comprend de nombreux témoignages à charge, mais il en est un dont la virulence contre la reine est telle que Robert Enrico et Richard T. Heffron l'exposent à l'écran. Il s'agit de celui de Jacques-René Hébert, substitut du procureur. Jean Delannoy fait lui aussi référence aux propos d'Hébert, mais prononcé dans son film par l'accusateur général. On retrouve les accusations ci-dessous plus

301 Emmanuel de Waresquiel, *op. cit.*, p. 109.

ou moins à l'identique chez nos trois cinéastes, la formulation peut changer quelque peu, mais la substance des propos reste analogue dans les deux films de notre corpus :

Cette nouvelle Agrippine est si perverse et si familière avec tous les crimes, qu'oubliant sa qualité de mère, elle n'a pas craint de se livrer avec Louis Charles Capet, son fils, et de l'aveu de ce dernier, à des indécences dont l'idée et le nom seul font frémir d'horreur. Ces actes incestueux reprochés à la veuve Capet n'étaient certainement pas dictés par le plaisir, mais inspirés par l'espoir politique d'énervier le physique d'un enfant qu'elle croyait encore destiné au trône ³⁰².

Les trois cinéastes montrent une reine qui se défend avec énergie face à ces attaques dans un plaidoyer de son innocence, criant son innocuité face aux charges, notamment l'accusation d'inceste, qui lui sont reprochées : « si je n'ai pas répondu, c'est que la nature se refuse à une pareille inculpation faite à une mère. J'en appelle à toutes les mères »³⁰³. Cette citation devient emblématique de la représentation du procès de la reine de France dans notre filmographie, un passage obligé au même titre que les dernières paroles de Louis XVI sur l'échafaud. La réaction de Marie-Antoinette chez Jean Delannoy, visible par un long gros plan sur son visage, montre une souveraine fatiguée, épuisée par le procès. La reine, presque en martyre, du moins en victime de la scène, dont l'ignominie de l'accusation est telle, qu'elle déclenche de la sympathie auprès du spectateur envers une femme qui réussit jusqu'à à conserver toute sa constance. Il faut replacer cette scène dans le cadre plus général de l'œuvre de Jean Delannoy, lequel essaie de rehausser l'image de la reine de France auprès du public, bien loin du *Marie-Antoinette* de Sofia Coppola³⁰⁴.

Quand l'accusateur général Antoine Fouquier-Tinville, dont le nom n'est jamais mentionné dans le film, accuse la reine d'avoir trompé le peuple, elle s'en défend et reste de marbre. C'est véritablement l'accusation d'inceste qui l'accule, elle qui n'accepte pas que l'on s'attaque à sa qualité de mère et à ses enfants. Rappelons qu'elle pleure dans *Marie-*

302 Delannoy Jean, *op. cit.*

303 *Ibid.*

304 L'historienne Evelyne Lever décrit le film comme étant « bien loin de la réalité historique ». Marie-Antoinette est revue, adaptée et corrigée par le cinéma Hollywoodien dans une représentation frivole où la reine ne passe son temps qu'à « manger des pâtisseries et à boire du champagne ». Bien loin de l'œuvre de Jean Delannoy que l'historienne décrie d'ailleurs comme plus proche de la réalité historique dans la reconstitution de sa biographie filmée de la dernière reine de l'Ancien Régime.

Voir Evelyne lever (propos recueillis par Alice Pouyat) (mai 2006) « “Marie-Antoinette revue et corrigée par Hollywood” » [en ligne], *L'internaute / Cinéma*, consulté le 25 mars 2023.

<https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.linternaute.com%2Fsavoir%2Finterview%2Fevelyne-lever%2Fchat-evelyne-lever.shtml#federation=archive.wikiwix.com&tab=url>

Antoinette, reine de France lorsqu'on lui retire son fils. Et c'est là tout ce que retient Jean Delannoy du procès de la reine, tout le pathétique des crimes iniques qu'on lui impute. C'est dans la scène tragique de son exécution que le jeu d'interprétation qu'offre Michèle Morgan vient attiser, que le pathétique du film de Jean Delannoy est renforcé. Et c'est peut-être là une différence majeure avec la Marie-Antoinette du film *La Révolution française*. En voulant garder une certaine distance dans leur représentation, une forme de neutralité, la reine de France de Robert Enrico et Richard T. Heffron est bien plus froide, moins humaine que dans l'œuvre de Jean Delannoy. Autant, il est possible de reprocher à ce dernier une mise en scène qui tend à faire de Marie-Antoinette une ingénue tout au long du film, autant dans cette scène précise, il réussit à capter la détresse d'une reine dont on rappelle qu'elle affronte « [...] une ignoble parodie de procès »³⁰⁵. Au final, Jean Delannoy s'éloigne de la représentation rigide de Robert Enrico et Richard T. Heffron, dépréciative qu'on retrouve chez Bud Yorkin et qui, à mon sens, se retrouve encore dans l'imaginaire collectif aujourd'hui.

Le sentiment de compassion qu'on évoquait précédemment chez Jean Delannoy est d'autant plus renforcé quand la reine est transportée vers l'échafaud. Son transport en charrette, ci-dessous illustré, sonne comme l'ultime humiliation adressée à Marie-Antoinette. On remarque une expression inflexible sur le visage de la reine, alors qu'elle parcourt les rues de la capitale sous les insultes dans une tenue similaire dans *La Révolution française*, marqueur de l'importance du costume dans l'esprit de reconstitution des cinéastes.



Illustration 10 - La reine de France (Michèle Morgan) en route vers l'échafaud, *Marie-Antoinette, reine de France*, Jean Delannoy.

305 *Ibid.*

Enfin, « l'orgueil, l'honneur, l'éducation, le tempérament, le courage l'ont emporté³⁰⁶ » alors qu'elle est transportée dans Paris. Ce sont là des sentiments que Jean Delannoy représente à l'écran. C'est avec une certaine force de caractère qu'elle se rend à son exécution, il me faut saluer une interprétation réussie de Marie-Antoinette qui la rend impassible à la véhémence des injures qui parsèment son transport. C'est toute la finesse de l'interprétation qui permet à Jean Delannoy de capter toute la tragédie de la scène « qui choisit, comme dans la tragédie classique, de ne pas montrer l'exécution proprement dite, mais de la suggérer »³⁰⁷. Robert Enrico et Richard T. Heffron usent du même procédé, l'exécution de la reine n'est visible que par des enfants jouant à l'aide de poupées, reproduisant à l'identique la scène de sa mort qu'on ne montre pas à l'écran. C'est au moment même où le couperet atteint la poupée à l'effigie de Marie-Antoinette que le spectateur entend en fond sonore le coup de la guillotine et les acclamations de la foule, comprenant par là le sort de la dernière reine de l'Ancien Régime. Enfin, aucun de nos cinéastes n'expose à proprement parler l'exécution de la reine de France, bien différemment de Louis XVI dont la tête est exposée par le bourreau à la foule.

Ce chapitre conclut notre analyse du règne de Louis XVI à proprement parler. En abordant de multiples événements de la Révolution, nous avons retracé à grands traits l'évolution d'une situation révolutionnaire de plus en plus dramatique, tant dans la mise en scène des événements (affaire du Champ-de-Mars, massacre de septembre, procès de la reine...) que pour les personnages historiques eux-mêmes. On retient notamment l'intérêt tout particulier de nos cinéastes pour l'aspect tragiques des scènes montrées à l'écran, dont le procès et l'exécution de Marie-Antoinette en sont de parfaits exemples. Louis XVI voit son rôle, voir sa personne, être de plus en plus effacé dans nos films, éclipsé par de nouveaux protagonistes. Pour preuve, seule une des œuvres de notre corpus reconstitue son procès. Le

306 De Waresquiel Emmanuel, *op. cit.*, p. 255.

307 Icart Roger, *op. cit.*

monarque s'insère dans l'engrenage de la Révolution sans une fonction fondamentale, presque anecdotique au regard de l'importance des événements.

Cette troisième partie interroge en particulier les premiers temps de la Révolution, ce que Robert Enrico et Richard T. Heffron appellent « les années lumières ». Dans la logique de la construction d'un plan cohérent, nous avons aussi abordé un morceau de la seconde partie du film que les cinéastes nomment « les années terribles ». En analysant la représentation à l'écran d'événements majeurs de la Révolution, certains plus rarement adaptés que d'autres qui sont devenus iconiques dans notre filmographie. Nous nous sommes inscrits de plain-pied dans les travaux de Roger Icart qui aborde, avec un corpus bien plus conséquent, les épisodes révolutionnaires d'un point de vue chronologique. Plutôt qu'une analyse film par film, nous avons repris dans ce mémoire un développement chronologique, sans doute la manière la plus pertinente pour traiter un sujet comme le nôtre.

Que retenir de l'ensemble des événements évoqués ? Seul *La Révolution française* de Robert Enrico et Richard T. Heffron offre dans notre filmographie un véritable tableau des premiers épisodes révolutionnaires, évoquant notamment les réactions de Louis face aux périls révolutionnaires, tandis qu'il faut piocher certains épisodes dans le reste de notre filmographie. Le choix de traiter les événements chronologiquement donne au titre de cette partie tout son sens, c'est-à-dire témoigner de l'accélération d'une situation de plus en plus précaire pour le roi, jusqu'au point d'orgue de son exécution. Nous l'avons dit et il convient d'insister sur ce point, certains événements reconstitués à l'écran sont rares, pour ne pas dire uniques. La prise de la Bastille en est le parfait exemple et seuls les moyens considérables dont dispose *La Révolution française* expliquent sa présence à l'écran. Sans revenir sur ce que nous avons eu l'occasion de dire dans notre développement, il me semble que la dimension tragique des nombreux épisodes de la Révolution évoquée dans cette partie ressort dans notre filmographie. Qu'il s'agisse de l'affaire du Champ-de-Mars, des massacres de septembre ou encore du procès de Marie-Antoinette, la violence de l'action des personnages, des accusations portées ou le pathétique des différentes scènes se manifestent dans notre corpus. Loin de m'être fin à notre étude de la Révolution, cette partie conclut l'arc de notre analyse de la représentation du règne de Louis XVI à l'écran.

Partie IV - « Les années terribles ». La
patrie en danger

Cette quatrième et dernière partie dépasse le cadre du règne de Louis XVI. Il ne s'agit pas pour nous de revenir sur le choix de continuer l'étude de la Révolution dont nous avons justifié la poursuite dans notre introduction générale. Le sujet de cette partie prend sa source dans la seconde partie du film *La Révolution française*, « les années terribles », à savoir traiter des troubles politiques et militaires qui parcourent la Révolution. Pour autant, d'autres films de notre filmographie sont utilisés ici selon leurs sujets respectifs. À partir de certaines productions cinématographiques que nous n'avons pas eu l'occasion d'aborder, du moins pas dans le détail, il s'agit pour nous d'examiner la guerre de Vendée, la Chouannerie et l'affrontement entre Danton et Robespierre.

Le septième chapitre de ce mémoire s'articule autour des conflits fratricides de l'ouest de la France entre Vendéens et Chouans contre les troupes républicaines. Il ne s'agit pas pour nous d'explicitier en détail les raisons qui poussent une partie de l'ouest française à prendre les armes, mais de voir la manière dont notre filmographie met en scène ces événements.

Le huitième chapitre vise quant à lui à évoquer l'opposition entre deux hommes de la Révolution, Danton et Robespierre, et la mise en scène cinématographique des épisodes de la révolution qui découlent de cet affrontement : l'exécution des Dantonistes, de Robespierre et la fin de la Terreur notamment.

Chapitre 7 - La république menacée : guerre de Vendée et chouannerie au cinéma

La guerre de Vendée, comme la chouannerie, occupent une place particulière dans les consciences et reste, sans doute, un aspect clivant de la Révolution française. Pour autant, cela n'empêche pas le cinéma de s'approprier ces deux sujets qui continuent, encore aujourd'hui, d'alimenter en productions cinématographiques les salles obscures. Le récent *Vaincre ou Mourir* de Vincent Mottez et Paul Migot que nous évoquons déjà dans notre introduction en est le parfait exemple. Le film, critiqué pour ses positions et sa révision de l'histoire utilisée à des fins militantes, laisse entrevoir une certaine conception de la guerre de Vendée³⁰⁸. Ce chapitre s'intéresse justement à la représentation de ces affrontements entre Vendéens puis Chouans contre les troupes de la jeune république. Trois films de fiction issus de notre corpus sont au cœur de ce chapitre puisqu'ils évoquent, de manière disparate, Vendéens et Chouans. Que retiennent nos films de ces conflits ? Quelles façons d'adapter la violence de ces épisodes révolutionnaires à l'écran ? Deux points sont au centre de ce chapitre. Il s'agit d'abord d'évoquer la guerre de Vendée (7.1) avant de traiter de la chouannerie au cinéma (7.2)

7.1 - La guerre de Vendée

Nous avons eu l'occasion de le mentionner dans notre introduction générale. Si *La Révolution française* de Robert Enrico et Richard T. Heffron se veut comme un tableau des événements révolutionnaires, il polarise son attention sur Paris et ses environs, oubliant dans le même temps les autres territoires de la France, eux aussi touchés par la Révolution. Certes,

³⁰⁸ L'historien Guillaume Lancereau parle du film comme un mélange des genres entre fiction et documentaire à la prétention de vérité historique.

Voir Guillaume Lancereau (propos recueillis par Mathilde Cousin) (30 janvier 2023). « Avec "Vaincre ou mourir", le Puy du Fou ne sait pas choisir entre documentaire et fiction. », [en ligne] *20 minutes*, publié le 30 janvier 2023, consulté le 9 mai 2023.

<https://www.20minutes.fr/cinema/4020888-20230130-vaincre-mourir-puy-fou-sait-choisir-entre-documentaire-fiction>

on retrouve une mention à la Vendée dans le film, Desmoulins s'inquiète des excès qu'on y perpétue, mais nulle représentation du conflit à l'écran n'est visible. Il faut se contenter d'une simple appréciation générale de la situation par Robespierre, pour qui les Vendéens ne sont que des traîtres et des rebelles. C'est vers Bernard Favre et son *Vent de Galerne* qu'il faut se tourner pour évoquer, dans notre filmographie, un film entièrement dédié à la guerre de Vendée. Jean-Clément Martin consacre tout un article à l'œuvre de Bernard Favre³⁰⁹.

