Faire ou subir les révolutions

Sylvie Dallet

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ahrf/8373>

DOI : 10.4000/ahrf.8373

ISSN : 1952-403X

Éditeur :

Armand Colin, Société des études robespierristes

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2007

Pagination : 168-175

ISSN : 0003-4436

Référence électronique

Sylvie Dallet, « Faire ou subir les révolutions », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 347 | janvier-mars 2007, mis en ligne le 01 mars 2010, consulté le 23 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ahrf/8373> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ahrf.8373>

Ce document a été généré automatiquement le 23 avril 2022.

Tous droits réservés

Faire ou subir les révolutions

Sylvie Dallet

- 1 En 2006, une jeune femme a réalisé un film sur une reine, croqué au vif de sa jeunesse. La femme est une Américaine, fille d'un des princes du cinématographe, lui-même d'origine italienne ; le personnage historique est une Autrichienne, reine de France. Pour la première fois, une femme s'attaque au portrait de la femme la plus portraiturée du cinéma historique. Cette singularité vaut le détour : la reine a connu plus d'une cinquantaine d'adaptations à l'écran sur plus de 300 titres répertoriés¹, et seuls trois films parlants réalisés en 1939, 1955 et 2006 se consacrent à décrire les différents épisodes de la vie de la souveraine.
- 2 À l'inverse de la reine, la présence des femmes dans les cercles révolutionnaires, voire parmi les volontaires de la République, est délibérément passée sous silence, du côté des manuels comme du côté des films. Ce n'est donc pas par hasard si les publications scientifiques spécialisées relèvent prioritairement de femmes, depuis le travail pionnier de Jeanne Bouvier en 1931. Le film de S. Coppola ajoute une parabole supplémentaire à la filmographie révolutionnaire, dont un tiers relève du financement américain.
- 3 Dans le spectacle filmique, la femme reste une étoile, une diva, une star qui construit le rapport amoureux, artisane brillante de la scène intime. Alors que le mélodrame avait consacré une temporalité nouvelle, longue, qui donnait aux femmes la réalité de leurs expressions persévérantes, le récit scénarisé réinvestit l'événementiel, attentif aux émotions que la proximité des corps procure. Paradoxalement, le film historique n'a pas joué son rôle de rééquilibrage des portraits croisés entre le masculin et le féminin, ce qui explique, peut-être, la piètre qualité spirituelle et esthétique des œuvres qu'il consacre à la Révolution française.
- 4 Du champagne dégusté à Versailles au vin lappé directement sur le pavé parisien², la femme sous la Révolution reste une citoyenne difficile à décrire. La violence du passé, criblée au tamis des idéologies contemporaines offre un tableau brouillé du passé, dans lequel les femmes restent absentes ou, au contraire, comme Marie-Antoinette, emblématiquement exposées. La mise en scène du pouvoir événementiel néglige les femmes, malgré les marches sur Versailles, les prises de parole dans les sections et les

salons, la quête du pain, les alcôves, les journaux intimes, les portraits, l'éducation des enfants et l'exercice du travail quotidien.

