Du Bicentenaire au 11 Septembre, comment filmer la Révolution ?

De La Nuit de Varennes (1982) aux Adieux à la reine (2012)

Florence Lotterie

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elh/1457>

DOI : 10.4000/elh.1457

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 20 novembre 2018

Pagination : 129-138

ISBN : 978-2-271-12431-9

ISSN : 1967-7499

Référence électronique

Florence Lotterie, « Du Bicentenaire au 11 Septembre, comment filmer la Révolution ? », *Écrire l'histoire* [En ligne], 18 | 2018, mis en ligne le 20 novembre 2018, consulté le 16 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/elh/1457> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.1457>

Du Bicentenaire au 11 Septembre, comment filmer la Révolution ?

**De *La Nuit de Varennes* (1982)
aux *Adieux à la reine* (2012)**

En 2001, Jean Goulemot fait paraître un essai dont le titre pourrait ironiquement renvoyer à celui du livre acéré de Steven Kaplan paru en 1993¹. Il y rappelle en particulier à quel point la construction de l'objet historiographique « XVIII^e siècle », inscrite dans le procès historique des Lumières, en a d'abord fait « un siècle reconstruit à l'aune de la Révolution² », dont l'esprit de contestation critique, fondamentalement destructeur, aurait été la porte ouverte à tous les excès révolutionnaires. Le nouage entre Lumières et Terreur est là pour longtemps, ainsi que son corollaire, l'identification de la Révolution à cette même Terreur. Même dans la lecture libérale des héritiers revendiqués de 89, la Terreur, moment de la « démagogie », consacre la rupture avec les Lumières et la raison politique au nom du peuple devenu « populace ». Ainsi, qu'il soit vilipendé ou qu'on cherche à le sauver, le XVIII^e siècle est toujours pris au piège d'un finalisme

historique (il a « préparé » la Révolution) et sert d'instrument à la disqualification d'une Révolution où se confondent l'entrée du « peuple » sur la scène du politique et la dissolution de cette dernière dans une violence inacceptable.

L'histoire du cinéma est un des lieux exemplaires où vérifier le constat d'un tressage complexe entre représentations du XVIII^e siècle, perspectives historiographiques et imageries plus ou moins intériorisées de la Révolution, rapport (inévitables, voire structurel) à une actualité politique. Depuis longtemps, un lieu commun de la critique, à propos de la filmographie de la Révolution française, est qu'elle lui est majoritairement défavorable et qu'en France même le seul film à lui rendre vraiment justice serait *La Marseillaise* de Renoir (1938). En 1989, Marcel Oms souligne ainsi « le caractère unique » de « la seule [œuvre] totalement acquise à la Révolution et consacrée au rôle créateur du peuple

vu dans sa proche quotidienneté³ ». *La Nuit de Varennes*, d'Ettore Scola (1982), est le seul film un peu récent auquel est parfois accordé un statut positif. Michel Cadé lui reconnaît ainsi, dans sa représentation du peuple, le mérite de casser l'image des hurlantes furies de guillotine, en s'appuyant sur la séquence, à la fin du film, qui montre les femmes, à Varennes, silencieuses et fermées devant les aristocrates qui sortent de l'épicerie Sauce : cet attentisme, certes hostile mais calme, serait la marque d'une aptitude à juger « à froid » d'une situation de crise, loin de la topique de l'irrationalité des foules populaires⁴. Inversement, à sa sortie, Serge Daney avait cloué au pilori la démagogie politique d'un film inscrit dans une « bien-pensance » de gauche où éclatait à ses yeux la secrète collusion de la bourgeoisie et de l'élite aristocratique contre le prolétariat⁵.

Autres temps, autres mœurs critiques ? Plus récemment, Sophie Wahnich adoptait un jugement plus nuancé : « Ce film est sans doute le dernier avant longtemps à ne pas récuser l'idéal révolutionnaire *sans pour autant idéaliser le peuple*⁶. » Mais il s'agit toujours de la même demande : exiger du film une disposition mimétique à un point de vue « pro-révolutionnaire », définir ce dernier selon le critère d'une requalification de la capacité politique du peuple – sans le figer dans une mythologie : car les années 2010, fortes, contrairement à la décennie précédente, d'un renouveau spectaculaire dans l'appréhension politique de l'idée même de « révolution » et dans les représentations de la Révolution française, sont marquées par le souci d'assurer la portée critique de ce « et » par une vigilance accrue, voire obsessionnelle, sur les manières d'échapper à

l'envahissante *imagerie* révolutionnaire, fondée sur « une drôle de signalétique faite du tranchant de la guillotine, de bonnets phrygiens, et de trois couleurs nationales devenues suspectes ou trop investies », mais aussi d'une vision héroïque et figée de la dynamique insurrectionnelle elle-même⁷.