Si l'historien laisse de côté le film en lui-même, c'est-à-dire qu'il ne commente pas la reconstitution proposée aux spectateurs, il interroge sa perception dans la presse et questionne les enjeux à la fois historiques, politiques et économiques qui se cachent derrière cette œuvre cinématographique. On ne peut que constater à quel point la production de Bernard Favre s'inscrit dans un contexte de réalisation particulier, qui induit des questions à la fois locales et nationales. Le producteur, Claude Nejdar, par exemple se saisit de l'idée d'un génocide vendéen et ambitionne de réhabiliter l'histoire de la guerre de Vendée qu'il juge passé sous silence et pervertie par les historiens, plongeant la reconstitution de la production cinématographique de notre cinéaste dans le débat historiographique de l'existence d'un génocide vendéen encore d'actualité aujourd'hui³¹⁰. Nous pouvons aussi mentionner que l'œuvre du réalisateur s'inscrit dans un contexte très local dans lequel « le film est un double défi économique et politique, au moment où la France commémore le Bicentenaire de la Révolution et où la Vendée industrielle affronte la concurrence étrangère »³¹¹. Nous laissons le soin aux lecteurs de se reporter à l'article de Jean-Clément Martin pour creuser davantage la question de la réception et des enjeux du film, pour nous attarder sur la reconstitution offerte par le cinéaste.

On peut d'abord évoquer le titre du film en lui-même. Un lien se crée entre l'œuvre de Bernard Favre, *Vent de Galerne*, et un événement historique à l'automne 1793, la Virée de Galernes. Les Vendéens, battus à Cholet le 17 octobre, décident de battre en retraite et quittent la Vendée alors aux mains des républicains pour se réfugier en Bretagne et dans le

309 Martin Jean-Clément, « Quand l'histoire fait son cinéma », *art. cit.*

310 Jean-Clément Martin déconstruit dans un article paru en 2018 l'usage du terme de « génocide » pour qualifier la guerre de Vendée, au moment où une proposition de loi visant à reconnaître les crimes commis contre la population vendéenne, dans laquelle transparaît l'usage du terme de « génocide », est proposée à l'Assemblée nationale. Reynald Secher, qui défend la thèse d'un génocide vendéen, est interviewé au début du film *Vaincre ou Mourir*, preuve que le débat reste d'actualité bien que la thèse soit réfutée par nombre de spécialistes de la période.

Voir Martin Jean-Clément, « Sur la guerre de Vendée et le "concept de génocide" » [en ligne], *Association des Professeurs d'Histoire et de Géographie*, 7 mars 2018, consulté le 27 avril 2023.

311 Martin Jean-Clément, « Quand l'histoire fait son cinéma », *art. cit.*, p. 62.

Maine-et-Loire. Il faut près d'un an aux troupes républicaines pour vaincre les Vendéens, entièrement balayés à Sauvenay le 23 décembre 1794. La Virée de Galernes n'est pas l'événement que le cinéaste montre à l'écran, même si l'action du film se déroule en 1793. La Galerne, qu'on rappelle être un vent qui parcourt l'ouest de la France, apparaît ici chez le réalisateur comme le porteur des graines de la révolte. C'est tout particulièrement l'évolution de la résistance, du refus de coopérer avec les envoyés de la Convention jusqu'à l'organisation d'une opposition armée cohérente, qui intéresse le cinéaste.

Dans un point sur la situation historique, Bernard Favre dresse le portrait du contexte de son œuvre :

En 1789, la paysannerie française accueille avec enthousiasme la Révolution naissante. Malheureusement, les espoirs de transformations et de progrès se heurtent très vite aux erreurs et aux injustices de la jeune République. Une vague de mécontentement secoue alors la France : l'agitation des provinces tente d'ébranler le despotisme des nouveaux maîtres. À l'aube de l'année 1793, la Vendée se dresse contre le pouvoir : le peuple se révolte contre ses représentants, geste qui rendra cette insurrection inexplicable au regard même de l'histoire³¹².

On remarque l'importance que prend, dans notre filmographie, l'utilisation d'un repère historique et chronologique, qu'on retrouve dans *La Fayette* de Jean Dréville, *Commencez la Révolution sans nous* de Bud Yorkin, dans *Si Versailles m'était conté* et ici chez Bernard Favre. Qu'il soit écrit dans un carton³¹³ qu'on insère à l'écran ou qu'il soit dicté par un narrateur, Orson Welles joue ce rôle chez Bud Yorkin tandis que Sacha Guitry occupe cette place dans son propre film, il sert aux cinéastes à justifier ce qu'ils montrent à l'écran en l'absence des événements antérieurs responsables de la situation qu'ils présentent aux spectateurs. Notre réalisateur annonce ici le sujet de son film, la révolte d'un peuple soumis aux abus d'une république dépravée par une minorité présentée dans le film comme corrompue.

L'action se déroule principalement dans un village de Vendée, reconstitué pour l'occasion, qui voit arriver des gardes nationaux à la recherche du curé réfractaire local, protégé par les villageois, dont le forgeron et personnage principal du film, Albert, chef de

312 Favre, Bernard. *Vent de Galerne*. [En ligne] Productions 27, Cleo 24 Inc., BLM Productions, 1989.

313 Il s'agit d'un plan arrêté d'un texte écrit, introduit dans la continuité filmique. On parle aussi d'intertitre. Voir Pinel Vincent, Pinel Christophe, *op. cit.*, p. 41.

file du soulèvement en devenir. On reproche au prêtre de ne pas avoir juré sur la constitution civile du clergé du 12 juillet 1790. Bernard Favre montre ici la question religieuse comme une des sources de la colère montante, mais sans insister sur cette dimension, *a contrario* de Philippe de Broca dans *Chouans* qui en fait un élément clef. Précision toute l'importance que joue la question religieuse dans le conflit qui « intervient pour le canaliser et lui donner un sens »³¹⁴. Est évoquée aussi la question du recrutement de 300 000 hommes dans le cadre de la levée en masse pour combattre sur le front de l'est. On envoie « tout le monde sauf bien sûr les huissiers, les bourgeois, les avocats, les hommes d'affaires [...] ceux qui ont des biens »³¹⁵, dénonçant un manque cruel d'égalité dans la conscription et pointant du doigt la déliquescence de la Révolution, dont l'égalité censée être un de ses piliers et ici bafouée, un élément explicatif des raisons du soulèvement des Vendéens qui commence à apparaître à l'écran. Notons qu'il s'agit là d'un élément aussi visible dans *Chouans* et un symbole de la colère et de la révolte prochaine.

On passe d'un refus à l'obéissance, à une rébellion ouverte contre l'autorité des représentants municipaux, avec des actions de plus en plus violentes, un prêtre constitutionnel est attaqué, il est plumé et goudronné notamment. Bernard Favre montre l'évolution et la croissance de l'agitation. Il ressort de notre visionnage du film que le rejet de la conscription, plus que la question religieuse, regroupe toute la colère. Des villageois se rassemblent pour mettre feu à la municipalité dans laquelle sont rassemblés les registres de mobilisations avec leurs noms respectifs. La mairie est mise à sac, on crie « à bas la conscription »³¹⁶. La réaction d'un des membres du conseil municipal est assez étonnante, mais montre bien le rejet d'une partie de la population contre le pouvoir en place : « nous sommes une bande de trafiquants qui croyons au service d'une république à notre service »³¹⁷. Cette dénonciation d'une forme de corruption des agents de l'État se retrouve là encore chez Philippe de Broca et l'on constate des similitudes évidentes entre les deux films sur lesquelles nous reviendrons. Deux visions s'opposent entre les membres du conseil municipal, d'un côté, on parle d'une rébellion, de l'autre d'une révolution, questionnant la légitimité de la révolte en cours.

314 Martin Jean-Clément, préface de François Lebrun, *La guerre de Vendée 1793-1800* [Nouvelle édition. Première édition en 2001], Paris, Seuil, 2014 (Collection Points Histoire), p. 75.

315 Favre Bernard, *op. cit.*

316 *Ibid.*

317 *Ibid.*

On nous montre les premières actions des Vendéens, menant des embuscades contre des colonnes de « bleus »³¹⁸ en référence à leurs uniformes. Justement, « les paysans qui vont se battre en permanence pour repousser les Bleus parviennent à transformer la Vendée en une sorte de sanctuaire et de piège où les colonnes des gardes nationaux et des soldats sont disloqués et détruites en détail »³¹⁹. On utilise pour la première fois le terme de « guerre »³²⁰ pour qualifier la révolte et Bernard Favre montre l'organisation des paysans en une véritable armée autour des nobles qu'ils vont débaucher. C'est à cette occasion que l'on nous montre le Chevalier de Charette qui prend le commandement dans l'une des rares évocations du personnage dans notre filmographie et seule représentation à l'écran. Quelques escarmouches sont montrées aux spectateurs, sans reconstitution de batailles importantes. La concrétisation de la création d'une armée se fait par la recherche de munitions, on fabrique des canons à partir des forges du village et tous les habitants sont mis à contribution. L'armée vendéenne, qui s'apprête à quitter le village pour aller combattre, est attaquée avant même d'en être sortie par les bleus. Ils sont pris en étau, surclassés et se font massacrer. Les troupes républicaines s'attaquent aux femmes et aux enfants. Les rares survivants sont parqués dans l'église à laquelle ils mettent le feu dans un déchaînement de violence innommable. Albert, chef des révoltés, est cloué à une porte. Bernard Favre montre toute la désillusion de la scène, la révolte est écrasée avant même d'avoir réussi à porter le fer. Les gardes nationaux traversent le village en semant la mort, transportant une guillotine dans une représentation qui n'est pas sans rappeler les colonnes infernales qui parcourent la Vendée au début de l'année 1794. Ils se rendent coupables de « dévastations [...] effroyables, hommes fusillés, femmes violées, enfants découpés, puisque les troupes ne se contentent pas d'exécuter les hommes suspects et confondent indifféremment populations favorables aux blancs et patriotes »³²¹. Et c'est justement la tuerie sans jugement qui retient tout particulièrement l'attention de Bernard Favre qui conclut l'une des dernières scènes de son film sur ce paysage de désolation avec des dizaines de corps gisant au sol en arrière-plan desquels l'église du village brûle. La scène s'ouvre sur un chant - liturgique des personnes présentes dans l'église ? - très faible, presque inaudible qui va en decrescendo avant de basculer sur une musique qui accompagne la

318 *Ibid.*

319 Martin Jean-Clément, *La guerre....., op. cit.*, pp. 32-33.

320 Favre Bernard, *op. cit.*

321 Martin Jean-Clément, *La guerre....., op. cit.*, p. 231.

découverte des corps et des ruines du village par un enfant survivant, une scène qui crée chez le spectateur de l'émotion et de l'empathie.

Finalement, Bernard Favre tente de montrer toute la sincérité de la révolte vendéenne désillusionnée face à la violence de la répression. Au final, le film pose un antagonisme assez simplifié de son sujet de reconstitution entre les gentils, incarnés par les Vendéens, et les méchants reflétés par les Bleus. Si l'œuvre de Bernard Favre se veut plus sérieuse dans son intrigue, presque plus mature que le film de Philippe de Broca, ce dernier donne aux spectateurs une reconstitution plus neutre de l'affrontement entre les Chouans et les troupes républicaines ou les deux camps commettent des actes répréhensibles là où elles sont seulement à l'apanage des Bleus dans *Vent de Galerne*. Le film se conclut d'ailleurs sur un carton exposant aux spectateurs un chiffre plus qu'exagéré sur le nombre de victimes pendant les guerres de Vendée, estimées à « 400 000 » dans le film de Bernard Favre, loin du consensus qui s'est établie chez les spécialistes de la période autour des 200 000 morts³²².

7.2 - La Chouannerie à l'écran

Peu des films de notre corpus évoquent la chouannerie à l'écran. Si l'on retrouve une référence à la guerre de Vendée dans *La Révolution française*, Robert Enrico et Richard T. Heffron évacuent complètement les Chouans de leur reconstitution. Jean-Paul Rappeneau dans *Les mariés de l'An II* les montre aux spectateurs, mais sans en faire pour autant le pilier de son film. Le cinéaste place son personnage principal dans une position de déséquilibre dans laquelle un événement, ici la nécessité de divorcer d'une femme en France pour pouvoir épouser une riche héritière américaine, le conduit dans une série de péripéties sous fond de Révolution dans lesquelles les Chouans jouent un rôle d'obstacle dans l'accomplissement de la quête du personnage.

Le héros, Nicolas Philibert, interprété par Jean-Paul Belmondo, en arrivant d'Amérique tout près de l'estuaire de la Loire, fait face à la méfiance des gardes nationaux en route pour l'intercepter. Les membres d'équipages, tous américains, accueillent ces arrivants comme des « frères libérateurs, vainqueurs du despotisme [...] »³²³, dans une référence

322 Martin Jean-Clément, « Sur la guerre de Vendée....., *art. cit.*

323 Rappeneau, Jean-Paul, *op. cit.*

évidente à l'intervention française pendant la guerre d'indépendance américaine. Le bâtiment, en route pour le port, croise des cadavres flottants dans un renvoi au triste épisode des noyades de Nantes, moment de la Terreur durant lequel des centaines de personnes sont noyées, car elles apparaissent comme suspectes aux yeux de la République³²⁴. Plus tard dans le film, Jean-Paul Rappeneau montre la justice expéditive de la France révolutionnaire qui fait écho à la scène précédemment mentionnée. Nicolas, accusé d'être un agent de l'aristocratie, un conspirateur après avoir sauvé la sœur du chef des Chouans, est condamné à mort à l'unanimité du jury dans une parodie de procès. Son propre avocat reconnaît qu'il n'existe « pas de loi assez rigoureuse pour punir des criminels comme [son] client »³²⁵, témoignant auprès des spectateurs de l'absurdité de la justice révolutionnaire qui frappe le protagoniste principal, lequel réagit avec virulence devant une France qu'il ne comprend plus après l'avoir quitté des années auparavant. Des Chouans en eux-mêmes, peu d'éléments sont visibles puisqu'ils occupent une place secondaire dans l'intrigue où l'histoire amoureuse prend le pas sur le reste de l'œuvre de Jean-Paul Rappeneau. On note la présence de nombreux nobles à la tête des armées chouannes, dont un vieux chevalier de l'ordre royal et militaire de Saint-Louis, reconnaissable à une croix qui orne son torse et qu'il arbore fièrement. Notons qu'ils reçoivent des armes des Anglais avec un prince comme intermédiaire dont nous ne connaissons pas le nom. Nous passons sur l'intrigue amoureuse au cœur du film, accompagnée d'un ensemble de comique de situation entre les différents personnages, y compris avec des Chouans. Nicolas, de retour au château en feu, lieu du quartier général de la chouannerie, apprend qu'ils ont fui pour rejoindre Charette, seule évocation de son nom dans le film. S'il ne fallait choisir qu'un film dans notre corpus dans lequel la chouannerie occupe une place centrale, c'est sans nul doute vers la production cinématographique de Philippe de Broca qu'il nous faut nous diriger, dont le titre, *Chouans*, est assez explicite sur son objet.