Place publique, femmes publiques

- 5 Le 20 octobre 1793, tandis que les clubs et associations de femmes étaient officiellement dissous, le *Moniteur universel* traitait l'intellectuelle Olympe de Gouges de « conspiratrice [qui] avait voulu être homme d'État »³. Dans cette perspective de soumission qui dénie à la femme toute qualité politique, l'égérie ou la courtisane occupent une place politique dans une relation fondamentale à l'émotionnel. Du côté de la monarchie, Jeanne Bécu, promue comtesse du Barry et dernière maîtresse en titre du roi Louis XV, apparaît souvent à l'écran, suivant en cela la tradition littéraire inaugurée par Alexandre Dumas au travers de son roman, *La femme au collier de velours* (1862). Dumas, comme Dickens, accorde au courage des femmes l'attention de l'échafaud. Madame du Barry, femme du peuple promue maîtresse officielle du roi, a le destin singulier des symboles contre lesquels l'histoire officielle ne peut rien. Femme de goût à qui l'on doit le style rocaille, congédiée de la cour par Marie-Antoinette à la mort de Louis XV, elle reste discrète sous la Révolution. Remarquée par Alexandre Dumas pour avoir conjuré les révolutionnaires de l'épargner (« encore un instant, monsieur le bourreau »), elle entre dans la légende révolutionnaire. Au contraire de la courtisane sanglotante, le maintien de la reine, sa modestie de mise, voire son silence, sont mis en valeur dans les films de Van Dyke (1939) et de Jean Delannoy (1955).
- 6 La seconde partie du XIX^e siècle avait donné naissance à plusieurs romans historiques militants, dédiés aux femmes du peuple. Parmi ceux-ci, deux prénoms inscrits en titres résument de véritables parcours de vie : *Madame Thérèse*, publié par le duo Erckmann-Chatrian en 1863 et *Nanon*⁴, rédigé comme un testament par George Sand en 1872. Les héroïnes à part entière du canevas romanesque, portraiturées sur plusieurs mois, voire des années, restent au travers des conflits politiques, attentives à leur prochain. Nanon, au travers d'une simple phrase, signale que la mort de Marie-Antoinette l'affecte quelques instants car il s'agit d'une femme.
- 7 En 2001, le cinéaste français Éric Rohmer ressuscitait au travers de *L'Anglaise et le duc*, l'intellectuelle Grâce Elliott, aristocrate écossaise, qui, au travers du journal de ses pensées, figurait la complexité du drame royal. Délicatesse, devoir et action inspirée composent le caractère de Grâce, égérie du duc d'Orléans, futur député de la Convention. Par son caractère fier mais compassionnel, l'Anglaise force l'admiration de ceux qui croisent son chemin, Girondins, Conventionnels ou sans-culottes, alors qu'elle continue, en double jeu, à imaginer la France pour sa patrie d'adoption et le roi pour son souverain. Mrs Elliott, en héroïne vertueuse, va symboliquement croiser Robespierre au sortir du Tribunal révolutionnaire ; il lui fait littéralement *grâce*, comme par distraction. Grâce Elliott est une femme forte, fidèle à ses amis et à la personne de la reine.
- 8 On ne peut alors qu'être frappé de la singularité de l'analyse théorique menée par Olympe de Gouges en 1792 : « le principe de toute souveraineté réside essentiellement dans la Nation qui n'est que la réunion de la Femme et de l'Homme »⁵. Dans l'odyssée révolutionnaire, réinterprétée par chacun, public ondoyant de deux siècles d'énigmes, Marie-Antoinette reste une épine dorsale de l'interprétation française, puis américaine, dont on retient le faste verrouillé à l'étiquette, dans un espace consacré à l'exercice du pouvoir et singulièrement coupé de la vie collective.