Il y a bien des façons d'interroger le rapport d'un film à l'objet « Révolution française ». Sa manière d'y faire apparaître le peuple – et c'est aussi le procès fait au succès que l'on peut désormais qualifier de planétaire du spectacle de Pommerat⁸ – en est une, mais il nous semble qu'elle demande beaucoup en termes de *mimesis* supposée pouvoir se rendre immédiatement fidèle à une orientation politique, et que l'on peut s'intéresser davantage au *travail* de l'imagerie comme telle. Ce qui rapproche le cinéma, dont l'histoire même est chargée de représentations de la Révolution, de cette dernière, n'est-ce pas aussi le fait qu'ils ont tous deux à faire d'emblée avec une « drôle de signalétique » ? Plus précisément, on voudrait revenir ici sur la manière dont la Révolution se figure cinématographiquement à partir d'une mythologie du XVIII^e siècle, celle du libertinage, qui en dit aussi long sur la mémoire de la Révolution. On peut le faire à partir de deux films dont l'intérêt est de se situer aux deux bouts d'une chaîne qui va des préliminaires du Bicentenaire et de leur triste correspondance aux premières désillusions des gauches de gouvernement, aux lendemains des printemps arabes : *La Nuit de Varennes* (1982) d'Ettore Scola, qu'on confrontera à certains aspects des *Adieux à la reine* (2012) de Benoît Jacquot, à travers les figures de Casanova et de Marie-Antoinette. L'enjeu ? Une certaine façon

de refuser l'histoire en cours, de poser la question de la Révolution comme celle où il s'agit toujours de savoir si on peut et veut en être ou pas. Question non subsidiaire : quand en aurait-on (enfin) fini avec Marie-Antoinette ?

La même année que l'essai de Jean Goulemot, le film d'Éric Rohmer *L'Anglaise et le Duc* arrive sur les écrans et s'attire – guère aidé, en cela, par certaines déclarations du réalisateur lui-même⁹ – l'imputation de film réactionnaire, voire royaliste. Deux ans plus tard, Sophie Wahnich lui consacre ainsi une critique vigoureuse dans son essai sur la Terreur. Elle y voit le symptôme d'un « point de vue présent sur la Révolution française » inscrit, de manière plus ou moins consciente, dans toute une tradition contre-révolutionnaire, de Burke à Taine, n'hésitant pas à en faire une sorte de Thermidor cinématographique dans l'air d'un temps marqué par « une détestation sans discussion de l'événement », à telle enseigne qu'il illustrerait de manière exemplaire le fait que la Révolution soit devenue « une figure de l'intolérable politique actuel, comme elle l'était devenue en 1795¹⁰ ».

Ces sombres constats venaient au terme d'une décennie marquée par l'échec du Bicentenaire, la désagrégation des gauches et les errements idéologiques d'une prétendue « fin de l'histoire », dont le 11 Septembre avait illustré le tragique ridicule. Mais ils sont aujourd'hui, alors que le rapport même des historiens à l'ombre portée de cette grande et laborieuse entreprise mémorielle se modifie à la faveur des dynamiques générationnelles autant que d'un contexte politique et social différent, largement infléchis. L'attesterait notamment

