

L'ENVIE DE CHÂTEAUX

par

Claude AZIZA

Parmi les archétypes de l'habitation, la demeure seigneuriale est largement redevable à l'idée même de la puissance : on aura ainsi, dans la fiction, qu'elle soit littéraire ou cinématographique, l'évocation nostalgique d'un séjour grandiose rehaussé par un décor poétique, ou, inversement, le lieu clos d'une résidence maléfique ou mystérieuse, hantée d'êtres fantastiques. Au plan de la signification symbolique, on a fait remarquer que le château- comme d'ailleurs toute maison- n'est que le transfert de la demeure primitive : le corps maternel. Certes, mais seulement quand il représente un refuge ou un abri. Car c'est à la figure paternelle que renvoie sa puissance imposante. Dans notre imaginaire occidental, le château est l'image du Moyen Age. L'Antiquité n'a connu que des palais dans des villes fortifiées (voir Troie dans *L'Iliade*) ou des propriétés aristocratiques mi-palais, mi-exploitations agricoles (voir la demeure d'Ulysse dans *L'Odyssee*).

Le château, édifice crénelé, surmonté de tours et édifié sur une hauteur est à la fois refuge et symbole de pouvoir, mais il peut être aussi un lieu fantastique, étranger, redoutable (voir les nombreux châteaux des *Romans de la Table Ronde* ou celui de Barbe-Bleue chez Perrault).

En France, le démantèlement, la ruine de nombreux châteaux fortifiés, dus aux affrontements entre la monarchie et les féodaux, transforme les forteresses médiévales en agréables demeures dont l'aspect reste imposant mais dont le rôle n'est pas d'abord de défendre : les châteaux des XVIIème et XVIIIème siècles ne sont plus que des lieux paisibles et gracieux. La Révolution française achèvera la ruine du château médiéval. Mais par un inattendu renversement des valeurs, le XIXème siècle, surtout dans sa première partie, va redorer le blason du château, sans pourtant faire une fixation – contrairement à ce qu'on dit souvent – sur un mythique Moyen Age. .

Du goût des ruines

Il est aidé en cela sur un sentiment, déjà sous-jacent, mais qui éclate au grand jour : le sentiment des ruines. Celui-ci s'est exprimé en littérature depuis la Renaissance (voir *Les Antiquités* de Du Bellay), nourri des vestiges antiques, puis, au XVIIIème siècle, des découvertes pompéiennes, des émerveillements égyptomaniaques enfin. La Révolution Française joua, en la matière, un double rôle, en apparence contradictoire. Les symboles du passé ont fait l'objet du vandalisme, les trésors de Versailles furent soumis à l'encan d'août 1793 à août 1794, des 300 églises de la capitale, il en restait 97 en 1800. Pourtant cette même Révolution eut très vite le souci de protéger le patrimoine national. On en veut pour preuve les 5 volumes des *Antiquités Nationales* publiés par A.L. Millin de 1790 à 1799.

Bientôt se multiplient initiatives et travaux, alimentés par ce goût des ruines auquel la publication, en 1802, du *Génie du Christianisme* de Chateaubriand n'était sans doute pas étrangère. Mais qui a été le mieux illustré par Volney, dès 1791, dans *Les Ruines ou méditations sur les révolutions des empires* (« Je vous salue, ruines solitaires, tombeaux saints, murs silencieux. (...) O ruines ! Je retournerai vers vous prendre vos leçons ! Je me replacerai dans la pais de vos solitudes ») En 1810 Montalivet demande aux préfets un inventaire des châteaux et abbayes. Quatre ans plus tard Alexandre de Laborde publie ses *Monuments de France classés chronologiquement*. En 1819 apparaît pour la première fois dans le budget du ministère de l'intérieur un fonds spécial pour « La conservation d'anciens monuments ».

Mais l'événement, littéraire et culturel à la fois, est la parution, en 1820, du premier volume (il y en aura 23 jusqu'en 1878) de l'étude de Charles Nodier, Isidore Taylor et Alphonse de Cailleux : *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*. Les esprits étaient mûrs pour un acte officiel. C'est à l'honneur du gouvernement de Louis-Philippe de l'avoir accompli. Le 21 octobre 1830 un décret de Guizot crée le poste d'inspecteur général des Monuments historiques. Il échoit à Ludovic Vitet, remplacé, le 27 mai 1834, sur décret de Thiers, par Prosper Mérimée.