Masques et parures de femmes : l'exemple de la reine

- 9 Marie-Antoinette, Jeanne, Thérèse : la femme en robe de faille rose succède à l'écran à la femme au collier de velours, toutes deux guilloténées aux applaudissements de Thérèse, la tricoteuse à la rose, figure phare de la filmographie britannique. La reine a de l'étoffe, sa tragique odyssée est une affaire d'étoffe. Le tissu de sa vie a changé au gré de la qualité de ses robes. Le signe de Marie-Antoinette, pour tous les artisans du visuel, reste ses atours. Mais nous assistons à une véritable césure après les années 1960 : après une éclipse longue, le personnage de Marie-Antoinette ressurgit après les années 1990 et devient un personnage romanesque échappé du politique pour l'art du portrait privé.
- 10 Les récits filmiques dédiés à la souveraine sont conçus comme une broderie dont les portraits originaux de la reine, peints en majesté ou en frivolité, servent de référence principale. Les films américains de Woodbridge S. Van Dyke (1939) et de Sofia Coppola (2006), malgré leurs différences, s'inscrivent dans cette perception picturale, à la Boucher, également illustrée par le *Marie-Antoinette, reine de France* du Français Jean Delannoy (1955) qui fait le lien entre les deux superproductions américaines. Alors que la filmographie américaine (plus de cinquante titres), au miroir de la filmographie française (environ 150 films) accorde une place toute particulière à la reine qui cristallise la Révolution autour de sa tragédie personnelle, la filmographie britannique⁶ ne montre *jamais* la famille royale.
- 11 Si la légende pieuse, littéraire, chrétienne et française, s'est sous la III^e République emparée d'une Marie-Antoinette maternelle, blessée dans ses attachements profonds (« j'en appelle à toutes les mères »), la légende frivole, plus critique, provient directement des États-Unis, fascinés par les sept premières années de la dauphine. De la description des fastes de la cour jusqu'à l'épisode de l'échafaud, se joue un destin exceptionnel, à la démesure de l'Amérique : deux rois se croisent, deux reines s'évitent (la dauphine et la favorite), deux chevaliers servants (Fersen et La Fayette) conjuguent maladroitement d'incertains efforts. Fersen est montré à l'écran, La Fayette nié. L'échafaudage politique se rompt après Varennes : le roi Louis XVI n'a pas l'étoffe d'un roi Arthur. Lancelot et Guenièvre, les héros déchirés du cycle du Graal qui sous-tend la majorité des scénarios historiques américains, ne peuvent sublimer leur passion si le roi renonce à incarner la quête collective.
- 12 De fait, les récits consacrés à Marie-Antoinette achoppent sur le même point, questionnent la même aventure : comment montrer le déroulé d'une vie, réglée comme du papier à musique, qui n'est pas en phase avec le torrent de l'histoire collective ? Par force, les essayistes du XIX^e siècle, historiens et poètes, comme les réalisateurs du siècle suivant, se sont confrontés à la notion de couple symbolique, à la fois fondateur d'ordres réputés intemporels et détruit par la tragédie d'un événementiel inouï.
- 13 L'attention portée à l'intimité de la reine, fantasmée et dévoilée chaque jour un peu plus, témoigne de cette volonté d'expliquer la fin de l'Ancien Régime à travers les portraits de Jeanne d'Arc, de Charlotte Corday et de Marie-Antoinette. La sainte médiévale, la reine moderne, la nation contemporaine, une succession de figures féminines ponctuent les changements de régime. Le polémiste Louis Veuillot affirme : « L'époque qui suit le siècle de Voltaire pourra s'appeler le siècle de Marie »⁷. Ce n'est pas un hasard si, parmi les portraits de femmes françaises scénarisés, Marie-Antoinette et Jeanne, deux jeunes filles emblématiques, obtiennent les plus beaux scores.
- 14 Dévoiler la reine, transporter le roi de ses bras à ceux d'une robuste Nation, voire de la France immémoriale, tel était le programme révolutionnaire popularisé par des

estampes et des pamphlets jusqu'à l'épisode de Varennes. La symbolique cinématographique va construire du sens historique sur quatre grilles interprétatives, instinctivement adoptées par toutes les figures antoinettistes mises en scène : le choix des événements décrits, la prégnance de l'enjeu familial, la présence ou l'absence politique et, à partir des années 1980, une attention renouvelée à l'esthétique de l'espace et du corps.