la parution presque simultanée de deux livres qui creusent, au cœur de l'école naguère dite « jacobine » par ses pourfendeurs, une dissonance des générations. Comme en réplique immédiate à *La Bataille du Bicentenaire de la Révolution française* de Michel Vovelle, Sophie Wahnich inscrit directement « l'étrange bataille du Bicentenaire¹¹ ». Vovelle se situe dans un passé glorieux, interne aux lieux de pouvoir de l'institution universitaire de la Sorbonne et à ses objectifs scientifiques, institution constituée sous sa houlette en gardienne du temple de la juste transmission de la « Révolution » contre l'adversaire furétiste ; Wahnich interroge à distance, depuis ses souvenirs d'étudiante, le scientisme désengagé de cette même Sorbonne dont les orientations intellectuelles auraient empêché de « [la] confronter en fait avec ce qui [la] dérangeait le plus : la véritable disqualification que subissait la Révolution française dans l'espace public, en plein bicentenaire¹² ». Inversement, les années 2010 lui apparaissent comme un retour à la possibilité de faire de la Révolution un objet intéressant et porteur qui permet de se ressaisir avec sérieux, pour l'action politique, du mot même de « révolution » ; son appréhension s'est dégagée de l'implacable diagnostic furétiste la déclarant « terminée ». De cela atteste entre autres choses ce qu'elle appelle des « signaux faibles », à savoir la convergence de productions artistiques ayant rencontré leur public, de manière parfois spectaculaire : *Les Onze* de Pierre Michon (2009), *Notre Terreur* de Sylvain Creuzevault (2009-2010), diverses mises en scène de *La Mort de Danton* de Büchner, *Soulèvement(s)* sous la direction de Marcel Bozonnet (2015), et, bien sûr, le formidable succès du *Ça ira* de Joël

Pommerat (2015-2016), sans parler du film de Pierre Schoeller, un temps présenté pour la sélection cannoise de cette année, *Un peuple et son roi*¹³.

Quelque chose aurait donc changé, qui irait dans le sens d'une appréhension suffisamment empathique de la Révolution française pour que celle-ci apparaisse moins comme un fétiche, plus ou moins encombrant, de notre modernité politique et de ses conflits idéologiques, pris dans un registre partisan lui-même orienté par la fin programmée de l'ère soviétique, que comme un site d'exploration d'une expérience « sensible » susceptible de rencontrer les interrogations sur les pratiques politiques contemporaines et inscrite dans un autre rapport au temps. Or, une chose peut frapper au visionnage de *La Nuit de Varennes* et des *Adieux à la reine* : à exactement trente ans d'intervalle (une génération, celle qui sépare Vovelle de Wahnich, par exemple), ces deux films parlent encore et toujours du pouvoir des fétiches et de la difficulté de s'en déprendre, alors même que l'expérience du présent requiert de s'ouvrir à la nouveauté, à l'inédit, dans leur incertitude.

Scola, qui deux ans plus tôt, dans *La Terrasse*, a déjà filmé les désillusions des élites de gauche, fait le choix de la Révolution non pas comme d'un fétiche national¹⁴, mais comme d'une manière de mettre en scène la façon dont, sur le moment, chacun réagit, depuis sa position sociale et économique, à une vacance inquiétante des cadres accoutumés de l'autorité et de ce qu'on appelle encore aujourd'hui dans certains milieux politiques « l'ordre » contre « l'anarchie »¹⁵.

Le choix de Varennes, cette « première mort du roi »¹⁶, en découle assez

logiquement. Celui du huis-clos dans une diligence construite comme un microcosme social aussi : représentants des élites sociales, celles de l'Ancien Régime (la comtesse, le magistrat) et du nouveau (l'industriel Wendel et la productrice de champagne, Paine l'Américain), mais aussi d'un monde culturel des Lumières européennes caractérisé par une marginalité qui s'exprime aussi dans la tonalité comique et picaresque du film (Casanova en vieux fugueur sur-maquillé, Rétif en incarnation de la bohème littéraire, une actrice et cantatrice vénitienne haute en couleur), tâchent de renouveler l'art de la conversation française en restant volontiers enfermés dans un espace cadastré par le travelling circulaire, et ne jetant que des coups d'œil distraits au paysage (peuplé de paysans au travail) qui défile durant leur voyage. Du peuple, pour le coup, on ne voit pas grand-chose ou, plutôt, ces gens-là ne voient pas grand-chose. L'espace intérieur correspond, dans la diégèse, à la machine à voir des comédiens vénitiens qui appellent les badauds, au début et à la fin du film, à venir regarder dans ses hublots défiler les scènes des journées révolutionnaires : la diligence, c'est aussi l'intérieur de ce petit théâtre d'ombres qui ne délivrerait qu'une vision burlesque, ou tragi-comique, de l'histoire en cours¹⁷. Il est vrai que, comme les historiens l'ont à peu près tous souligné, Varennes se prête à l'appréhension romanesque, si problématique soit-elle, d'une Révolution travestie¹⁸.