On peut croire que le film de Philippe de Broca a tout pour réussir sa reconstitution, dont l'idée de base, à savoir retranscrire l'affrontement entre des Chouans et les « bleus »³²⁶ par une lutte fratricide entre deux frères à l'engagement opposé, doit montrer au mieux la lutte

324 Entre 1793 et 1794, les noyades de Nantes ont fait entre 2 000 et 4 000 victimes. Voir Jessenne Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 151.

325 *Ibid.*

326 De Broca Philippe, *op. cit.*

armée qui oppose des Français entre eux. Si l'idée n'est pas la plus originale³²⁷, elle donne pourtant au cinéaste la capacité de montrer tout le déchirement qui parcourt l'ouest de la France entre partisans de camps différents. Toutefois, si cette reconstitution avait tout pour fonctionner, le film échoue à sortir de son intrigue amoureuse dans laquelle se forme un triangle amoureux entre Aurel, Céline et Tarquin, les trois personnages principaux du film de Philippe de Broca. Or, les actions des protagonistes ne sont pas dictées par le fruit de réflexions sur la situation politique de la France révolutionnaire ou par leurs expériences respectives, Aurel part sur recommandation, de son père en Amérique tandis que Tarquin reçoit une lettre qui doit « ouvrir les portes des clubs et salons parisiens »³²⁸, mais dans une banale opposition pour le cœur de Céline. D'ailleurs, on peut trouver l'engagement futur d'Aurel auprès des Chouans assez étonnant après son passage en Amérique dont on pouvait croire qu'il allait revenir dans une position plus défavorable à la monarchie. Il n'empêche que ces deux personnages aux chemins différents incarnent la fracture de la France révolutionnaire, même si leurs positions sont avant tout le fruit de motivations triviales plus qu'une conception opposée du destin politique de la France. La couverture de la bande originale du film, ci-dessous illustrée, met l'accent sur l'affrontement entre deux France, républicaine ou royaliste, qu'on ne retrouve pas dans l'œuvre en elle-même, du moins, pas dans les dimensions induites ici.

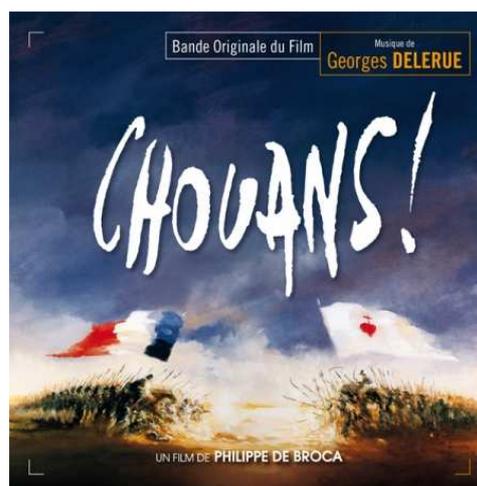


Illustration 10 - Photographie de la bande originale du film Chouan de Philippe de Broca

327 J'entends ici des productions cinématographiques dans lesquelles des frères et sœurs sont au cœur de l'intrigue et jouent un rôle de premier plan. Les exemples sont nombreux dans tous les genres cinématographiques : les frères Orsini dans *Commencez la Révolution sans nous*, Luke et Leia dans *Star Wars* ou Didier, Bernard et Pascal Latour dans *Les trois frères*.

328 De Broca Philippe, *op. cit.*

L'affrontement entre ses deux armées représentées ici n'est pas tant une opposition politique, ni la conception d'un pouvoir différent, mais la bataille entre deux frères. C'est donc à partir du prisme de rivalités amoureuses qu'il faut évoquer la chouannerie dans cette œuvre cinématographique.

La chouannerie, il faut le rappeler, s'inscrit dans la poursuite de la guerre de Vendée et s'étale particulièrement entre 1794 et 1800, même si l'on peut remonter à 1792 pour ses prémices dont on note des soubresauts jusqu'en 1804. Elle est le « prolongement d'un soulèvement qui, après quelques prologues épisodiques, s'est massivement et brutalement déclenché, au lendemain du décret de la convention composant à tous les départements, le 17 février 1793, de participer à une levée globale de trois cent mille hommes »³²⁹. Or, c'est justement la conscription qui est pointée du doigt dans le film comme l'une des principales raisons du soulèvement. Tarquin, qui revient de Paris comme commissaire de la République, est chargé de conduire le recrutement des hommes levés en masse pour aller combattre sur le front de l'est. L'œuvre de Philippe de Broca montre l'organisation du recrutement par tirage au sort, les maires et les officiers municipaux sont exemptés ce qui déclenche une émeute dans laquelle on s'attaque directement à Tarquin. On voit bien le rejet de la conscription, mais il ne s'agit pas là uniquement de la seule cause montrée à l'écran et la question religieuse est bien présente. Dans une ville dont le nom n'est pas mentionné, un des gardes nationaux s'adresse dans une église au curé et menace de « [fermer] [sa] caverne à superstitions »³³⁰. Quand le prêtre annonce la mort du roi et demande une prière en sa mémoire, le garde l'apostrophe et lui reproche d'être un prêtre réfractaire. Ces attaques verbales contre le curé condamnent le garde aux yeux des villageois qui s'en prennent à lui, l'assassinent et le clouent à la porte de l'église. Le film montre bien que « ce fut la réforme qui précipita cette évolution »³³¹.

Les nouvelles recrues, celles tirées au sort pour aller combattre sur le front de l'est, marchent vers la caserne de Nantes avant d'être prises en embuscade par une bande de pillards, les premiers Chouans. Les hommes qui refusent de désertir sont assassinés, les autres intègrent les rangs de cette armée en formation. On retrouve parmi cette bande le prêtre

329 Dupuy Roger, *Les Chouans*, Paris, Hachette littératures, 1997, (collection La vie quotidienne), p. 9.

330 De Broca Philippe, *op. cit.*

331 Dupuy Roger, *op. cit.*, p. 19.

réfractaire, que nous avons déjà évoqué, faisant l'office. Il prêche l'attaque d'une diligence dans laquelle se trouve un religieux constitutionnel qu'ils assassinent sans sourcilier. Ils s'attaquent à des villages, pillent sans discontinu avant d'être rattrapés par les troupes républicaines, les « diables »³³². Justement, les premiers groupes de Chouans sont composés de rescapés de la Vendée, de déserteurs de la conscription ou des régiments venus combattre l'insurrection dans l'ouest³³³, pour ne citer que ces exemples. Dans *Chouans*, ils sont soumis à une vie de clandestinité, réduits à vivre en forêt. Les quelques hommes rattrapés par les gardes nationaux sont arrêtés, puis fusillés. Le film montre le développement des Chouans en une véritable armée. Dans une nouvelle prêche, le prêtre réfractaire, de plus en plus fanatisé, ce que la fin du film tend à prouver, proclame la naissance de l'armée catholique et royale. Il délivre le signe du sacré-cœur, rouge sur fond blanc qui désigne d'abord ceux qui partagent la vraie foi, qui soutiennent les prêtres restés fidèles à Rome avant qu'il ne représente son appartenance à la nouvelle armée en formation dans l'ouest. Ils s'attaquent à des colonnes des troupes républicaines isolées dans des assauts encore limités face à des adversaires en sous nombre.

Roger Dupuy dans son ouvrage *Les Chouans*, note l'existence de cinq types de chouannerie dont l'évolution ne se fait pas chronologiquement, mais selon des facteurs et des caractéristiques locales dans les territoires dans lesquels elles émergent³³⁴. Difficile de décrire quel type de chouannerie tente de mettre en scène Philippe de Broca, sans doute un mélange assez général des cinq sortes de chouannerie que mentionne l'historien. Si l'on prend la date à laquelle se déroule l'intrigue du film, 1793, cela nous place directement dans ce que Roger Dupuy appelle la pré-chouannerie. Or, le cinéaste s'efforce de représenter la constitution d'une bande de pillards dépareillés en une authentique armée, dirigée et commandée par la noblesse, en mesure de mener une véritable bataille. Si l'on peut reprocher au film un certain raccourci historique, il réussit dans l'ensemble à dépeindre aux spectateurs l'évolution de la chouannerie, sa montée en puissance et son organisation en une opposition armée efficace. On passe d'une contestation dans les bois, limitée dans ses moyens d'actions, à l'organisation d'un véritable contingent capable de mener des actions coordonnées.

332 De Broca Philippe, *op. cit.*

333 Dupuy Roger, *op. cit.*, p. 36.

334 Dupuy Roger, *op. cit.*, p. 81.

Il s'articule autour de la figure du noble qui assure le commandement. Dans une réception, Aurel capturé par l'armée catholique et royale, rencontre les chefs de la révolte, lesquels exposent une conception assez particulière de leur autorité. Pour l'un de qui « [hait] le peuple »³³⁵, la république n'est qu'une « gueuse »³³⁶. Pour un autre, la paysannerie a besoin de la noblesse comme chef. Précisément, « le noble retrouve, au côté des insurgés, sa fonction de protecteur naturel de la communauté paysanne »³³⁷. Aurel incarne ici le parfait archétype du noble dans sa conception du monde : « mon nom remonte à la nuit des temps, je me poudre, je danse, je chasse, je méprise l'or, mais j'en ramène des caisses »³³⁸. Le personnage, bien trop caricatural dans son interprétation tout au long du film, jette facilement le discrédit sur l'ensemble des Chouans, tout comme le fait le prêtre fanatisé. Difficile de définir le nombre de Chouans dans l'œuvre qui sont en grande partie que de paysans. Difficile aussi d'établir historiquement ce nombre qui dépend de la période et de facteurs propres à chaque territoire, le « recrutement apparaît donc comme largement dépendant de la conjoncture militaire locale [...] »³³⁹. Nous comptons dans notre film quatre nobles, dont Aurel, qui font office de chef. À l'écran, pas plus d'une centaine de Chouans sont représentés, non pas dans une optique de dévaloriser les effectifs de la chouannerie, mais sans doute du fait d'un manque de budget et de figurants. Dans le même temps, nous ne dénombrons pas plus d'une centaine de gardes nationaux dans la bataille finale de cette production cinématographique.

Tarquin, qui voit la situation militaire lui échapper, veut appeler l'armée stationnée à Nantes en renfort. Son père, qui tente tout au long du film d'assurer la paix entre les deux frères et, par extension, entre Chouans et les Bleus, prône le compromis. Il faut pour lui ouvrir l'église de la ville afin d'organiser une messe dirigée par un prêtre réfractaire dans le but d'apaiser les tensions. Le refus de Tarquin, qui répond davantage à des raisons personnelles, montre que « la Convention considère que le soulèvement est une trahison en temps de guerre et que les insurgés ne méritent donc que la mort pour châtement »³⁴⁰. L'inflexibilité de Tarquin monte en puissance tout au long de l'avancée du film, mais

335 De Broca Philippe, *op. cit.*

336 *Ibid.*

337 Dupuy Roger, *op. cit.*, p. 215.

338 De Broca Philippe, *op. cit.*

339 Dupuy Roger, *op. cit.*, p. 182.

340 *Ibid.*, p. 256.

toujours du fait de cette rivalité avec son frère plus que par réelle crainte de l'accroissement de la menace posée par les Chouans. Nous occultons volontairement les détails de l'intrigue amoureuse entre les trois personnages, peu pertinents dans l'optique qui est la nôtre. Retenons simplement que les actions de Tarquin sont progressivement dictées par une fureur contre son frère, dont la volonté de l'arrêter est décuplée après que Céline est fait le choix de rejoindre Aurel. D'ailleurs, il n'hésite pas à menacer d'exécuter un enfant qui refuse de livrer l'emplacement de l'armée catholique et royale. Son père, outré par le jusqu'au boutisme dont fait preuve Tarquin, se range auprès d'Aurel et des Chouans, et aborde désormais le signe du sacré-cœur. En apprenant la position des Chouans, Tarquin rassemble l'armée pour attaquer leurs emplacements. Aurel, qui se découvre une âme de chevalier servant une fois son amour pour Céline officiellement déclaré, tente de prévenir ses amis lors de l'affrontement final de l'œuvre. Une partie des Chouans sont massacrés par les républicains, bien plus disciplinés et mieux équipés, particulièrement en canon. Certains décident de suivre le prêtre réfractaire qui pense que leurs corps sont bénis par Dieu et qu'ils n'encourent aucun risque, avant d'être tout bonnement fauchés par les tirs. Les rares survivants sont guillotins sur la place de la ville, mettant fin à l'épisode de la chouannerie. Le film se conclut sur la résolution du triangle amoureux et par la mort de Tarquin dont nous taisons là aussi les détails peu pertinents dans l'angle qu'aborde ce mémoire.

Ce chapitre s'est intéressé à deux événements de la Révolution française, la guerre de Vendée et la chouannerie. Il s'agissait, pour nous, d'interroger la représentation dans notre filmographie de ces épisodes, marqués par une violence certaine. Et c'est justement tout ce déchaînement de brutalité qui retient l'attention de nos cinéastes.

Bernard Favre dans son *Vent de Galerne* montre toute la férocité du soulèvement et de sa répression par les troupes républicaines, dans une scène de fin qui rappellera à chacun les colonnes infernales. Cet achèvement final en est le parfait exemple de cette violence, tant elle est frappante dans sa représentation des excès et abus commis par les troupes républicaines.

Philippe de Broca aborde la chouannerie différemment et la violence, si elle est présente, n'est pas aussi visible et moins pesante sur l'ensemble du scénario. La faute à une intrigue amoureuse trop présente qui cache la dureté des événements par des péripéties triviales. Toujours est-il que l'on montre aux spectateurs, chez les deux réalisateurs, les horreurs de la guerre de Vendée et de la chouannerie, même si elle est bien plus manifeste chez Bernard Favre, mais dans une représentation qu'on peut estimer à charge contre l'action des Bleus.

Chapitre 8 - Un duel au sommet. Danton contre Robespierre

Le dernier chapitre de ce mémoire s'interroge sur l'affrontement entre deux hommes de la Révolution française qui ont marqué cette période : Danton et Robespierre. Ces deux personnages incarnent les dissensions de la première république, l'accroissement des troubles à la Convention et c'est justement l'opposition entre ces deux protagonistes qui nous intéresse tout particulièrement dans le cadre de ce dernier chapitre, toujours d'un point de vue cinématographique. Pour autant, si Danton et Robespierre regroupent le gros de nos analyses et commentaires, nous n'en oublions pas les autres acteurs de la Révolution qui gravitent autour d'eux : Camille Desmoulins ou Antoine Saint-Just, pour ne citer que ces deux exemples. En abordant cet ensemble des grands hommes de la Révolution, l'occasion nous est donnée d'évoquer la période de la Terreur à l'écran³⁴¹. Trois des films de notre filmographie sont au cœur de ce chapitre.