- 15 Soies et chaussures, macarons, fraisières et champagne, trois saveurs, trois couleurs pastel, le rose, le bleu, le jaune d'or, le film de Sofia Coppola apparaît comme une ode au printemps entouré des feuillages mordorés, enchanteurs pourrissants de l'automne monarchique. Marie-Antoinette y joue une Perséphone, grondée par une Marie-Thérèse vêtue de noir, rattrapée par un peuple - Hadès, aux silhouettes menaçantes, sans visages ou cent visages, armé de faux. Pas de suaire chez S. Coppola : la reine n'est pas une sainte. Mieux, c'est une jeune fille qui rêve. La société de consommation est passée sur le chemin de l'histoire, travestissant la reine en bonbon de la Nation.
- 16 Se démarquant du *Marie-Antoinette* en noir et blanc de Van Dyke, conçu à la veille de la Seconde Guerre Mondiale, plus équilibré et prudent sur le falbalas⁸, le croquis de Sofia Coppola défend en profondeur la remarque attribuée à Mussolini : « Tout pouvoir quel qu'il soit est impuissant devant la mode. Si la mode prône la jupe courte, vous ne pourrez pas la faire allonger, même avec la guillotine ».
- 17 Ce portrait accentué de Marie-Antoinette en gracieuse jeune fille apparaît comme un miroir inversé du glaçant tableau de la Révolution, pressenti par un Victor Hugo, qui conjugue audacieusement les associations symboliques : « Il y avait une fois un roi et une reine ; le roi c'était le roi, la reine c'était la France. On a tranché la tête au roi et marié la reine avec Robespierre ; ce monsieur et cette dame ont eu une fille qu'on nomme la Guillotine [...] »⁹. L'historien Jules Michelet écrira dans une formule tout aussi lapidaire : « Les hommes ont pris la Bastille et les femmes ont pris le roi ».
- 18 De 1792 à Varennes, le couple royal se vulgarise alors que se rompt l'alliance du roi avec la France : puisque « l'Antoinette » soupire pour un amant étranger (Fersen, mais aussi la Prusse et l'Autriche coalisées) qui la dévore du regard, les matrones françaises de la Halle lui raviront le roi, nouveau boulanger de la Nation. En 1937, *La Marseillaise* de Jean Renoir travaille implicitement ce canevas interprétatif, sans s'attarder sur le costume, lui préférant le tableau glacé de l'étiquette et de la morgue royale. La reine n'a pas appris à communiquer malgré toute sa politesse. Elle qui sait parler français à la perfection ignorera toujours le mot de Nation. Les portraits concordent sur ce point, qu'ils soient en couleur ou en noir et blanc.
- 19 La filmographie passe donc insensiblement des figures d'une reine parée en majesté, d'une reine avec un destin romantique ou tragique, à une reine peu préparée mais sûre de son goût, son tempérament, son caractère singulier.
- 20 Comme des symptômes, les nouveaux portraits de la souveraine semblent être exclusivement de facture étrangère ou portés par un témoignage extérieur. Parmi ceux-ci, le portrait de Grâce Elliott popularisé par Rohmer révèle l'attachement profond porté à la reine. Avec beaucoup de talent, le film conjugue les émois de la sensualité et de l'estime de soi, dans la continuité du XVIII^e aristocratique : le XXI^e siècle revient à une esthétique de l'apparence, magnifiée par des cinéastes tels que Rohmer et Coppola, cinéastes de la nostalgie, attentifs aux décors, aux toiles peintes et à la qualité des dialogues.

- 21 Ces nouveaux chantres de l'Ancien Régime, attentifs aux valeurs « féminines » de l'aristocratie « éclairée » accordent une attention particulière aux espaces et aux ciels : trente-sept lieux différents peints pour *L'Anglaise et le duc*, beaucoup de scènes en extérieur pour Marie-Antoinette, dans une relation constante à la nature domestiquée, ornée de bâtiments fabriqués sur mesure pour imiter proprement les lieux de travail paysans. La reine, dans la nature apprivoisée de Trianon, aime à jouer avec les animaux domestiques ; si elle sait commander à ses servantes, elle ne sait pas dialoguer avec son peuple, perçu comme un masculin carnassier. La distinction sonore reste profondément ancrée dans une hiérarchie séculaire, à tel point que la Révolution, portée par le grondement de la souffrance et le brouhaha des plaintes collectives paraît d'abord à cette monarchie féminine comme une incongruité, un manque de bienséance constitutif.
- 22 *L'Anglaise et le duc* porte aux oreilles du public, dès sa scène introductive, l'admiration que l'aristocrate britannique Grâce Elliott voue à la reine : au « j'aime ma reine » de la jeune femme, répond le « je la déteste » de son amant le duc d'Orléans. Très habilement, en référence sonore, la longue scène de la tête de la princesse de Lamballe promenée au bout d'une pique cristallise l'horreur de Mrs Elliott, transmise au spectateur par ses yeux, ses larmes et son franc-parler. Mais Rohmer s'il met en scène la mort du roi au travers d'une lunette braquée de la terrasse de Meudon, assortie des bruits du lointain, se garde bien de récidiver avec la mort de la reine. Mettre en scène la mort de la reine, c'est l'accepter comme un fait historique, sans esthétique ni contestation. Dès lors, le propos politique semble se réduire à une opposition lancinante entre un Ancien Régime féminin élégant, ordonné et libéral et une Révolution masculine, inquisitoriale, lâche et menteuse. On assiste, au travers des deux œuvres de Rohmer et de Coppola au retour de la femme « héroïne-victime », dans une procédure réservée à la peinture exclusive de l'aristocratie.
- 23 Le film d'Éric Rohmer exprime le point de vue de Grâce Elliott, comme celui de Sofia Coppola celui de Marie-Antoinette. Si on fait l'addition des deux portraits, le long travelling des deux odyssées, visuelles et sonores, exprime le panorama des valeurs des élites de l'Ancien Régime. Ce tableau de la société française assigne à Marie-Antoinette, des « valeurs féminines » de loyauté et de compassion, nourries de discipline chrétienne, alors que les romans du XIX^e siècle attribuaient ses qualités symboliques aux femmes des provinces, sensibilisées aux progrès de la Révolution.
- 24 *La Nuit de Varennes* (1982) de l'Italien Ettore Scola, cinéaste du « monde nouveau » apportait, voici vingt ans, une autre vision du pouvoir royal. En dénouement de la quête menée par huit personnages historiques, la famille royale est reconnue à Varennes. Le roi de France est entendu par ses témoins, mais le spectateur n'entrevoit pas son visage, la caméra ayant cadré les bas de soie et souliers vernis. La reine, absente du cadre comme Louis, mais également présente par le son de sa voix, apparaît plus symboliquement au travers d'un ambigu mannequin de bois et de crin, révérée comme une poupée sacrée. Elle est, dans cette mise en scène du souvenir, littéralement ailleurs, comme évacuée de la scène politique du présent et de l'avenir. Seule l'orgueilleuse comtesse Sophie de la Borde, suivante de la reine, défend la souveraineté royale dans des termes proches de ceux de la fière Grâce Elliott ou des compagnes frivoles de la jeune Marie-Antoinette de S. Coppola. Scola, Rohmer, Coppola, trois cinéastes attentifs à la légende privée, à la construction du personnage et à la fonction publique de souveraine : sons, étoffes, espaces magnifiés par la couleur du temps. La matière a