Le « peuple » révolutionnaire, il est dehors, au grand air, réceptif à ce qui advient comme à une grande aventure de la vie sensible, et, en cela, proche de ce qu'il est chez Renoir : sur l'impériale, incarné par un jeune étudiant au prénom rousseauiste, Émile Delage, et la servante

noire de la comtesse, figuration d'un des impensés politiques de la Révolution¹⁹, les colonies et l'institution esclavagiste. Presque à aucun moment ce « peuple » et les occupants de l'intérieur de la diligence ne se parlent ni ne se comprennent. Une scène oppose violemment et brièvement Casanova, qui se plaint de la disparition de son ancien monde et de la vulgarité de la populace, au jeune Delage, vite rabroué, y compris par Paine : car il faut *rester poli*. Une autre met en concurrence le même Delage avec la comtesse, dans une fin de journée crépusculaire, alors qu'elle reste accablée par la nouvelle de l'arrestation de Louis XVI, autour de la jeune chambrière noire. Celle-ci suivra-t-elle l'étudiant avec lequel elle a plus que « fraternisé » sur le toit de la diligence, ou cédera-t-elle à sa soumission intériorisée à sa maîtresse ? Son hésitation lui attire cette remarque mélancolique de la comtesse : « Alors tu ne l'aimes pas. » Car les élites ont une certaine idée de *l'élégance des sentiments*. La collusion culturelle des lettrés et des hommes nouveaux se manifeste, dans le film, par l'intérêt admiratif que professe l'industriel Wendel pour les écrivains que sont Casanova, Rétif et Paine, à ses yeux garants du modèle *civilisationnel* de la galanterie. Mais si on peut se sentir rétrospectivement gêné (ou amusé ?) par cet hommage à une « singularité française²⁰ », l'autocongratulation autour d'une langue commune trouve son balancement ironique, dans le film, à la fois dans la défiance politique d'un Rétif attentif aux doléances populaires et dans la crainte de Wendel relativement aux grèves d'atelier, qu'il avoue en ces termes à Paine : « Terrifiant²¹ ! » Il ne faut pas oublier que Scola, compagnon de route du PCI, a aussi tourné dans une perspective communiste – comme

naguère Renoir. En 1982, l'investissement cinématographique dans la Révolution reste ainsi, comme au temps du Front populaire, lié au problème de l'unité des gauches, même si les enjeux ne sont pas les mêmes.

Parmi les éléments du film de Scola qui le situent du côté d'une historiographie « culturaliste » de la Révolution, il y a ceux qui en associent l'imaginaire émancipateur au rôle des Lumières. Le poids donné à la culture de l'imprimé est frappant : la boutique de Rétif, éditeur de Paine et donc lié à l'affirmation politique des droits naturels, apparaît ici comme cet espace du livre dont la dimension contestataire semble devoir se prolonger dans la vitesse de sédimentation du discours de l'affiche et du journal (avec en particulier la présence visuelle et sonore de *L'Ami du peuple* de Marat). La caméra accompagne d'emblée Rétif, le « hibou » espion et piéton de Paris, dans la curieuse pérégrination nocturne qui lui permet de surprendre une séquelle de la fuite royale : le départ de la comtesse et de son coiffeur, porteurs d'un mystérieux paquet qui n'est autre que le costume d'apparat de Louis XVI pour l'inauguration, en 1786, de la rade de Cherbourg.

Or cette curiosité permet à Rétif de s'arracher à son propre fétichisme, dont le légendaire sera attesté comme déjà construit au moment de la rencontre avec Casanova, sur la route où il s'est lancé pour rattraper la berline en fuite (« l'auteur du *Pied de Fanchette* ! » s'extasie alors le vieux séducteur vénitien, lui-même une légende). Quittant brusquement le bordel où il commençait à peine à entreprendre une jeune recrue, qui s'en plaint (« Nous n'en sommes encore qu'au petit peton ! »), Rétif enregistre *hic et nunc* l'accélération

dramatique du temps et suit son propre désir d'*en être*. À ce moment-là, le cinéma peut remplir sa fonction historiographique la plus intéressante : faire comme si les choses n'étaient pas arrivées en se situant du côté de ceux qui sont en direct pour ainsi « évoquer du jouable », « écrire l'événement comme s'il n'était pas achevé, décrire les contours de ce qui ne s'est pas fait²² », l'événement de Varennes se prêtant d'ailleurs idéalement à cet exercice de contrefactualité²³. Reste que le film échoue finalement à se maintenir sur cette crête, le finale transformant Rétif en figure de « conférencier » surplombant qui récite un fameux développement uchronique de ses *Nuits révolutionnaires* sur les « hommes de 1992 » dont il imagine le jugement sur 93, avant de remonter du quai sur le boulevard Saint-Michel encombré et de s'y fondre.