Danton d'Andrzej Wajda, déjà traité par l'historien, permet de centrer notre attention sur la dualité entre Robespierre et le tribun du peuple, mais le film prend fin à l'exécution de ce dernier, sans montrer aux spectateurs le sort de l'Incorruptible. *La Révolution française* va plus loin et se veut plus complet, il étend sa reconstitution jusqu'à l'exécution de Robespierre, mais la fin de la Terreur, bien vite bâclée, condamne le final du film à n'être que confusion. Enfin, *Saint-Just ou la force des choses* de Pierre Cardinal, que nous rappelons être une adaptation du roman éponyme d'Albert Olivier, donne un regard différent sur le sujet qui est le nôtre et fait d'Antoine Saint-Just le personnage principal de son histoire. Plusieurs points sont traités céans. Il s'agit d'abord de revenir sur l'expulsion des Girondins de la Convention (8.1), avant de questionner la relation entre Robespierre et Saint-Just (8.2), puis

³⁴¹ Annie Jourdan note que la « Terreur » ou la « Grande Terreur » n'a jamais été réellement à l'ordre du jour. Il s'agit pour l'historienne d'une période coercitive sévère, marqué d'abus, mais aussi d'une période où la République développe des institutions généreuses, les secours publics ou l'école primaire pour tous les enfants. Ce mémoire n'entre pas dans le débat historiographique de la mise en application de la Terreur ou non, mais bien dans sa représentation à l'écran et bien appelée Terreur dans notre filmographie. Voir Jourdan Annie, *op. cit.*, pp. 284-285.

l'affrontement entre le tribun et l'Incorruptible (8.3), également du procès du tribun et de ses partisans (8.4) pour terminer sur la journée du 9 thermidor (8.5).

8.1 – L'expulsion des Girondins de la Convention

Il nous faut ici remonter un peu les événements, avant le procès et l'exécution de Marie-Antoinette qui concluait notre troisième partie, pour évoquer l'épisode des journées du 31 mai au 2 juin 1793, marqué par l'expulsion des Girondins de la Convention. On retrouve cet événement à la fois dans *La Révolution française* et dans *Saint-Just ou la force des choses*. C'est ce dernier qui consacre le plus de temps aux tensions croissantes entre la Gironde et la Montagne, le film n'est presque qu'une succession de discours des protagonistes de la Révolution, tout particulièrement ceux de Saint-Just. Il convient de remettre l'œuvre de Pierre Cardinal dans son contexte : elle est une adaptation du roman éponyme d'Albert Olivier, lequel dresse une des biographies les plus poussées sur le personnage de Saint-Just dans son ouvrage à l'époque de sa sortie³⁴². En partant de cet état de fait, rien d'étonnant à ce que le film ressemble davantage à un documentaire mêlant des éléments de fiction.

Robespierre évoque chez Pierre Cardinal les menaces extérieures et intérieures qui pèsent sur la République, parmi lesquelles se trouvent les Girondins. L'opposition entre les deux courants politiques de la Convention va crescendo. Jacques Pierre Brissot et ses comparses veulent « une république fédérale limitée, sur les modèles suisse ou américain »³⁴³, on dit qu'ils condamnent l'insurrection du 10 août, critiquent la non-élection de leurs représentants à Paris et parlent de Danton, Marat et Robespierre comme d'un « triumvir »³⁴⁴. Ce dernier, chez Pierre Cardinal, attaque à la tribune les Girondins, auxquels il reproche de soutenir Dumourier, un général passé à l'ennemi autrichien le 5 avril 1793.

³⁴² Albert Olivier n'est pas historien de formation, mais Henri Calvet note l'important travail de recherche et de documentation entrepris par le romancier. Depuis, des historiens se sont emparés du personnage, on pense notamment à Bernard Vinot sur lequel on s'appuie dans le cadre de ce mémoire.

Voir Calvet Henri, « Albert Olivier. Saint-Just ou la force des choses », [en ligne], *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 2 n° 4, octobre-décembre 1955, pp. 316-318, consulté le 8 mai 2023.

https://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1955_num_2_4_3069?q=Saint-Just+ou+la+force+des+choses

³⁴³ Enrico Robert, T. Heffron Richard, *op. cit.*

³⁴⁴ Cardinal Pierre, *op. cit.*

La Révolution française ne montre pas en détails ces attaques contre les Girondins, mais la garde nationale agissant sur ordre de la commune de Paris se presse aux portes de la Convention, suivie par les sections de la commune menées par Hébert. Les gardes nationaux entrent dans la chambre et exigent de celle-ci qu'elle leur livre « les vingt-deux traîtres girondins »³⁴⁵, une partie des députés Girondins sont exclus de la Convention. Pierre Cardinal ne montre pas l'intervention de la garde nationale, ni l'action des sections de la commune, seul le son du tocsin rappelle l'action de l'armée. Danton quitte Paris peu après ces événements, ce qui est visible dans nos deux films. Il parle chez Pierre Cardinal d'une situation critique à Barère dans laquelle cinquante des quatre-vingt-trois départements sont en révolte et commence à se montrer accusateur vis-à-vis de Robespierre et des différents comités. *La Révolution française* montre la vie de Danton en dehors de Paris, avant son retour dans la capitale, moment durant lequel le *Danton* d'Andrzej Wajda commence son intrigue.

8.2 - Robespierre et Saint-Just

Saint-Just ou la force des choses s'intéresse tout particulièrement à la relation entre Robespierre et Antoine Saint-Just qui concentre le cœur de l'intrigue. Aussi, il faut dire quelques mots sur le rapport entre les deux personnages exposé à l'écran. On ne détaille pas les premiers temps du film, lorsque qu'il n'est pas encore député à la Convention. Notons simplement qu'il est commandant dans la garde nationale, il exhorte le peuple à former une armée de volontaires face aux immigrés contre-révolutionnaires qui se rassemblent aux frontières. Pour lui, « ils sauront se battre comme les Spartiates aux Thermopyles »³⁴⁶. Précisons aussi l'importance des références historiques à l'Antiquité tout au long du long-métrage, peut-être, issues directement du roman dont est tirée la production cinématographique de Pierre Cardinal ou alors un ajout personnel du cinéaste. Toujours est-il qu'il voue une grande admiration à Robespierre, et c'est ce que l'œuvre cinématographique laisse entrevoir pendant une longue partie de son intrigue, même si la fin de celle de Pierre

345 *Ibid.*

346 *Ibid.*

Cardinal laisse transparaître un certain détachement entre les deux protagonistes, fruit de l'objectif d'Albert Olivier dont « la thèse essentielle [...] est de montrer le développement croissant d'un conflit entre Robespierre et Saint-Just »³⁴⁷. Il lui écrit d'ailleurs une lettre dont la teneur est assez révélatrice de son état d'esprit et de ses sentiments envers la personne de l'Incorruptible : « je ne vous connais pas, mais vous êtes un grand homme. Vous n'êtes point seulement le député d'une province, vous êtes celui de l'humanité et de la République. Faites, s'il vous plaît, que ma demande ne soit point méprisée »³⁴⁸. Enfin arrivé à Paris comme député de la Convention nouvellement formée, il est reçu par Robespierre, qui veut le parrainer au club des Jacobins pour le former et l'instruire à la politique. La relation entre les deux, point d'orgue du film de Pierre Cardinal, transforme Saint-Just qui devient, aux yeux des autres personnages, la « créature de Robespierre »³⁴⁹ et lui donne toute son importance lors de l'affrontement entre Danton et Robespierre.

8.3 - Le tribun contre l'Incorruptible

Le cinéma trouve une très grande inspiration dans la Terreur et dans les personnages qui lui sont associés, Danton et Robespierre en tête, dont l'importance qu'ils occupent dans notre filmographie doit être précisée. Le *Danton* d'Andrzej Wajda est une adaptation d'une pièce de théâtre du même nom de Stanislaw Przymyska. Le film, est-il un panégyrique à la gloire du tribun du peuple qui donne son nom à la production cinématographique du cinéaste polonais, comme c'est le cas du *La Fayette* de Jean Dréville ? On écarte dans cette œuvre les grandes reconstitutions majestueuses que nous pouvons retrouver chez Robert Enrico et Richard T. Heffron au profit de scènes plus intimistes dont l'intérêt se porte sur le dualisme entre Danton et Robespierre. La scène du dîner des deux hommes en est le parfait exemple. À l'intrigant Robespierre, poussé par les membres du comité de salut public, notamment par un Saint-Just caricatural dans *Danton* et *La Révolution française*, à condamner le tribun, Desmoulins et le reste des dantonistes s'oppose Danton. Celui-ci tente de défendre la justesse de sa cause dans nos films. Chez Andrzej Wajda, l'intérêt supérieur de

347 Calvet Henri, *art. cit.*

348 Cardinal Pierre, *op. cit.*

349 *Ibid.*

la Révolution l'emporte, contraignant Robespierre dans son action contre les Dantonistes³⁵⁰. D'ailleurs, le réalisateur polonais, « [...] en réalisant *Danton*, vise [...] le régime de Jaruzelski, le bolchévisme et leur atteinte aux libertés, au travers du sort malheureux infligé aux “indulgents“ »³⁵¹. Le film du cinéaste s'inscrit pleinement dans son contexte de production et parle, en même temps, de la Terreur, de la situation politique de la Pologne marquée par un coup d'État militaire en 1981, mais aussi de l'instauration de la loi martiale et ses conséquences. Des éléments qu'il convient d'avoir en tête en abordant cette production cinématographique. Finalement, le film d'Andrzej Wajda peut se lire à la fois à travers le prisme de la reconstitution historique et en même temps à travers la critique du régime de Jaruzelski.

Roger Icart note une surreprésentation de la figure de Danton dans le cinéma face à d'autres personnages de la Révolution comme Robespierre, Marat ou Saint-Just³⁵². Le tribun du peuple, incarne-t-il une figure plus consensuelle de la Révolution ? Peut-être, mais notre filmographie donne tout de même une certaine place aux autres protagonistes des événements, notamment *La Révolution française*, dont nous rappelons l'ambition d'être un tableau des événements révolutionnaires, et dans *Saint-Just ou la force des choses* qui fait de Saint-Just le personnage central de son œuvre. Certains reprochent à Robert Enrico et Richard T. Heffron un certain parti pris pour Danton³⁵³ qui est, à mon sens, davantage le fruit de la situation propre dans laquelle il se trouve face à Robespierre, ce qui entraîne bien plus facilement la sympathie envers le tribun. C'est d'ailleurs sur un discours de Danton, qu'il n'a jamais eu l'occasion de prononcer, que se conclut le film. Preuve de l'importance qu'accordent Robert Enrico et Richard T. Heffron à notre protagoniste par rapport à l'ensemble des acteurs de la Révolution :

Nous avons brisé la tyrannie des privilèges en abolissant ses pouvoirs auxquels n'avait droit aucun homme. Nous avons mis fin au monopole de la naissance et de la fortune dans tous les grands officiers de l'état, dans nos églises, dans nos armées, dans toutes les parties de ce grand corps magnifique de la France. Nous avons déclaré que l'homme le plus humble de ce pays est l'égal des plus grands. Cette liberté que nous avons acquise pour nous-même, nous l'avons offerte aux esclaves et nous confions au monde la mission de bâtir l'avenir sur l'espoir que nous avons fait

350 Icart Roger, *op. cit.*, p. 77.

351 Ferro Marc, *op. cit.*, p. 241.

352 Icart Roger, *op. cit.*, p. 73.

353 Centre national du cinéma et de l'image animée, *Un peuple et son roi....*, *art. cit.*

naître, c'est plus qu'une victoire sur une bataille, plus que les épées, les canons et les cavaleries de l'Europe. Et cette inspiration, ce souffle de tous les hommes partout en tout lieu, cet appétit, cette soif de liberté, jamais rien n'y personne ne pourra l'étouffer. Nos vies n'auront pas été inutiles, nos vies n'auront pas été vécues en vain³⁵⁴.

Pour Saint-Just, « la Terreur est à l'ordre du jour »³⁵⁵. On montre dans *La Révolution française* des dizaines de personnes enchaînées, être conduites à la guillotine, symbole de la tension qui règne dans la capitale. Le film d'Andrzej Wajda débute au printemps 1794, période durant laquelle Danton revient à Paris sous la coupe de la Terreur qui renvoie, rappelons-le, à « la terreur de l'État utilisée comme instrument de gouvernement »³⁵⁶. On mène une véritable chasse aux sorcières, toutes les charrettes qui entrent dans Paris sont systématiquement fouillées. La capitale est frappée par une crise des subsistances, encore une référence à cet aspect que l'on retrouve invariablement dans notre corpus. Mais ce sujet renvoie, dans le cas précis de *Danton*, avant tout au contexte polonais de l'époque. Après l'instauration de la loi martiale, les États-Unis mettent fin, en réaction, à l'aide alimentaire offerte à la Pologne pour qui « la situation est plus critique dans l'approvisionnement alimentaire »³⁵⁷ et le gouvernement se voit contraint d'imposer des tickets de rationnement. La situation pour Danton et ses partisans devient toujours plus insoutenable, l'imprimerie de Desmoulins dans laquelle est tiré *Le Petit Cordelier* et où sont imprimés des pamphlets contre le comité de salut public, est mise à sac. On reproche à Desmoulins « [d'appeler] le peuple à lutter contre les comités »³⁵⁸, ce que Robespierre impute à Danton. Il faut là encore faire un parallèle entre la production cinématographique et son contexte de production. En Pologne, où le pouvoir en place décide de militariser les télécommunications, seulement deux journaux sont autorisés à être publiés³⁵⁹. Notons la présence d'éléments similaires chez Robert Enrico et Richard T. Heffron, Desmoulins se montre hostile au comité, il parle de Robespierre comme d'un fou qui voit des complots partout quand il évoque avec lui la guerre de Vendée.

354 Enrico Robert, T. Heffron Richard, *op. cit.*

355 *Ibid.*

356 Le Bozec Christine, *La Première République : 1792-1799*, Paris, Perrin, 2004, p. 255.

357 Buhler Pierre, *Histoire de la Pologne communiste : autopsie d'une imposture*, Paris, Éditions Karthala, 1997 (collection Hommes et sociétés), p. 681

358 Wajda, Andrzej. *Danton*. [en ligne] Les Films du Losange (Paris), Groupe de Réalisations Cinématographiques de Marseille, SFP Cinéma, TF1 Films Production, Gaumont International, S.F.P.C. - Société Française de Production Cinématographique (Paris), Film Polski (Varsovie), 1983.

359 Buhler Pierre, *op. cit.*, p. 664.

Dans *Saint-Just ou la force des choses*, Desmoulin rédige, là aussi, des pamphlets contre le comité et surtout envers Saint-Just.

Il faut entrecouper l'affrontement entre Danton et Robespierre par le cas de Hébert. On montre aux spectateurs, chez Pierre Cardinal, le journaliste du *Père la Duchenne* haranguer la foule, il s'attaque au comité de salut public. Il veut contraindre le comité à suivre la volonté des sans-culottes. Robespierre s'inquiète de la situation et voit dans Hébert une menace certaine, il « en impose à la Convention, il tient Paris »³⁶⁰.