Les deux premiers titulaires du poste ont beaucoup de points communs, ce sont des artistes, des hommes de théâtre. Ils se connaissent bien et fréquentent les mêmes cénacles. Vitet (qui fera le coup de poing à la première d'*Hernani*) fait jouer en 1826 *Les Barricades*, premier volet d'une trilogie sur ces guerres de Religion qui fascineront tant les écrivains. De Mérimée et sa *Chronique du règne de Charles IX* (1829) à Dumas (*Henri III et sa cour*, la même année, en attendant les grands romans historiques qui commencent en 1844).

Les Romantiques sont des amoureux des vieilles pierres : Hugo ne vient-il pas, deux ans auparavant, dans la *Revue des Deux Mondes*, de déclarer la « guerre aux démolisseurs » ? Avec une ardeur sans pareille, Mérimée va s'élancer sur les routes et sillonner la France, pendant près de vingt ans (de 1834 à 1852). Sous sa houlette son poste prend de l'ampleur avec notamment, en 1837, la création d'une commission des Monuments historiques. Quant aux crédits, de 6000 francs par an en 1831, ils vont passer à 113000 (1835), 120000 (1836), 200000 (1838) pour culminer à 400000 en 1840 ! Quand, en 1860, Mérimée est remplacé à son poste par Emile Boeswillwald, disciple et ami de Viollet-le-Duc, il aura sauvé des centaines de monuments, souvent religieux (dont Vézelay), mais aussi médiévaux ou antiques (arc de triomphe de Saintes, théâtre d'Orange, amphithéâtre d'Arles). Et le château est revenu hanter l'univers du roman historique en illuminant l'imaginaire des romanciers qui l'illustrèrent. Au premier chef, Mérimée, Gautier, Dumas, pour la génération romantique, Féval, pour celle du second âge d'or du feuilleton, Zévaco enfin, pour celle du roman populaire qui clôt le siècle (1).

De l'Histoire comme un roman

Mais les romanciers historiques français n'ont pas, comme leur idole, Walter Scott, le culte de cette période médiévale, déjà lointaine mais encore proche : leurs romans « médiévaux » se comptent sur les doigts d'une main. Ils n'ont pas non plus, comme E.G. Bulwer Lytton, le disciple de Scott, l'amour de l'Antiquité. En revanche, ils ont aimé- cela vaut surtout pour les Romantiques- passionnément le XVIIème siècle –et ses châteaux. Mais pas le, siècle de Versailles et du classicisme, l'autre, celui des nobles frondeurs et des cadets de famille enrôlés dans les mousquetaires.

Il faut donc faire litière des images convenues, des « rêveurs à nacelle » (Musset), des orphelins de la gloire de l'Empire et des cœurs en écharpe : les écrivains romantiques sont de joyeux gaillards qui mordent la vie à belles dents, ruant contre les contraintes et avides de liberté. On en donnerait facilement mille preuves. Mais, loin des fantasmagories médiévales, on voit fleurir une curieuse mode que l'on nomme à l'époque indifféremment le « le style » ou le « goût » Louis XIII.

Ainsi donc ces fils de 1789, dont souvent les pères commandèrent sous Bonaparte puis Napoléon, seraient-ils des nostalgiques de cet Ancien Régime tant honni ? Oui et non. Il faut d'abord s'échapper de la morne époque louis-philipparde, avec ses députés, ses bourgeois, son ton compassé et ses allures de boutiquiers. Et pour cela remonter les siècles. Au-delà de cet ennuyeux classicisme, au-delà des jardins à la française de Versailles, au-delà de l'autoritarisme du Roi Soleil et du puritanisme de Mme de Maintenon.

Le seul bon XVIIème siècle, c'est le premier, celui dont viennent d'accoucher la Renaissance et les Guerres de Religion, celui des châteaux galants et rendez-vous secrets, celui qui voit l'essor des salons et de la langue française, celui des gentilshommes d'amour et des mousquetaires du roi, celui des frondes et des duels, bref, le siècle de Louis XIII. Celui où vécurent Scarron et Régnier,

Shakespeare et Corneille, Cyrano et d'Artagnan ; et tous ces gueux et ces soudards que croquent un Callot ou un Bosse. Le « style Louis XIII », c'est encore, pour un temps, les jardins du Luxembourg et les arcades de la Place Royale. Le « goût Louis XIII », c'est encore, pour peu de temps, celui de l'insouciance et de la liberté.