Cette fin est programmée par la posture d'observateur (et de commentateur) distancié que le personnage de Rétif ainsi que ceux de Paine et, dans une certaine mesure, de Casanova adoptent à l'égard de la « scène » de Varennes. Mais la position de Rétif est autorisée par le fait qu'il est le seul que l'on voit *renoncer à une sidération érotique non compatible avec la disposition participante à l'excitation révolutionnaire*. C'est ici que le mythe libertin, convoqué par son intermédiaire, mais aussi et surtout à travers la figure de Casanova, peut se comprendre. Scola est évidemment le dernier à ignorer que le personnage est saturé de théâtre, mais aussi de cinéma²⁴. L'image du vieillard épuisé et grisé renvoie, entre autres choses, à des plans du *Casanova* de Fellini et ne peut que constituer la signalétique d'une facticité, et même d'un épuisement de la représentation. Or, Casanova est immédiatement identifié comme la

figure mythique de l'univers voluptueux et raffiné de l'Ancien Régime : il se retrouve fétichisé par le double regard féminin de la veuve productrice de champagne (espoir « bourgeois », naturellement déçu, de faire *faire une fin* à l'incorrigible libertin) et de la comtesse, hébétée de fascination rétrospective pour celui dont elle ne se souvient déjà que comme d'une *apparition* lorsqu'elle débutait elle-même à la cour.

Cette fascination est traitée comme la marque d'un rapport nostalgique au temps historique que le spectateur ne peut que juger spécifique aux « royalistes ». Une telle nostalgie bénéficie sans doute, dans l'épreuve d'un moment où ceux-ci doivent assimiler le fait qu'ils sont les vaincus de l'Histoire, d'un traitement lyrique qui n'est pas sans sympathie (lumière crépusculaire, bande sonore mélancolique fondée sur la plainte du hautbois, plans fixes sur des postures figées et des regards perdus au loin). Mais le vaincu n'est pas la victime. Un plan montre la comtesse, seule dans la diligence, en légère contre-plongée, abîmée dans la perplexité et qui pose la question qui fâche : « Mais qu'est-ce qui s'est passé ? » L'égarement, le sentiment d'illisibilité et de contretemps inexplicable, sont au cœur de l'expérience des protagonistes de Varennes. Et cette expérience constitue une sorte de paradigme idéal pour saisir ce que peut toujours comporter de sensation d'effondrement la contemporanéité d'un processus inédit de crise révolutionnaire, mais, ici, pour interroger de manière critique une relation au présent.

Dans *La Nuit de Varennes*, c'est tout le rapport des royalistes au réel comme tel qui est problématique, et on va le

retrouver, d'une certaine façon, dans *Les Adieux à la reine*. La comtesse Sophie de la Borde (personnage référentiel) est au service de Marie-Antoinette et sa sidération énamourée devant Casanova rejoue son rapport aux *fétiches* du pouvoir royal comme tels. Ne porte-t-elle pas sur elle un petit portefeuille qui renferme des médaillons du roi et de la reine ? Ne la voit-on pas, à la fin du film, « halluciner » la présence de Louis XVI dans la vision du seul costume d'apparat de Cherbourg posé sur un mannequin de bois ? Et au fond, cet Éros politique frelaté n'est-il pas le vrai visage d'un mythe libertin évanoui, seulement visible dans le délabrement d'un Casanova couvert de céruse et dont la perruque ne tient plus²⁵ ? Seuls avec Paine, une scène les montre, elle et son coiffeur, prostrés au fond de la diligence, déclarant leur inaptitude infantile au monde tel qu'il est et le désir de s'enfermer pour ne plus rien en voir ni en savoir. Cette *émigration psychique* fait contraste avec l'énergie pétulante de Rétif et, surtout, des corps des révolutionnaires eux-mêmes, jetés dans la vitesse et l'action (la « chevauchée fantastique » des envoyés de l'Assemblée et de La Fayette, mais aussi l'aisance érotique des jeunes gens, Émile et la servante, contre la corruption des mœurs d'Ancien Régime et leur épuisement²⁶).