Si Saint-Just demande à répandre le sang de ceux qu'il juge comme les ennemis du comité, Robespierre y consent, mais reste plus mesuré que son compagnon : « pas d'excès. Le sang d'Antoinette, le sang des Girondins, les généraux traîtres, mais compter, doser [...] »³⁶¹. La « créature de Robespierre » s'oppose à l'alliance de circonstance entre Robespierre et Danton contre les hébertistes qui apparaissent comme la première menace d'importance pour l'Incorruptible. À la Convention, il pointe du doigt les deux dangers auxquels il doit se confronter. Notons l'usage de la caméra qui accentue le poids de ses propos. D'un côté, « [l'un] pousse à la faiblesse », on use d'un gros plan sur la figure de Danton, comme si Robespierre annonçait déjà le duel à venir et la nécessité de l'éjecter du jeu politique, « l'autre aux excès »³⁶², ou le même procédé de la caméra prévaut pour Hébert. Pierre Cardinal montre à l'écran l'offensive contre le journaliste du *Père la Duchenne* et ses partisans. Saint-Just fait une énième référence à l'Antiquité pour critiquer la position de ce dernier : « Hébert a franchi le Rubicon, mais n'a rien d'un César, c'est Catilina »³⁶³, pointant à travers la figure de Catilina la trahison de Hébert et ses faux-semblants³⁶⁴. Le décret d'arrestation contre lui et ses partisans est signé. On le montre surveillé par la police de Robespierre pendant qu'il exhorte la foule en faveur d'une « insurrection »³⁶⁵. L'imprimerie de son journal est saccagée et on montre aux spectateurs son arrestation et son exécution dans *La Révolution française*.

Nos films enchaînent très vite sur le cas de Danton. Au comité de salut public, certains accusent le tribun d'activités contre-révolutionnaires. Si Robespierre le défend un temps,

360 Cardinal Pierre, *op. cit.*

361 *Ibid.*

362 *Ibid.*

363 *Ibid.*

364 Je n'ai pas été en mesure de trouver s'il s'agit des véritables propos de Saint-Just ou alors d'un ajout d'Albert Olivier ou de Pierre Cardinal.

365 Enrico Robert, T. Heffron Richard, *op. cit.*

notamment contre Hébert avant son arrestation dans *La Révolution française*, il change de position et se met à « [douter] »³⁶⁶ de l'honnêteté de l'homme qui était encore son ami auquel il reproche désormais d'avoir reçu des pots-de-vin, uniquement chez Robert Enrico et Richard T. Heffron. On évoquait précédemment une éventuelle prise de position du film en faveur de Danton, il n'empêche que la production cinématographique de Robert Enrico et Richard T. Heffron montre aux spectateurs les dessous du personnage, même s'ils insistent en réalité très peu sur cet aspect de la vie de Danton. Le journal de Desmoulin est saisi, les partisans de Danton s'inquiètent d'être allés trop loin et le pressent d'agir contre le comité, ce qu'il refuse. Ils s'attaquent à la police secrète de Robespierre, celle-là même qui s'était attaquée à Desmoulin pour tenter d'infléchir ses prises de positions dans son journal contre le comité de salut public. Dans le dîner entre les deux fortes têtes de la Révolution que nous évoquons dans le film d'Andrzej Wajda, l'Incorruptible exige de Danton qu'il se rallie publiquement au comité. Dans *La Révolution française*, on nous montre une altercation entre les deux personnages au coin d'une rue. Si ces deux événements ont eu lieu, « les témoignages sont discordants sur ces fameuses rencontres »³⁶⁷. Pour Danton, il faut s'attaquer en priorité à la crise alimentaire qui touche la capitale, « là où il n'y a plus de pain, il n'y a plus de loi, plus de liberté, plus de justice, plus de République »³⁶⁸. La menace d'une famine sonne comme le facteur d'une crise de régime, Andrzej Wajda fait-il référence au contexte de son film en lien avec la crise alimentaire qui frappe la Pologne à l'époque ? Danton incarne ici une position plus nuancée que son homologue, un positionnement plus pacifique, lui qui ne veut pas « voir couler le sang »³⁶⁹, ce qui semble expliquer son inaction ou sa paralysie face à Robespierre dans *Danton*. Ce dernier tente aussi de rallier à sa cause Desmoulin, qu'il ne souhaite pas voir périr aux côtés de Danton, sans succès. L'Incorruptible se montre réticent dans *La Révolution française* à permettre l'exécution de celui-ci. Pour lui, « il faut sauver Camille, lui faire comprendre qu'il a tort »³⁷⁰.

On voit dans nos autres films un élément similaire, même si cette hésitation me paraît plus transparente chez Pierre Cardinal où Robespierre apparaît presque poussé par les autres membres du comité à condamner Camille Desmoulin. L'acteur majeur de cette décision

366 Wajda, Andrzej, *op. cit.*

367 Chavanette Loris, Préface d'Emmanuel de Waresquiel, *Danton et Robespierre: le choc de la Révolution*, Paris, Passés composés, 2021, p. 347.

368 Wajda, Andrzej, *op. cit.*

369 *Ibid.*

370 Enrico Robert, T. Heffron Richard, *op. cit.*

dans *La Révolution française* n'est autre que Saint-Just dont l'interprétation est beaucoup moins nuancée que dans *Saint-Just ou la force des choses*, plus outrancière à bien des égards. L'antipathie grandissante entre Danton et Robespierre est visible dans nos films, on montre à l'écran les attaques verbales entre les deux hommes et les menaces mutuelles à peine voilées. Très vite, le comité de salut public se réunit et vote le décret d'arrestation de Danton et des dantonistes dans nos trois films.

8.4 - Le procès de Danton et de ses partisans

L'ensemble du procès est organisé de telle manière qu'il assure une procédure expéditive, sans permettre à Danton d'avoir une quelconque chance d'échapper à la guillotine. Le comité de salut public sélectionne lui-même les jurés qui sont « triés sur le volet »³⁷¹, ils sont sept pour juger le tribun. À la Convention, on crie au scandale, à la dictature quand le sort de Danton est connu. On s'en prend à Robespierre chez Andrzej Wajda où l'on exige qu'il puisse s'exprimer devant les députés rassemblés. Robespierre s'oppose à la tribune et refuse, argumentant qu'un tel précédent contreviendrait au principe de l'égalité devant la loi. La foule n'hésite pas à prendre à partie Robespierre, en criant « mort au tyran » et « vive Danton »³⁷². Le procès en lui-même attire justement une masse de curieux, venus en nombre assister à la procédure judiciaire contre le « héros du 10 août 1792 »³⁷³, elle montre son soutien à Danton et ses partisans tout au long des trois jours de procès dans chacun de nos films. Le tribunal lui reproche « d'avoir fondé un parti chargé de corrompre les représentants du peuple pour faciliter la révolte aristocratique »³⁷⁴, ce qu'il conteste non sans humour dans *La Révolution française*, comme si le héros du 10 août pouvait être monarchiste. Le procès n'est qu'une parodie de justice dont le verdict ne fait aucun doute, un élément qui ressort dans notre filmographie puisque l'on voit les réactions de Robespierre et du comité de salut public pour contrer la défense de Danton et assurer une justice expéditive.

371 *Ibid.*

372 *Ibid.*

373 Wajda Andrzej, *op. cit.*

374 *Ibid.*

Danton demande à être jugé devant le peuple français, sans succès. Il use de son éloquence comme d'une arme, ce que l'on voit très bien chez Andrzej Wajda plus que chez Robert Enrico et Richard T. Heffron, lesquels ne s'occupent pas du procès de Danton dans le détail. On s'intéresse bien plus à la tirade du tribun chez Andrzej Wajda. La voix de Danton « [...] se teinte de grésillements et, d'un coup, elle se fait plus basse, moins claire, moins percutante »³⁷⁵. Il faut saluer l'interprétation de Gérard Depardieu qui incarne le tribun. Le moment où la voix de ce dernier, comme dans la réalité, perd en intensité et s'éteint, donne à l'interprétation toute sa mesure, et offre, pour le plus grand bonheur du spectateur, un véritable moment d'authenticité filmée. Cette scène montre tout l'attachement du comédien au personnage auquel il donne vie. On ne retrouve pas une telle scène dans *La Révolution française* ni dans *Saint-Just ou la force des choses*. Danton, comme les autres accusés, est exclu des débats au cours du troisième jour du procès, après une décision du comité qui craint une victoire du tribun. On le prive de sa seule arme, son éloquence exacerbée dans *Danton*, comme un véritable outil au service de sa cause, devant un public qui lui seul peut faire pencher la balance d'un résultat couru d'avance. Les jurés, « s'ils ont peur d'être mis en pièces par la foule, vont sûrement les acquitter »³⁷⁶. Peu de suspens pour le spectateur qui connaît déjà le verdict du procès. Il est finalement condamné, comme le reste de ses partisans, dont Desmoulins, à mort. On le voit chez Andrzej Wajda être conduit vers l'échafaud où il croise la demeure dans laquelle Robespierre est alité. Il s'adresse à lui une dernière fois, même si celui-ci ne peut l'entendre, et lui promet que son tour viendra bien assez tôt, reprenant un événement réellement survenu qui vient jouer le rôle de « prophétie »³⁷⁷. La maladie de Robespierre apparaît presque comme le résultat de ses décisions vis-à-vis de ses anciens camarades et amis dans *Danton*.

L'exécution du tribun et de ses partisans est assez classique dans *La Révolution française*. J'entends par là que les deux cinéastes montrent aux spectateurs ce que l'on est en droit d'attendre avec historicité : ils passent à la chaîne sous les coups de la guillotine. Desmoulins donne au bourreau une mèche de cheveux de sa femme à remettre à la mère de cette dernière, et crie le prénom de son épouse avant de périr. Danton passe en dernier et exprime avec emphase une phrase-là encore entrée dans la postérité « tu montreras ma tête au

375 Chavanette Loris, *op. cit.*, p. 383

376 Enrico Robert, Richard T. Heffron, *op. cit.*

377 Chavanette Loris, *op. cit.*, p. 413.

peuple, elle en vaut la peine »³⁷⁸, qu'on retrouve sans surprise dans nos trois films. J'ai été bien plus étonné du sort qui est le leur chez Pierre Cardinal, auquel je n'arrive pas à émettre une interprétation satisfaisante. On ne montre pas à l'écran leurs exécutions place de la Révolution. Danton et Desmoulins sont conduits, attachés à une charrette, au milieu d'une bataille, des tirs de mousquets et d'explosions de canons, sous le regard de Saint-Just qui est le seul à les voir. Une scène qui donne l'impression qu'il voit une hallucination dans laquelle leur exécution sonne comme une erreur. La scène, se dévoile-t-elle comme le début d'une remise en question de ses actions au comité, le début de l'éloignement avec Robespierre qu'Albert Olivier cherche à développer et dont Pierre Cardinal laisse transparaître certains échos dans son film ? Comme je le disais, cette interprétation ne me satisfait pas.

8.5 - Le 9 thermidor

Il faut attendre deux mois à partir de l'exécution de Danton et de ses partisans pour que Robespierre connaisse la même fin place de la Révolution. Deux mois, pendant lesquels la situation évolue, devient de plus en plus intenable pour l'Incorruptible. Seul *La Révolution française* et *Saint-Just ou la force des choses* évoquent dans notre filmographie, la fin de la Terreur. Les événements qui conduisent à la mort de Robespierre sont sans conteste bien plus développés chez Pierre Cardinal, qui prend le temps de poser auprès des spectateurs la situation, peut-être avec une intrigue qui pâlit d'une certaine lenteur. L'action est bien plus présente chez Robert Enrico et Richard T. Heffron, laquelle est bien plus ostensible et où les événements évoluent rapidement. On peut sans doute reprocher au film de raccourcir les événements, à trop vouloir en montrer tout s'enchaîne vite, trop vite sûrement et cela amène le spectateur à se perdre quelque peu dans la succession des scènes et dans la distinction de la temporalité.

On ne s'épanche pas en détails sur les événements en eux-mêmes, mise en scène sans grande particularité dans nos films. On retrouve la fête de l'Être suprême du 8 juin 1794 uniquement dans *La Révolution française*, pendant de laquelle Robespierre est apostrophé par la foule qui lui reproche d'être un tyran. Au comité de salut public, on commence à s'attaquer

378 Enrico Robert, Richard T. Heffron, *op. cit.*

à l'action de l'Incorruptible : « il n'y a plus d'excuses [ses] misérables tribunaux ou pour ses attitudes dictatoriales »³⁷⁹. Le film donne le ton de la chute à venir de Robespierre qui ne surprend pas, là encore, le spectateur. Affaibli et alité, il s'éloigne du comité et « à la veille de sa chute, il accumule ainsi les erreurs dans le discours du 8 thermidor, où il dénonce des traîtres, mais sans donner de noms »³⁸⁰. Chez Robert Enrico et Richard T. Heffron, les événements s'enchaînent en une seule journée et l'on retrouve ici le problème de la temporalité. Après le discours de Robespierre, on lui ôte la parole et l'on vote un décret d'accusation au moment même où il se réfugie à l'hôtel de ville de Paris. Pierre Cardinal respecte dans son téléfilm la question de la temporalité des événements et montre les mêmes éléments. La suite de l'épisode précédemment exposé, est connue et ne se distingue pas par une mise en scène particulière. Une partie des sections de la commune de Paris se range auprès de Robespierre. La Convention réagit et envoie ses troupes qui entrent dans l'hôtel de ville de la capitale, sans rencontrer une grande résistance. Robespierre, blessé à la tête par un tir de pistolet dont on ne sait s'il tire lui-même pour se suicider ou s'il s'agit de l'œuvre d'un des gendarmes venu l'arrêter³⁸¹, Saint-Just et d'autres membres du comité ne peuvent rien faire et sont mis aux arrêts.