rejoint la manière d'être et le langage, grâce au cinématographe, approchant au plus près une expression globale de ce qui a pu se passer du côté intime de la monarchie.

La femme dans la famille, le contrepoint des années 1920

- 25 L'analyse des représentations antonietistes pose la question de la famille et de la maternité, un contrepoint que Sofia Coppola reprend de façon insistante. Pour bien en comprendre la portée, il faut s'attacher aux figures des années 1920, en constatant que ce thème perd de sa prégnance dès les années 1950 : les interprétations de Sacha Guitry, dans *Si Versailles m'était conté* ne concernent plus la perspective doloriste retenue sous la Troisième république.
- 26 Le cinéroman de huit épisodes réalisé par Jean Kemm en 1923, *L'enfant-Roi*, présentait un enjeu de classe, très tranché : au-delà de la confrontation entre une mère révolutionnaire dévoyée, souvent ivre, et bientôt morte, la veuve Martial, et la reine, mère incarnée promise au martyre, plus Marie, mère du Christ, qu'Antoinette. La citation de Michelet en 1873 conserve toute son acuité : « Le parti royaliste, vaincu en Vendée et ailleurs, réussit, s'étendit surtout par les larmes et l'attendrissement. C'était le secret de ce parti pleureur »¹⁰. Mais ce secret est une création du XIX^e siècle romantique via Napoléon, plus qu'une émanation du XVIII^e siècle : les femmes libres des Lumières ne sont point des mères. Il faut donc pour conjuguer le « ce qui s'est passé » avec les figures de la représentation depuis deux cents ans, faire le tri entre les portraits que le cinéma s'attache à broser.
- 27 Pour aborder ce chapitre, délicat car mené dans la construction d'une démarche idéologique spécifiquement française, l'analyse des occurrences et des variations répétitives reste fondamentale. Il ne s'agit plus de définir des portraits relevant d'intuitions et de constructions intellectuelles de réalisateurs fameux mais de surveiller l'espace de marge créatif laissé par la censure et la propagande. La maternité est un argument fondamental du christianisme dans la définition de l'enjeu féminin social. Il participe donc de la construction du portrait comme d'un support de toile, parfois renforcé par des effets de pose et de collures.
- 28 Jusque dans les années 1960, les films français, majoritairement d'inspiration royaliste, préfèrent mettre en images la reine et son fils plutôt que le souverain. Le canevas qui accompagne la montée au calvaire de la reine et du dauphin use successivement des rythmes du mélodrame et de la tragédie. Si le roi s'apparente à la figure biblique d'un Joseph serrurier, Marie-Antoinette joue avec son fils le duo du Christ et de la Madone, affrontant, dans *L'enfant Roi* de Jean Kemm (1923) son double pervers, la veuve Martial, une poissarde qui maltraite son propre enfant. Madame du Barry, qui n'a pas d'enfant, ne peut prétendre à être une vraie reine.
- 29 Dans la filmographie française, la réaction catholique incarnée par Marie-Antoinette au Temple met en valeur le martyre des mères dans une relation de couple mère-enfants, alors que les films à valeur démocratique s'attachent à la confrontation du couple masculin-féminin, uni par un amour difficile, mais créateur d'action collective. Dans tous les cas, les choix des prénoms de femmes restent éclairants comme le chassé-croisé (et la symétrie symbolique) des destinées.
- 30 Depuis mai 1968, la filmographie révolutionnaire, prioritairement axée sur les figures masculines, s'est lentement enrichie de beaux portraits de femmes, d'abord joyeux, puis mélancoliques ou subtilement attristés. Sofia Coppola inaugure une nouvelle tendance, celle de la « fureur de vivre » à l'insouciance affichée, qui n'aurait pu choquer une III^e République attachée à l'histoire républicaine. Quittant les notions de