On sait que, dans une séquence fameuse de la fin du film, Scola a fait le choix d'une grammaire du décadre qui interroge directement la représentation de la royauté. Alors qu'un plan zénithal nous montre, dans l'exiguïté de l'escalier de la maison Sauce, la comtesse et son coiffeur se frayant un passage vers la chambre où se trouve la famille royale, ils ne verront finalement que les pieds des uns et des autres, la scène

restant obstruée par une rampe. Cela n'empêche pas la comtesse de reconnaître les voix et de murmurer « le roi ! la reine ! », prenant une dernière fois la mesure d'une sacralité dans le moment où elle la voit littéralement guillotinée dans son champ de vision, avant de s'enfuir en pleurant.

Hanna Schygulla, *alias* comtesse Sophie de la Borde, est peut-être bien l'ancêtre cinématographique de Léa Seydoux, *alias* Sidonie Laborde, lectrice (fictive) de Marie-Antoinette. Ce n'est pas seulement une question d'onomastique. En 2012, le réalisateur assume un film sur la fin d'un monde, pour ne pas dire du monde (là où Scola travaillait la diversité ambiguë des entrées dans le *mundo nuovo*) : évoquant alors un « temps panique », Benoît Jacquot reprend le fil des évocations du corps-Versailles comme lieu de corruption investi par la rupture d'un temps de catastrophe, saisi, dans le tremblé de la caméra subjective, à même la conscience aveuglée d'une jeune admiratrice à son tour captée par le fétiche érotisé de la personne royale. Mais depuis Scola, outre que le réalisateur peut afficher qu'il ne se soucie guère des lectures idéologiques et politisées de la Révolution, il y a eu « l'effet Coppola ». En 1982, le cinéma se débarrasse visuellement de Marie-Antoinette et met sur le compte d'un attachement pathogène au fétiche du « corps sacré du roi » (et de la reine) l'hébétude historique face au monde qui vient. En 2012, la starisation nouvelle de l'icône par l'esthétisation pop et sa victimisation, favorisée à la fois par le point de vue du *biopic* américain adapté et par l'univers même de Sofia Coppola, constituent un écran supplémentaire qui permet une vision pathétique de l'expérience d'une reine « *lost in translation* » à Versailles.

La lectrice est une spectatrice fétichiste aussi ; mais le rapport entre ce fétichisme et l'incapacité à la compréhension historique (et à la vie) n'est pas configuré comme chez Scola. Le filtre du livre de Chantal Thomas, construit à la manière d'un roman-mémoires d'émigration²⁷, mais aussi de ce que son écriture fictionnelle doit à ses travaux de chercheuse sur un certain imaginaire du XVIII^e siècle²⁸, pèse sur la représentation : Sidonie Laborde n'est pas tant ici la proie d'une hypnose politique qu'une amoureuse éconduite, mais le point commun entre les deux films, outre la tentative plus ou moins réussie pour mettre l'expérience révolutionnaire « au présent », est de se concentrer sur une fascination érotique qui, paradoxalement, révèle chez celles qui ne comprennent rien ni ne veulent rien comprendre de la fin de *leur* monde (infantilisme politique) une condition déssexualisée. La comtesse était restée figée dans le passé de ses rêves d'amour ; Sidonie, qu'on voit aussi monter dans une berline et qui, à la fin du film, prend la fuite avec l'identité d'une autre fugitive – sentiment un peu vertigineux d'assister

au *préquel* de *La Nuit de Varennes* –, est incapable de prendre le parti de sa propre jeunesse et n'a aucune appétence pour la découverte de son corps, livré (en gros plan) aux seuls moustiques. Signe des temps ? Entre Scola et Jacquot, le refus de la Révolution est devenu l'apanage d'adolescentes mal vieillies et l'inadaptation au monde s'est résolue dans le motif d'une fixation sur une idole de papier glacé. Rien de politique, comme disait Coppola elle-même²⁹. Effectivement, on est en droit de préférer même les désillusions d'un Scola. Du moins portent-elles sur le *pouvoir* comme illusion consentie et non sur les prestiges du *star system*. C'est pourquoi Scola a eu raison de choisir le picaresque : Rétif poursuivant à cheval la diligence de Metz, qui elle-même est sur les traces de la berline échouée à Varennes, c'est une mise en mouvement qui tente d'aller aussi vite que l'histoire et continue d'en faire une route où tout peut arriver – et, surtout, où le « monde nouveau » peut tous nous concerner, jeunes et vieux. Le problème de Sidonie, c'est qu'elle est aussi vieille que Casanova – l'expérience en moins.