L'exécution de Robespierre, de Saint-Just et d'autres n'est pas filmée à l'identique dans *La Révolution française* et dans *Saint-Just ou la force des choses*. Nous rappelons d'ailleurs qu'elle n'est pas présente chez Andrzej Wajda pour les raisons que nous évoquions dans l'introduction de ce chapitre. La scène est filmée assez simplement chez Pierre Cardinal. La caméra, posée fixement devant la guillotine, offre un plan resserré autour des personnages qui met en avant leurs expressions, souvent hébétées, en particulier pour Robespierre, alors blessé au visage, juste avant leurs exécutions. Aucune musique n'accompagne cette scène si ce n'est le son des tambours de la garde nationale et le bruit des coups de la guillotine. Tout se succède vite, sans temps mort, où les personnages passent les uns après les autres à la file jusqu'à ce qu'arrive le tour de Saint-Just. La scène s'arrête sur son visage, comme si le film avait été mis en pause et se conclut sur quelques mots de notre protagoniste : « je méprise la poussière qui me compose. On pourra la persécuter et la faire mourir. Je défie qu'on m'arrache cette vie indépendante que je me suis donnée dans les siècles et les cieux »³⁸². Des

379 *Ibid.*

380 Jourdan Annie, *op. cit.*, p. 283.

381 Vinot Bernard, *op. cit.*, pp. 323-324.

382 Cardinal, Pierre, *op. cit.*

propos que l'on retrouve dans ses notes, mais dans une version légèrement modifiée qui ne perd pas en substance chez le cinéaste³⁸³. Si Pierre Cardinal montre aux spectateurs l'exécution de l'Incorruptible, il n'en est rien pour Saint-Just. Le cinéaste poursuit directement sur le générique de fin, ponctué par les échos continus des tambours de la garde et le son du couperet de la guillotine, laissant le soin aux spectateurs d'imaginer le sort évident qui attend Saint-Just. Notons que ces échos se poursuivent tout au long du générique, comme si la mort de Robespierre n'était pas la fin des exécutions et des excès de la Révolution. Notons également, dans un souci du détail, que l'Incorruptible passe avant Saint-Just sur l'échafaud et non pas le contraire comme tel est le cas dans l'œuvre de Pierre Cardinal.

Si l'on peut dire que le cinéaste met en toute logique l'accent sur Saint-Just, il en est tout autrement pour Robert Enrico et Richard T. Heffron. Ils montrent à l'écran l'exécution de Saint-Just, sans mise en scène particulière. *La Révolution française* accorde bien plus d'importance au sort de Robespierre. Cette fois, nous notons la présence d'une musique sobre, les sons autour, ceux de la foule notamment, sont étouffés et inaudibles pour le spectateur. Cette même foule exulte, jette des fleurs en l'air, au pied de l'échafaud, place de la Révolution. Les gens dansent, reprenant les mêmes démonstrations de joie d'une foule transportée par l'allégresse qui agitent le peuple rassemblé pour l'exécution de Robespierre pendant la journée du 9 thermidor³⁸⁴.

Ce chapitre s'intéressait tout particulièrement à l'affrontement entre Robespierre et Danton, deux hommes forts de la Révolution. Une proportion non négligeable de notre corpus consacre à cette question un temps d'écran important, et nous n'oublions pas que les films français de notre corpus qui centrent leur reconstitution sur Paris montrent au moins une fois Danton, Robespierre, Marat, Desmoulins et les autres protagonistes de la Révolution. Si *Danton* et *Saint-Just ou la force des choses* offrent un regard plus détaillé sur leur sujet, *La Révolution française* donne toute son importance à la fin de la Terreur. Au final, les productions cinématographiques de Pierre Cardinal, Robert Enrico, Richard T. Heffron et

383 On se repose sur le texte présente dans l'ouvrage de Bernard Vinot. Voir Vinot Bernard, *op. cit.*, p. 325.

384 Chavanette Loris, *op. cit.*, p. 419.

Andrzej Wajda consacrent leurs reconstitutions au même sujet sans aborder du même point de vue, avec la même intensité les mêmes éléments.

Notre quatrième et dernière partie questionnait les troubles intérieurs auxquels la Révolution doit faire face, qu'ils soient militaires dans l'ouest de la France ou politiques à la Convention, toujours selon leurs représentations à l'écran, dans ce que Robert Enrico et Richard T. Heffron nomment « les années terribles » de la Révolution.

En continuant de suivre l'ordre chronologique des épisodes révolutionnaires, il s'agissait pour nous d'évoquer en premier lieu l'affrontement entre Vendéens, Chouans et les Bleus. Le septième chapitre de ce mémoire s'attardait sur la guerre de Vendée et la chouannerie dont on retient avant tout la violence de ces conflits fratricides. Bernard Favre, dont nous avons vu que le film s'inscrivait dans un débat plus large, expose à l'écran la brutalité de la répression des troupes républicaines. Philippe de Broca, s'il montre à l'écran la violence de l'affrontement, peine à sortir sa reconstitution historique de son intrigue amoureuse.

Le huitième chapitre portait quant à lui sur l'affrontement entre Danton et Robespierre dont Andrzej Wajda en a tiré un film dédié. Si nous avons mentionné que l'œuvre du cinéaste s'inscrivait avant tout dans son contexte historique de production et pour paraphraser l'historienne Anne Rolland-Boulestrau, *Danton* ne parle pas tant du tribun³⁸⁵, le film réussit à donner toute sa splendeur au procès de Danton, dont on retient la reconstitution de sa défense. Robert Enrico et Richard T. Heffron donnent à voir un tableau plus général, mais moins développer, sur cette opposition entre les deux hommes forts de la Révolution, offrant une reconstitution aux spectateurs qui s'étend jusqu'à la journée du 9 thermidor et à la chute de l'Incorruptible. Pierre Cardinal et son *Saint-Just ou la force des choses* forme un entre-deux percutant, le cinéaste prend le temps de montrer dans le détail l'ensemble des événements, de l'éviction des Girondins jusqu'à l'exécution de Robespierre.

³⁸⁵ Anne Rolland-Boulestrau (propos recueillis par Mathilde Cousin) (30 janvier 2023). « Avec “Vaincre ou mourir”, le Puy du Fou ne sait pas choisir entre documentaire et fiction. », [en ligne] *20 minutes*, publié le 30 janvier 2023, consulté le 9 mai 2023.
<https://www.20minutes.fr/cinema/4020888-20230130-vaincre-mourir-puy-fou-sait-choisir-entre-documentaire-fiction>

Conclusion

Notre travail avait l'ambition d'évoquer au mieux les événements et les acteurs qui parsèment le règne de Louis XVI dans leurs représentations au cinéma.

Le titre de ce mémoire donne de l'importance à une figure que nous étions astreinte à mentionner, celle de Louis XVI. En essayant de remettre le dernier roi de l'Ancien Régime au centre de son règne dont le septième art retient d'abord et avant tout la Révolution française, nous nous sommes rapidement heurtés aux limites de notre corpus. Le cinéma n'a pas accaparé la figure de Louis XVI, en conséquence de quoi le constat est assez frappant : il y a plus à dire sur Marie-Antoinette qui sur son époux, relégué à un rôle de second plan dans notre filmographie. Si le septième art ne s'est pas approprié avec le même engouement ces deux protagonistes, leur représentation tend à être similaire à bien des égards et l'on remarque la vive présence des clichés et stéréotypes sur le couple royal que notre corpus véhicule. Nos cinéastes laissent le soin au spectateur la lourde tâche de démêler ce qui attrait à la caricature de la vérité historique. Évoquer le règne de Louis XVI ne se borne pas seulement à traiter de la représentation de sa personne ou de celle de Marie-Antoinette, nous ne montrons pas dans notre filmographie le roi sans « l'Autrichienne ». Pourtant, l'inverse n'est pas aussi vrai, *Scarmouche* de George Sidney en est le parfait exemple³⁸⁶.

Il convient pour nous de mentionner les événements qui s'inscrivent dans ce règne, en premier lieu desquels l'intervention française dans la guerre d'indépendance américaine qui n'a pas fait l'objet d'un intérêt particulier de la part des cinéastes. La figure de La Fayette, indissociable de ces événements, se retrouve à la fois dans *Marie-Antoinette, reine de France* et dans *La Révolution française*, mais n'a pas amené les réalisateurs à produire d'autres films biographiques sur le héros des deux mondes, autre que celui de Jean Dréville. Si l'on ne revient pas sur notre développement, le cinéaste s'attache à faire de son *La Fayette* un véritable hommage au personnage et à son action sur le nouveau continent dont on loue dans le film le caractère rien moins que désintéressé de son engagement en faveur des insurgés.

386 Si le personnage de Marie-Antoinette est bien présente dans le film, nulle trace de Louis XVI.

Si nous avons, dans toute notre filmographie, et même dès que nous évoquions le règne de Louis XVI à l'écran, un événement qui concentre toute l'attention des cinéastes, c'est bien la Révolution française. Neuf des dix films de notre corpus de sources l'évoquent, sans forcément le même point de vue, le même objet de représentation ou les mêmes protagonistes, très nombreux, de cet épisode majeur de l'histoire de France. La fresque des épisodes révolutionnaires, commémorative du bicentenaire de la Révolution qu'est *La Révolution française*, n'a pas les mêmes enjeux que le *Danton* d'Andrzej Wajda. Mais les abondants événements de la Révolution laissent aux cinéastes le choix de l'épisode à traiter et notre corpus, que nous avons composé de sorte qu'autant de moments de celle-ci puissent être évoqués par nos soins, montre cet aspect. S'il était inévitable qu'une majorité de nos films traitent en particulier des événements à Paris, *Chouans*, *Vent de Galerne* et *Les mariés de l'An II* donnent toute son importance aux événements dans les provinces sous la Révolution. Sans revenir sur l'ensemble de notre développement, la Révolution est sans conteste ce que le cinéma de notre corpus retient de Louis XVI et de son règne.

L'année 2024 marquera la sortie d'un tout nouveau film sur les dernières années de Louis XVI, campé par Guillaume Canet et de Marie-Antoinette interprétée par Mélanie Laurent. Nommée *Le Déluge*, cette nouvelle production cinématographique, seulement cinq ans après *Un peuple et son roi* de Pierre Schoeller, montre encore tout l'attachement des cinéastes à la période révolutionnaire et la capacité de celle-ci à mobiliser réalisateurs, studios et acteurs pour une énième reconstitution d'un sujet dont on ne compte plus les films, séries télévisées et documentaires ayant pour objet la Révolution. Si le film n'apparaît pas comme une biographie filmée de Louis XVI, les informations à notre disposition à propos du film au moment de la rédaction de cette conclusion restent limitées, il donne à Marie-Antoinette un rôle qui semble de premier plan et qui fait écho à notre travail dans lequel la reine de France occupe une place de choix chez les cinéastes. Nous pouvons regretter encore et toujours l'absence d'une production filmique entièrement dédiée au dernier roi de l'Ancien Régime, de ses premières années sur le trône à son exécution place de la Révolution, mais le réalisateur franco-italien Gianluca Jodice à la prétention de traiter « une période rarement explorée : les quelques mois pendant lesquels le dernier roi et la dernière reine de France ont été enfermés, avec leurs deux jeunes enfants, dans un château sombre aux portes de Paris, en attendant leur exécution. »³⁸⁷. Espérons que le film accorde de l'importance aux réactions de

387 D'après le synopsis du film.

Louis XVI devant l'enchaînement d'épisodes de la Révolution ainsi qu'à la relation du couple royal, un élément bien trop pauvre dans notre filmographie auquel nous aurions aimé pouvoir accorder toute la considération qu'il mérite. Il faut encore s'armer de patience avant de pouvoir découvrir le film, mais nous espérons que nos remarques, hypothèses, analyses et autres conclusions de ce mémoire serviront à mieux comprendre une partie de l'histoire de la représentation de Louis XVI et de son règne dans laquelle s'inscrit l'œuvre de Gianluca Jodice. Nul doute que le septième art n'en a pas terminé avec l'histoire de France et ses rois.

Filmographie

- Guitry, Sacha. *Si Versailles m'était contée.....*, [DVD] C.L.M. Société de Production de Films de Long et Court-Métrage, Cocinex, 1954.
- Jean, Delannoy. *Marie-Antoinette reine de France*. [en ligne] Les Films Gibé, Franco-London-Film, Rizzoli Film, 1955.
- Jean, Dréville. *La Fayette*. [en ligne] Les Films Copernic, Cosmos Film, 1962.
- Bud, Yorkin. *Commencer la révolution sans nous*. [en ligne] Warner Bros, 1970.
- Rappeneau, Jean-Paul. *Les mariés de l'an II*. [en ligne] Gaumont International, Rizzoli Film, Studioul Cinematografic Bucuresti, Romania Film, 1971.
- Pierre, Cardinal. *Saint-Just et la Force des choses*. [en ligne] Office national de radiodiffusion télévision française, 1974.
- Ettore, Scola. *La Nuit de Varennes*. [en ligne] Opera Film Produzione (Roma), Gaumont, FR3 - France Régions 3, 1982.
- Wajda, Andrzej. *Danton*. [en ligne] Les Films du Losange (Paris), Groupe de Réalisations Cinématographiques de Marseille, SFP Cinéma, TF1 Films Production, Gaumont International, S.F.P.C. - Société Française de Production Cinématographique (Paris), Film Polski (Varsovie), 1983.
- De Broca, Philippe. *Chouan !* [en ligne] Partner's Production (Paris), Films A2 (Paris), Canal+, 1987.
- Robert Enrico, Richard T.Heffron. *La Révolution française*. [en ligne] Les Films Ariane, Films A2, Les Productions Alliance, Alcor Film GmbH, Antea,1989 (version longue pour la télévision).
- Bernard, Favre. *Vent de Galerne*. [en ligne] Productions 27, Cleo 24 Inc., B.L.M. Productions, Téléfilm Canada, 1989.

Bibliographie

Sur l'Europe et le monde

- Lebrun François, *L'Europe et le monde, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 5^e édition [première édition en 2012], 352 pages, (Collection U).

Sur l'Histoire de France

- Cornette Joël (dir.), Beaurepaire Pierre-Yves, *La France des Lumières : 1715-1789*, Paris, Belin, 2011, 836 pages, (Collection Histoire de France).
- Cornette Joël (dir.), Biard Michel, Bourdin Philippe, Marzagalli Silvia, *Révolution, Consulat, Empire, 1789-1815*, Paris, Belin, 2009, 715 pages, (Collection Histoire de France).

Sur l'histoire de la Pologne

- Buhler Pierre, *Histoire de la Pologne communiste : autopsie d'une imposture*, Paris, Éditions Karthala, 1997, 808 pages, (collection Hommes et sociétés).

Sur l'épuration

- Lottman Hébert, traduit de l'anglais par Béatrice Vierne, *L'épuration : 1943-1953*, Paris, Fayard, 532 pages.

Sur l'histoire des États-Unis

- Lacroix Jean-Michel, *Histoire des États-Unis*, 7^e édition [première édition 1996], Paris, PUF, 2002, 574 pages.

Sur la Révolution française

- Jourdan Annie, *Nouvelle histoire de la Révolution*, Paris, Flammarion, 2018, 657 pages, (Collection Au fil de l'histoire).