devoir social et de responsabilité publique, auxquels des films comme *La Nuit de Varennes* ou des téléfilms telle *La Caméra explore le temps* s'attachaient, la filmographie historique compose désormais avec des impressions, des ressentis esthétiques où l'expérience contemporaine du désenchantement politique s'affiche comme élément de compréhension supplémentaire. Fait significatif, le film de Sofia Coppola vient de recevoir le prix de l'Éducation nationale, augurant du fait d'une distribution privilégiée dans les établissements scolaires. L'attribution de ce prix conforte, quelque 120 années plus tard, le constat navré d'Aulard sur la fascination de la République pour la monarchie qu'elle avait naguère voulu abattre.

NOTES

- 1.Cf. Sylvie DALLET et Francis GENDRON, *Filmographie mondiale de la Révolution française*, Lherminier/Les Quatre vents, 1989. Ouvrage commandé par le Comité du Bicentenaire de la Révolution française. Chapitre liste des occurrences des personnages à l'écran. Les téléfilms et les courts-métrages muets sont plus prolixes sur Marie-Antoinette que les films parlants.
- 2.Cette scène introductive du *Conte des deux villes* de Dickens est reprise par toutes les adaptations cinématographiques.
- 3.*Moniteur Universel* du 29 brumaire an II, cité par Paule Marie DUHET, Préface aux *Cahiers de doléances*.
- 4.George SAND, *Nanon*, 1872, réédition Actes Sud, 2005.
- 5.Olympe de GOUGES, *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, article 3.
- 6.En nombre, la filmographie britannique occupe la troisième place (une trentaine de titres). Pour des raisons de proximité idéologique, pour des raisons de mépris, la reine ne figure pas sur les scénarios de la période, suivant en cela l'axe inauguré par la littérature.
- 7.Citation issue de Stéphane MICHAUD, *Muse et madone, visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*, Paris, Seuil, 1985.
- 8.La publicité, lors du lancement du film de 1938 insiste beaucoup sur les costumes (52 costumes originaux) de la reine, de même que les nombreuses interviews promotionnelles du film de 2003. Cependant, la proximité de la guerre (et l'alliance française) conduit W.S. Van Dyke à adopter une perspective historique longue et plus critique vis-à-vis du personnage royal dont il comptait faire, à l'origine, un portrait flatteur.
- 9.Victor HUGO, *Quatre vingt treize*, Livre 7 « Féodalité et Révolution », 1874.
- 10.Voir : Sylvie DALLET, « Les enjeux de la famille royale à l'écran » dans Béatrice DIDIER (dir.), *Saint Denis ou le jugement dernier des rois*, Paris, Publications de l'espace européen, 1992.