Notes

- 1 Jean GOULEMOT, *Adieu les philosophes. Que reste-t-il des Lumières ?*, Seuil (L'avenir du passé), 2001. L'écho est possible avec Steven KAPLAN, *Adieu 89*, Fayard, 1993 (qui porte sur la fabrique du Bicentenaire).
- 2 Jean GOULEMOT, *op. cit.*, p. 194.
- 3 Marcel OMS, « Les fonctions idéologiques de la Révolution française dans le cinéma français », *Cahiers de la Cinémathèque*, n° 53, 1989, p. 74-75.
- 4 Michel CADÉ, « La femme, la Révolution et le cinéma », *Cahiers de la Cinémathèque*, n° 53, 1989, p. 39.
- 5 Serge DANEY, « Le cinéma explore le temps », *Cahiers du cinéma*, n° 338, juil.-août 1982.
- 6 Sophie WAHNICH, « La Révolution française ? Impressions de trésor perdu », dans *Id.* (dir.), *Histoire d'un trésor perdu. Transmettre la Révolution française*, Prairies ordinaires, 2013, p. 26. Nous soulignons.
- 7 *Id.*, *La Révolution française n'est pas un mythe*, Klincksieck, 2017, p. 9.
- 8 Joël POMMERAT, *Ça ira (1) Fin de Louis*, Théâtre Nanterre-Amandiers, 2015 ; texte disponible aux éditions Actes Sud-Papiers, 2016.

- 9 Dans plusieurs des entretiens qu'il accorde alors, Rohmer compare ainsi les foules révolutionnaires de septembre 92 aux « casseurs » contemporains.
- 10 Sophie WAHNICH, *La Liberté ou la Mort. Essai sur la Terreur et le terrorisme*, La Fabrique, 2003, p. 11.
- 11 Id., *La Révolution française n'est pas un mythe*, op. cit., p. 14 ; Michel VOVILLE, *La Bataille du Bicentenaire de la Révolution française*, La Découverte, 2017.
- 12 Sophie WAHNICH, *La Révolution française n'est pas un mythe*, op. cit., p. 229.
- 13 Id., « La Révolution française ? Impressions de trésor perdu », art. cit. L'engouement apparent des créateurs pour ce « trésor » peut-être en voie de redécouverte se perçoit mieux encore par la consultation du blog d'Olivier RITZ, « Littérature et Révolution », qui répertorie notamment l'actualité (riche) des spectacles, fictions et expositions : <<https://litrev.hypotheses.org>>.
- 14 L'année 1982 est marquée par la convergence de deux films qui sont des coproductions européennes tournées par des cinéastes non français, Scola et Wajda (avec son *Danton*), dont les expériences politiques s'inscrivent indirectement dans un film lié à la Révolution, illustrant alors ce qu'on a pu appeler un « retour du cinéma symbolique » (Sylvie DALLEY, *La Révolution française et le Cinéma. De Lumière à la télévision*, Quatre-Vents, 1989, p. 191). Une telle situation peut toutefois être aussi comprise comme symptomatique de l'arrivée de la gauche au pouvoir en France et du lancement du projet mémoriel du Bicentenaire (avec, déjà, toutes les ambiguïtés idéologiques qui vont nourrir l'épique conflit historiographique). Les deux films ont du reste bénéficié de la bienveillance du nouveau pouvoir (culturel) socialiste.
- 15 Dans le film de Scola, le représentant de ce discours est le magistrat royaliste incarné par Michel Vitold. Le souvenir de Mai 68 et des luttes des années soixante-dix est aussi bien présent que celui de la Révolution. Tout dernièrement, Édouard Balladur, livrant son souvenir personnel de 68, a repris avec insistance dans les médias ce lexique gaullien de la « chienlit ».
- 16 Timothy TACKETT, *Le roi s'enfuit. Varennes et l'origine de la Terreur*, trad. de l'américain par Alain Spiess, La Découverte, 2004, p. 13.
- 17 La séquence d'ouverture induit la théâtralité et une *doublure satirique* de l'événement de Varennes. La journée du 5 octobre voit ainsi Théroigne de Méricourt représentée par une comédienne naine, sous les rires de la foule. La diligence suit la berline royale et recueille, de relais en relais, des informations de moins en moins lacunaires sur ce qui se passe ; les rapports s'y transforment d'autant, mais à partir de « types » sociaux assez accusés et dont certains apparaissent comme des « doubles », l'un tragique (la comtesse), l'autre comique (Casanova), de la reine et du roi. Selon son habitude, Scola a lui-même produit une série de croquis comiques des silhouettes et de la diligence.
- 18 Mona Ozouf a souligné, en rappelant la saisissante analyse de Michelet, cette dimension de l'événement et a rendu hommage au film de Scola comme « exemplaire » de sa restitution. Mona OZOUF, *Varennes. La mort de la royauté, 21 juin 1791* [2005], Gallimard (Folio. Histoire), 2011, p. 474.
- 19 Sauf dans la bouche du démocrate américain Paine, qui ne manque pas de le souligner. L'une des ironies de Scola (et de son scénariste, Sergio Amidei) vient de la référence américaine du western : l'idée de la diligence se réfère en effet à *Stagecoach* (1939) de John Ford, où l'impensé politique majeur est celui des Indiens et de leur sort dans la nouvelle nation – le « monde nouveau ».
- 20 On renvoie ici au livre parfois contesté de Mona OZOUF, *Les Mots des femmes. Essai sur la singularité française*, Fayard, 1995.
- 21 Le mot, placé dans la bouche de Wendel, donne une saveur particulière à ce qui sera une interprétation de la « terreur » par le filtre de la grande peur sociale. Alors que la gauche française s'apprête à renoncer à l'espérance du changement et que le PCI a déjà déclaré Octobre 17 obsolète, cette séquence du film, qui paraît donner beaucoup à l'esthétisation de la nostalgie d'Ancien Régime – c'est celle où Casanova chante Mozart –, est en réalité plus complexe.
- 22 Arlette FARGE, « Écriture historique, écriture cinématographique », dans Antoine de BAECQUE, Christian DELAGE (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Complexe, 1998, p. 116.
- 23 Outre les ouvrages déjà cités de Timothy Tackett et Mona Ozouf, signalons l'essai d'expérimentation pédagogique relaté dans le livre de