- Jessenne Jean-Pierre, *Révolution et Empire : 1783-1815*, Paris, Hachette Supérieur, 3^e édition [première édition en 2002], 2014, 304 pages, (Collection Carré Histoire).
- Leuwers Hervé, *La Révolution française*, Paris, PUF, 2020, 390 pages, (Collection Quadrige Manuels).
- Chavanette Loris, préface d'Emmanuel de Waresquiel, *Danton et Robespierre : le choc de la Révolution*, Paris, Passés composés, 2021, 478 pages.
- Trackett Timothy, traduit de l'anglais par Alain Spiess, *Le roi s'enfuit : Varennes et l'origine de la Terreur*, Paris, La Découverte, 2004, 285 pages.
- Vinot Bernard, *Saint-Just*, Paris, Fayard, 1985, 394 pages.
- Martin Jean-Clément, « Révolution française et “violence totale” » [en ligne], *Inflexions*, n° 31, 2016, consulté le 13 janvier 2023.
- <https://www.cairn.info/revue-inflexions-2016-1-page-73.htm>
- Calvet Henri, « Albert Olivier. Saint-Just ou la force des choses », [en ligne], *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 2 n° 4, octobre-décembre 1955, pp. 316-318, consulté le 8 mai 2023.
- https://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1955_num_2_4_3069?q=Saint-Just+ou+la+force+des+choses
- Bouton Cynthia, « Les mouvements de subsistance et le problème de l'économie morale sous l'ancien Régime et la Révolution française » [en ligne], *Annales historiques de la Révolution française* [en ligne], n° 319, janvier-mars 2000, mise en ligne le 11 mai 2006, consulté le 23 mai 2023.
- <https://journals.openedition.org/ahrf/104>

Sur Louis XVI

- Taillemite Étienne, *Louis XVI ou Le navigateur immobile*, Paris, Payot, 2002, 265 pages, (Collection Portraits intimes).
- Lever Evelyne, *Louis XVI*, Paris, Fayard, 1985, 695 pages.
- Soboul Albert, *Le procès de Louis XVI*, [Édition revue. Première édition en 1966], Paris, Gallimard, 2014, (Collection folio histoire).

Sur Marie-Antoinette

- Berly Cécile, *Marie-Antoinette*, Paris, PUF, 2020, 224 pages, (Collection Biographies).
- Berly Cécile, *La reine scandaleuse : idées reçues sur Marie-Antoinette*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2012, 206 pages, (Collection Idées reçues).
- De Waresquiel Emmanuel, *Juger la Reine*, Paris, Tallandier, 2016, 368 pages, (Collection Histoire).
- Dousset Christine, « Marie-Antoinette : la reine refusée » [en ligne], *Les cahiers de Framespa*, mise en ligne le 14 avril 2011, consulté le 05 janvier 2023.
- <http://journals.openedition.org/framespa/696>

Sur Louis XVI et Marie-Antoinette

- Felix Joël, *Louis XVI et Marie-Antoinette. Un couple en politique*, Paris, Payot, 2006, 669 pages.
- Wolikow Claudine, « Louis XVI et Marie-Antoinette. Un couple en politique » [en ligne], *Annales historiques de la Révolution française*, mise en ligne en juillet 2008, consulté le 05 janvier 2023.
<http://journals.openedition.org/ahrf/8743>

Sur La Fayette

- Taillemite Étienne, *La Fayette*, Paris, Fayard, 1989, 623 pages.

Sur la guerre d'indépendance américaine

- Chaline Olivier, Bonnichon Philippe, De Vergennes Charles-Philippe (dir), *La France et l'indépendance américaine*, Paris, PUPS, 2008.
- Franco Raphaël, *La France et les Français dans la guerre d'indépendance américaine : phases et aspects d'un engagement singulier*. Mémoire d'histoire, Grenoble : UFR ARSH, 2016, 133 pages.

Sur la caricature

- Duprat Annie, *Les rois de papier. La caricature de Henri III à Louis XVI*, Paris, Belin, 2002, 367 pages, (Essaie d'histoire moderne).

Sur l'historiographie de la Révolution

- Brégeon Jean-Joël, *Écrire la Révolution française : deux siècles d'historiographie*, Paris, Ellipses, 2011, 175 pages.
- Martin Jean-Clément, *La machine à fantasme : relire l'histoire de la Révolution française*, Paris, Vendémiaire [Nouvelle édition], 2014, 349 pages, (Collection Écho).

Sur la guerre de Vendée

- Martin Jean-Clément, préface de François Lebrun, *La guerre de Vendée 1793-1800* [Nouvelle édition. Première édition 2001], Paris, Seuil, 2014, 347 pages, (Collection Points Histoire).

- Martin Jean-Clément, « Sur la guerre de Vendée et le “concept de génocide” » [en ligne], *Association des Professeurs d'Histoire et de Géographie*, 7 mars 2018, consulté le 27 avril 2023.
<https://www.aphg.fr/Sur-la-guerre-de-Vendee-et-le-concept-de-genocide>

Sur la chouannerie

- Dupuy Roger, *Les Chouans*, Paris, Hachette littératures, 1997, 287 pages, (Collection La vie quotidienne).

Sur le corps du roi

- Perez Stanis, *Le corps du roi : incarner l'État de Philippe Auguste à Louis-Philippe*, Paris, Perrin, 2018, 479 pages.

Sur l'Histoire et le cinéma

- Ferro Marc, *Cinéma une vision de l'histoire*, Paris, Édition du Chêne, 2003, 163 pages.
- Ferro Marc, *Cinéma et Histoire*, [Nouvelle édition refondue. Première édition 1977], Paris, Gallimard, 1993, 290 pages, (Collection Folio histoire).
- De Baecque Antoine, *Histoire et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma Scrérén-CNDP, 2008, 95 pages, (Collection Les Petits Cahiers).
- Bourget Jean-Loup, *L'histoire au cinéma : le passé retrouvé*, Paris, Gallimard, 1992, 176 pages, (Collection Découvertes Gallimard cinéma).
- Guibbert Pierre, Lebrun Michel avec le concours de Michel Cadé, *L'histoire de France au cinéma*, Paris, Corlet / Amis de notre histoire, Télérama, 1993, 384 pages.
- Dumont Hervé, *L'Antiquité au cinéma. Vérités, légendes et manipulations*, préface de Jean Tulard, Paris, Nouveau monde, édition et la cinémathèque de Laussane, 2009, 708 pages.
- Dumont Hervé, préface de Jean Tulard, *Napoléon - L'Épopée en 1000 films*, Lausanne, Ides et Calendes, Cinémathèque suisse, 2015.
- Aslangul Claire, « Guerre et cinéma à l'époque nazie » [en ligne], *Revue historique des armées*, n° 252, 2008, article mis en ligne le 06 août 2008, consulté le 09 novembre 2022.
<http://journals.openedition.org/rha/3023>
- Martin Jean-Clément, « Quand l'histoire fait son cinéma » [en ligne], *Mots. Les langages du politique*, n° 31, juin 1992, consulté le 9 mai 2023, pp. 56-71.
https://www.persee.fr/doc/mots_0243-6450_1992_num_31_1_1699?q=Vent+de+Galerie
- Evelyne lever (propos recueillis par Alice Pouyat) (mai 2006) « “Marie-Antoinette revue et corrigée par Hollywood” » [en ligne], *L'internaute / Cinéma*, consulté le 25 mars 2023.

<https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.linternaute.com%2Fsavoir%2Finterview%2Fevelyne-lever%2Fchat-evelyne-lever.shtml#federation=archive.wikiwix.com&tab=url>

- Judic Baptiste, « Cinéma, Histoire et Mémoire, quelques problèmes théoriques et méthodologiques pour son étude », *Quaina*, 2 avril 2010, consulté le 17 avril 2023. <https://quaina.univ-angers.fr/2010/04/02/cinema-histoire-et-memoire-quelques-problemes-theoriques-et-methodologiques-pour-son-etude/>
- Léopold Lagarde, « Un peuple et son roi, film de Pierre Schœller, 2018, 122 min. » [en ligne], *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 141, 2019, mise en ligne le 01 mai 2019, consulté le 22 mars 2023. <http://journals.openedition.org/chrhc/10140>

Sur la Révolution française et le cinéma

- Icart Roger, préface de Raymond Borde, *La Révolution française à l'écran*, Toulouse, Milan, 1988, 175 pages.
- Dallet Sylvie, *La Révolution française et le cinéma: de Lumière à la télévision*, Paris, édition des Quatre-Vents, 1988, 240 pages, (Collection Le Cinéma et son histoire).
- Dallet Sylvie, Gendron Francis, *Filmographie mondiale de la Révolution française*, Paris, Editions des Quatre-vents, 1988, 230 pages.

Sur le droit et le cinéma

- Ministère d'État chargé des affaires culturelles. *Décret n° 69-675 du 19 juin 1969 relatif à la conservation des films par le centre national de la cinématographie*, [version papier numérisée] Journal officiel de la République Française, n° 0145 du 22/06/1969, page 6315, consulté le 23 novembre 2022. <https://www.legifrance.gouv.fr/download/securePrint?token=oQs4pT2!6M7terKR@y74>

Sur la technique du cinéma

- Pinel Vincent, Pinel Christophe, *Dictionnaire technique du cinéma*, 3^e édition [première édition en 2008], Paris, Armand Colin, 2016, 339 pages.
- Jullier Laurent, Marie Michel, *Lire les images de cinéma* [2^e édition. Première édition 2007], Paris, Larousse, 2012, 263 pages, (collection Comprendre, reconnaître).

Sur le cinéma

- Basse de données : *Ciné-ressources : Le catalogue collectif des bibliothèques et archives de cinéma*, banque de données en ligne, version 1.10, La Cinémathèque de Toulouse, La Cinémathèque française, Centre National du Cinéma et de l'image animé.

http://www.cinerecources.net/recherche_t.php

- Enrico Jérôme (réalisateur), *La Révolution française : journal du film*, [En ligne], producteur inconnu, 1988.
<https://www.dailymotion.com/video/x6rvsva>
- Léopold Lagarde, « Un peuple et son roi, film de Pierre Schœller, 2018, 122 min. », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* [En ligne], n° 141, 2019, mise en ligne le 01 mai 2019, consulté le 22 mars 2023
<https://journals.openedition.org/chrhc/10140>
- Centre national du cinéma et de l'image animée, *Box-office 1954*, [en ligne] mise en ligne le 13 février 2018, consulté le 09 janvier 2023.
https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/box-office/boxoffice-1964_1557590
- Centre national du cinéma et de l'image animée, *Box-office 1956*, [en ligne] mise en ligne le 8 septembre 2015, consulté le 09 janvier 2023.
https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/box-office/boxoffice-1956_229278
- Centre national du cinéma et de l'image animée, *Box-office 1962*, [en ligne] mise en ligne le 9 juin 2006, consulté le 9 janvier 2023.
https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/box-office/boxoffice-1962_210061
- D'Amerval Pierre, *Rétrospective: le cinéma de cape et d'épée*, [en ligne] Cinémathèque, date de mise en ligne inconnue, consulté le 14 janvier 2023.
<https://www.cinematheque.fr/cycle/le-cinema-de-cape-et-d-epée-279.html>
- Centre national du cinéma et de l'image animée, *Un peuple et son roi, Danton, La Nuit de Varennes : 10 films sur la Révolution*, [en ligne] mise en ligne le 24 septembre 2018, consulté le 11 février 2023.
https://www.cnc.fr/cinema/actualites/un-peuple-et-son-roi-danton-la-nuit-de-varennes--10-films-sur-la-revolution-francaise_867919
- Site officiel du château de Versailles, *Versailles et le cinéma : les films du XX^e siècle*, date de mise en ligne inconnue, consulté le 19 avril 2023.
<https://www.chateauversailles.fr/decouvrir/histoire/grandes-dates/versailles-cinema-0#1989la-revolution-franaise-les-annees-lumier>

Table des annexes

Annexe 1 : Biographie des cinéastes de notre corpus.....	155
Annexe 2 : Affiche franco-néerlandaise du film <i>La Fayette</i> de Jean Dréville.....	157
Annexe 3 : Infanterie : armée continentale 1779-1783.....	158
Annexe 4 - Affiches françaises du film <i>La Révolution française</i>	159

Annexe 1 - Biographies des cinéastes de notre corpus

Il nous faut préciser que ces biographies, fruit du catalogue Ciné-ressources, ne concernent pas l'ensemble des cinéastes de notre corpus. Certains, notamment étranger, ne bénéficient pas de fiche d'informations sur la base de données et ne nous permet pas de vérifier la fiabilité des informations biographiques qu'on peut trouver sur internet.

Jean Delannoy

Jean Delannoy (1908-2008) commence sa carrière en tant que critique d'art et journaliste. Ce n'est qu'en 1928 qu'il se lance dans le cinéma comme interprète dans *Miss Heylett* (Maurice Kéroul et Georges Monca, Phocéa-Film, 1928). Il faut attendre 1932 pour qu'il fasse ses premiers pas dans la réalisation avec *Franches lippés*, son premier court-métrage (Société Anonyme Française des Films Paramount, 1932). L'année suivante, il réalise son tout premier long-métrage avec *Paris-Deauville* (Lory film, 1933), départ d'une longue carrière de cinéaste qui aboutit à la réalisation de plus de cinquante films de cinéma, couronnée en 1986 d'un César d'honneur.

Philippe de Broca

Philippe de Broca (1933-2004), diplômé de l'École Technique et de Photographie et de Cinéma en 1953, se forme pendant son service militaire auprès du Service Cinématographique des Armées pour lequel il réalise des films d'instruction pour les jeunes recrues durant la guerre d'Algérie. Ce n'est qu'en 1959 qu'il réalise son premier long-métrage, *Les Jeux de l'amour* (Ajym Films, 1960). Réalisateur et scénariste, il se tourne dans les années 1990 vers la télévision pour laquelle il réalise une dizaine de téléfilms. Il reçoit en 2003 au festival Internationales Filmfest Oldenburg un prix pour l'ensemble de sa carrière.

Jean Dréville

Jean Dréville (1906-1998), journaliste et photographe, commence sa carrière dans le cinéma en 1928, année dans laquelle il réalise un court-métrage *Autour de « L'argent »* (Ciné-Mondial, 1928) autour des coulisses du film du même nom. C'est en 1932 qu'il se lance dans les long-métrages avec *Pomme d'Amour* (APEC - Association des Producteurs et Éditeurs Cinématographiques, 1932) adapté d'une pièce du même nom. À partir de 1952, il est membre de la commission de contrôle des films.

Robert Enrico

Robert Enrico (1931-2001), est un réalisateur français, titulaire d'un diplôme de l'institut des hautes études cinématographiques obtenu en 1951. Il réalise un premier court-métrage en 1962, *La Rivière du Hibou* (Filmatic, 1962) tiré d'une nouvelle d'Ambrose Bierce, salué par la critique avec l'obtention d'une Palme d'or au festival de Cannes et un Oscar en 1964. Il a présidé l'Académie des Arts et Techniques du Cinéma ainsi que la Société des Réalisateur de films. Il est notamment connu pour avoir réalisé la première partie du film *La Révolution française : les années lumières*.

Sacha Guitry

Sacha Guitry (1885-1957), dramaturge et acteur dans plus de cent-vingt-quatre pièces de théâtre. S'il réalise dès 1914 des court-métrages, ce n'est qu'en 1935 qu'il se lance sur le grand écran avec *Bonne chance* (Les Films Fernand Rivers, Les Productions Maurice Lehmann, 1935) dans lequel il joue en parallèle de la réalisation un rôle de premier plan. Début d'une longue carrière à l'écran, il réalise quelque trente-six films, dont trois dans le genre historique : *Si Versailles m'était conté*, *Napoléon* (C.L.M - Société de Production de Films de Long et Court-Métrage, Rizzoli Film, 1954) et *Si Paris m'était conté* (C.L.M - Société de Production de Films de Long et Court-Métrage, S.N.E.G - Société Nouvelle des Établissements Gaumont, Franco-London-Film, 1955), films dans lesquels il joue toujours un rôle.

Annexe 2 - Affiche franco-néerlandaise du film *La Fayette* de Jean Dréville



Affiche franco-néerlandaise, [en ligne], affiche de film, *La Fayette*, Jean Dréville, disponible sur : <https://forum.westernmovies.fr/viewtopic.php?t=13967>

Annexe 3 : Infanterie continentale 1779-1783



Infanterie continentale 1779-1783, lithographie en couleur, 1897, Henry Alexander Ogden, Bibliothèque du Congrès des États-Unis, Washington D.C

Annexe 4 - Affiches françaises du film *La Révolution française*



Affiches françaises du film *La Révolution française*, [en ligne], *La Révolution française*, Robert Enrico et Richard T. Heffron, disponible sur :

<https://www.theartchemists.com/wp-content/uploads/2020/01/la-r%C3%A9volution-fran%C3%A7aise-e1579884411712.jpg>

Table des illustrations

- Illustration 1** – Louis XVI (Hugh Griffith) en costume de bal accompagné de Marie-Antoinette (Billie Whitelaw), *Commencez la Révolution sans nous*, Bud Yorkin.....161
- Illustration 2** - Le comte de Fersen (Richard Todd) et Marie-Antoinette (Michèle Morgan), *Marie-Antoinette, reine de France*, Jean Delannoy.....161
- Illustration 3** - Affiche française du film *La Fayette* de Jean Dréville.....162
- Illustration 4** - L'arrivée du corps expéditionnaire français, *La Fayette*, Jean Dréville.....162
- Illustration 5** - Les troupes du général Cornwallis déposent les armes après la défaite de Yorktown, *La Fayette*, Jean Dréville.....163
- Illustration 6** - De gauche à droite : le ministre Necker (Raymond Gérôme), Louis XVI (Jean-François Balmer) et Marie-Antoinette (Jane Seymour) lors de l'ouverture des États généraux, *La Révolution française*, Enrico Robert et Richard T. Heffron.....163
- Illustration 7** - La prise de la Bastille, *La Révolution française*, Robert Enrico et Richard T. Heffron.....164
- Illustration 8** - La reine au balcon, *La Révolution française*, Robert Enrico et Richard T. Heffron.....164
- Illustration 9** - La reine de France (Michèle Morgan) en route vers l'échafaud, *Marie-Antoinette, reine de France*, Jean Delannoy.....165
- Illustration 10** - Photographie de la bande originale du film *Chouan* de Philippe de Broca.....165

Illustration 1 : Illustration 1 – Louis XVI (Hugh Griffith) en costume de bal accompagné de Marie-Antoinette (Billie Whitelaw), *Commencez la Révolution sans nous*, Bud Yorkin



Hugh Griffith et Bilie Whitelaw, [en ligne], Allociné, photographie ajoutée le 20 octobre 2010, extrait de *Commencez la Révolution sans nous*, Bud Yorkin.

<https://www.allocine.fr/film/fichefilm-4430/photos/detail/?cmediafile=19542559>

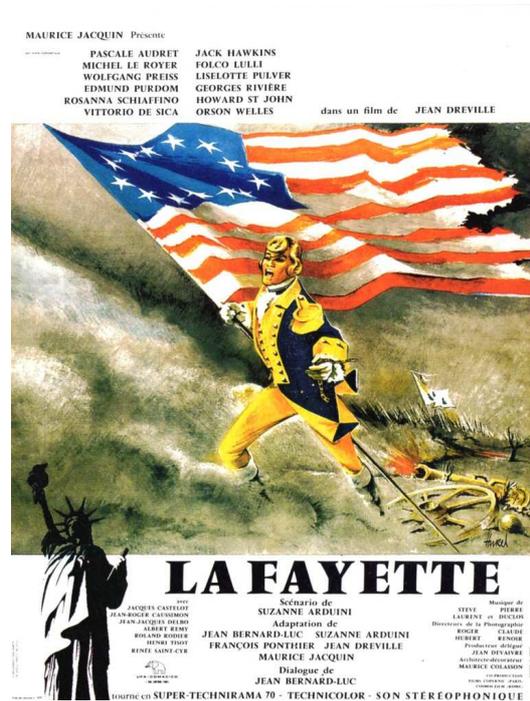
Illustration 2 : Le comte de Fersen (Richard Todd) et Marie-Antoinette (Michèle Morgan), *Marie-Antoinette, reine de France*, Jean Delannoy.



Michèle Morgan et Richard Todd dans "*Marie-Antoinette*" film de Jean Delannoy", [en ligne], Interpress (éditeur), tirage argentique, Site du château de Versailles, extrait de *Marie-Antoinette, reine de France*, Jean Delannoy, ca 1955.

http://collections.chateauversailles.fr/?permid=permobj_60b65db1-b452-4394-86f5-be2b8e1c1c9e#dd284d5e-8d28-4d32-8a85-113a71ef807

Illustration 3 - Affiche française du film *La Fayette* de Jean Dréville.



La Fayette, [en ligne], Clément Hurel (affichiste), Ciné-ressource, extrait de *La Fayette*, Jean Dréville, 1961.

<http://www.cinerecources.net/ressource.php?collection=AFFICHES&pk=2325>

Illustration 4 - L'arrivée du corps expéditionnaire français, *La Fayette*, Jean Dréville



Arrivée du corps expéditionnaire français, [en ligne], dans Moquin Marc, « Jean Dréville, une épopée française », *Revus et corrigés*, 13 décembre 2019, extrait de *La Fayette*, Jean Dréville.

<http://revusetcorriges.com/2019/12/13/jean-drevelle-une-epopee-francaise/>

Illustration 5 - Les troupes du général Cornwallis déposent les armes après la défaite de Yorktown, *La Fayette*, Jean Dréville.



Reddition des troupes britanniques, [en ligne], dans Moquin Marc, « Jean Dréville, une épopée française », *Revus et corrigés*, 13 décembre 2019, extrait de *La Fayette*, Jean Dréville.

<https://revusetcorriges.com/2019/12/13/jean-drevelle-une-epopee-francaise/>

Illustration 6 - De gauche à droite : le ministre Necker (Raymond Gérôme), Louis XVI (Jean-François Balmer) et Marie-Antoinette (Jane Seymour) lors de l'ouverture des États généraux, *La Révolution française*, Enrico Robert et Richard T. Heffron.



Louis XVI pendant les États généraux, [en ligne], tiré de « 14 juillet : La Révolution Française, retour sur l'ambitieuse fresque sortie en 1989 », *Allociné*, publié le 14 juillet 2018, extrait de *La Révolution française*, Robert Enrico et Richard T. Heffron.

https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18674154.html

Illustration 7 - La prise de la Bastille, *La Révolution française*, Robert Enrico et Richard T. Heffron.



La prise de la Bastille, [en ligne], tiré de « 14 juillet : La Révolution Française, retour sur l'ambitieuse fresque sortie en 1989 », *Allociné*, publié le 14 juillet 2018, extrait de *La Révolution française*, Robert Enrico et Richard T. Heffron.

https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18674154.html

Illustration 8 - La reine au balcon, *La Révolution française*, Robert Enrico et Richard T. Heffron



Michèle Morgan dans "Marie-Antoinette" film de Jean Delannoy [en ligne], Cinémathèque française (éditeur), tirage argentique, Site du château de Versailles, extrait de *Marie-Antoinette, reine de France*, Jean Delannoy, ca 1955.

http://collections.chateauversailles.fr/?permid=permobj_56ddc23b-2200-4e88-b09b-282e822ebdca#16e9c887-f2c3-450e-8dc8-89f7a24c810f

Illustration 9 - La reine de France (Michèle Morgan) en route vers l'échafaud, *Marie-Antoinette, reine de France*, Jean Delannoy



Michèle Morgan dans "Marie-Antoinette" film de Jean Delannoy [en ligne], Cinémathèque française (éditeur), tirage argentique, Site du château de Versailles, extrait de Marie-Antoinette, reine de France, Jean Delannoy, ca 1955.

http://collections.chateauversailles.fr/?permid=permobj_56ddc23b-2200-4e88-b09b-282e822ebdca#16e9c887-f2c3-450e-8dc8-89f7a24c810f

Illustration 10 - Pochette du vinyle de la bande originale du film *Chouans* de Philippe de Broca



Pochette du vinyle de la bande originale du film Chouans de Bernard Favre, Music Box (éditeur), 2018. Disponible sur :

<https://www.musicbox-records.com/fr/cd-musiques-de-films/5867-chouans.htm>

Table des matières

Remerciements	4
Sommaire	5
Introduction	7
Partie I - Le cinéma dans la continuité de la caricature révolutionnaire ? Louis XVI et Marie-Antoinette, entre réel et imaginaire	21
Chapitre 1 - Louis XVI, le roi fainéant ?.....	23
1.1 - Louis XVI le Dauphin.....	23
1.2 - Louis XVI, roi ou forgeron ?.....	25
1.3 - Le roi benêt.....	26
Chapitre 2 - Une femme, mère et reine cible de toutes les attaques. « L'Autrichienne » vue par les cinéastes.....	32
2.1 - Une difficile acceptation à la cour de France.....	32
2.2 - La mère face au jugement du cinéma.....	34
2.3 - Entre reine et favorite royale.....	35
2.4 - Fersen et Marie-Antoinette, l'amour impossible ?.....	36
2.5 - La reine et le petit Trianon.....	38
2.6 - Marie-Antoinette est « Madame déficit ».....	39
2.7 - L'hyper-sexualisation de la souveraine.....	40
2.8 - Entre aversion et passion : le couple royal à l'écran.....	42
Partie II - L'intervention française dans la guerre d'indépendance américaine. Un sujet abondamment négligé par le cinéma	49
Chapitre 3 - Un Français en Amérique. La Fayette, une véritable personnification de la liberté.....	52
3.1 - La Fayette, une personnification de la liberté ?.....	52
3.2 - Un départ compliqué pour l'Amérique.....	57
Chapitre 4 - La Fayette en Amérique. Une action véritablement décisive ?.....	59
4.1 - Vers l'intervention militaire.....	59
4.2 - La Fayette en Amérique.....	61

Partie III - La Révolution au cinéma. « Les années lumières », Louis XVI face aux périls révolutionnaires.....	70
Chapitre 5 - La convocation des États généraux et la chute de la Bastille.....	72
5.1 - La convocation des États généraux.....	73
5.2 - Le serment du Jeu de paume.....	77
5.3 - La prise de la Bastille.....	78
5.4 - « Le roi à Paris », le retour de la famille royale dans la capitale.....	81
Chapitre 6 - La fuite de Varennes et ses conséquences.....	86
6.1 - La fuite de Varennes.....	86
6.2 - L'affaire du Champ-de-Mars.....	89
6.3 - Le manifeste de Brunswick et la menace de l'exécution militaire.....	90
6.4 - L'assaut sur le palais des Tuileries.....	91
6.5 - Les massacres de septembre et l'abolition de la monarchie.....	93
6.6 - Le procès de Louis XVI.....	95
6.7 - Du procès à l'exécution : le jugement de Marie-Antoinette vu par le cinéma.....	98
Partie IV - « Les années terribles ». La patrie en danger.....	103
Chapitre 7 - La république menacée : guerre de Vendée et chouannerie au cinéma.....	105
7.1 - La guerre de Vendée.....	105
7.2 - La Chouannerie à l'écran.....	110
Chapitre 8 - Un duel au sommet. Danton contre Robespierre.....	118
8.1 - L'expulsion des Girondins de la Convention.....	119
8.2 - Robespierre et Saint-Just.....	120
8.3 - Le tribun contre l'Incorruptible.....	121
8.4 - Le procès de Danton et de ses partisans.....	126
8.5 - Le 9 thermidor.....	128
Conclusion.....	132
Filmographie.....	135
Bibliographie.....	136
Table des annexes.....	142
Table des illustrations.....	148
Table des matières.....	154

Résumé

Nombre d'historiens se sont saisis de la question de l'Histoire au cinéma depuis les premiers travaux de Marc Ferro, qui ont donné naissance à une multitude d'ouvrages sur la représentation à l'écran de périodes, d'événements et d'acteurs clefs de l'histoire. La Révolution française ne fait pas exception et les ouvrages de Sylvie Dallet et de Roger Icart donnent à réfléchir sur la reconstitution par l'image filmée de la Révolution au septième art.

Ce mémoire s'est inscrit de plain-pied dans ces deux études en interrogeant plus spécifiquement la mise en scène d'un règne, celui de Louis XVI. Quelle vision de l'histoire transmet le cinéma de ce sujet ? Le cinéma reflète-t-il un imaginaire collectif qui s'est construit, se perpétue et se maintient depuis les événements révolutionnaires autour du couple royal, selon la réflexion de reconstitution qui accompagne les cinéastes ? Comment le contexte de production s'intègre dans la représentation à l'écran de Louis XVI et de son règne ? Nous essayons dans ce travail, à partir de onze productions cinématographiques dans une période donnée (1945-1989), d'apporter des éléments de réponses à ces questions.

Mots clefs : Histoire - Cinéma - Louis XVI - Marie-Antoinette - Révolution française - Guerre d'indépendance américaine - La Fayette - Danton - Robespierre - guerre de Vendée.

Since Marc Ferro's early work, a number of historians have taken up the question of History in film, which has given rise to a multitude of works on the representation on screen of key periods, events and players in history. The French Revolution is no exception, and the works of Sylvie Dallet and Roger Icart provide food for thought on the filmed reconstruction of the Revolution in the seventh art.

This dissertation follows on from these two studies, looking more specifically at the staging of one reign, that of Louis XVI. What vision of history does cinema convey on this subject? Does the cinema reflect a collective imagination that has been built up, perpetuated and maintained since the revolutionary events around the royal couple, according to the reconstitution thinking that accompanies the film-makers? How is the production context integrated into the screen representation of Louis XVI and his reign? In this work, we attempt to provide some answers to these questions, based on eleven film productions from a given period (1945-1989).

Keywords : History - Cinema - Louis XVI - Marie-Antoinette - French Revolution - American War of Independence - La Fayette - Danton - Robespierre - Vendée War.