Quentin DELUERMOZ et Pierre SINGARAVÉLOU, *Pour une histoire des possibles*, Seuil (L'univers historique), 2016, p. 311-341.

24 Vénitien, Casanova va naturellement sympathiser avec sa compatriote cantatrice, chantant avec elle l'air mozartien du « *mille e tre* » à l'occasion d'une montée à pied – tandis qu'il appartient aux hommes du « peuple » de pousser la diligence récalcitrante...

25 On se souviendra que le détail, emprunté alors aux Mémoires de Roederer, est utilisé dans *La Marseillaise* de Renoir...

26 Dans la scène qui l'oppose à Casanova, le jeune Delage lui donne un méprisant « Madame Casanova » : on reconnaît alors l'imaginaire sexuel qui gouverne les représentations politiques du moment révolutionnaire, où la noblesse est brocardée pour ses perversions et où la virilité triomphale du peuple s'illustre notamment dans la figure herculéenne. On comprend aussi que Scola, dans son travail de « redoublement » burlesque des figures

de l'Ancien Régime, ait associé à la comtesse, elle-même figuration possible de Marie-Antoinette par la grâce de la blondeur diaphane et hautaine d'Hannah Schygulla, son coiffeur *efféminé*, Jacob, lui-même doublure du célèbre Léonard, l'un des plus étranges protagonistes de l'affaire de Varennes...

27 Chantal THOMAS, *Les Adieux à la reine*, Seuil, 2002.

28 Chantal Thomas est sensible à l'imaginaire sexuel du siècle ; elle a exploré aussi bien le mythe libertin incarné par Casanova que la légende noire de Marie-Antoinette construite dans les libelles érotico-pornographiques du temps. Chantal THOMAS, *La Reine scélérate. Marie-Antoinette dans les pamphlets*, Seuil, 1989.

29 Marie-Antoinette en *fashion victim* désactive ainsi la portée historique et politique du costume, que la perspective politique et « rossellinienne » de Scola et Amidei (on pense au Rossellini de *La Prise de pouvoir par Louis XIV*, 1966) permet au contraire de souligner.