Et tous de rêver : « C'est sous Louis treize ; et je crois voir s'étendre/ Un coteau vert que le couchant jaunait,/ Puis un château de briques à coin de pierre/Aux vitraux teints de rougeâtres couleurs ». Voilà pour Nerval (*Fantaisie*, 1832). « C'est un parc Louis XIII dans toute sa magnificence. (...) C'est un paradis à vous déguster du paradis terrestre ». Voilà pour Gautier (dans un article de 1834 sur Théophile de Viau). Gautier qui fut, dans ses *Grotesques* (1844), dont s'inspirera Rostand pour son *Cyrano*, et dans son *Capitaine Fracasse* (1863 mais en gestation depuis 1835), un des plus fervents admirateurs de cette époque.

Sur la scène romantique triomphent, la même année 1831, *Marion Delorme* de Hugo et *La Maréchale d'Ancre* de Vigny, dont le *Cinq-Mars* date de 1826. Arrivons enfin au roman feuilleton où, en 1844, couronnement de l'ensemble, vont naître les illustrissimes Mousquetaires de Dumas. Sans doute, cette époque est-elle revue et corrigée par le rêve. Concini, Richelieu, Louis XIII, Anne d'Autriche ne sont pas montrés conformes à la réalité historique. Peu importe : on fut en ces temps où s'annonçait le règne de la bourgeoisie, mousquetaire par défi, gentilhomme par nature.

Tout comme, quelques années plus tard, au milieu du siècle, Féval dans son *Bossu* (1857) donnait à la Régence des allures de *Que la fête commence*. Mais, loin des fantaisies du romantisme, il revêtait, sous le Second Empire, ses héros d'un pourpoint aux couleurs monarchistes. Alors que, un demi-siècle plus tard, Zévaco réglait ses comptes avec la Troisième République, en campant, dans la France des Guerres de Religion, puis du jeune Louis XIII, des héros résolument et anachroniquement anarchistes, sous les auspices de Vallès et de Darien.

Autrement dit, la toile de fond de ces romans historiques que d'aucuns ont pu –parfois avec condescendance– nommer « de cape et d'épée », n'a rien à voir avec la réalité. Comment alors s'étonner que les duels se déroulent à coup de bottes secrètes (la botte de Nevers), que les héros fassent la leçon aux rois (Pardaillan face à Henri III ; d'Artagnan morigénant Louis XIV ; Lagardère défiant le Régent), que les châteaux enfin n'aient que l'apparence que veut bien leur donner le romancier, selon les besoins de sa cause. A moins que le sujet l'intéresse si peu qu'il néglige de faire faire au lecteur la traditionnelle visite guidée.

Certes, il peut parfois arriver que le cœur de l'intrigue se situe dans un lieu emblématique qu'il n'est pas possible d'éviter. Ainsi le Louvre pour les romans sur les Guerres de Religion, la Bastille pour ceux sur la Révolution, le Château d'If pour le seul *Comte de Monte Cristo*. Pourtant, à y regarder de plus près, tous les romanciers ne jouent pas le jeu. Ainsi Mérimée dans *Chronique du règne de Charles IX* (1829) prend soin par avance, dans son chapitre VIII, « Dialogue entre le lecteur et l'auteur », d'avertir son public qu'il ne cédera pas à la mode de la description... tout en y cédant mais sur un ton ironique et pour les seuls personnages. Pas de sombre tableau du Louvre ou de riant croquis de châteaux, comme par exemple, celui de Madrid où s'est retirée la Cour.

Il en est presque de même chez Dumas. *La Reine Margot* (1845) s'ouvre par une grande fête au Louvre, le 18 août 1552, mais on a tout juste droit à deux maigres lignes : « Les fenêtres de la vieille demeure royale, ordinairement si sombres, étaient ardemment éclairées. ». Chez Zévaco, c'est encore plus expéditif. Dans *Le Capitain* (1907), au chapitre premier, le Louvre se voit qualifié de deux épithètes : « désert et morne ». Dans le cycle des *Pardaillan* (dès 1907), dont les deux premiers volumes romans se passent au moment de la Saint Barthélemy, même silence. En revanche, le romancier est plus proluxe pour décrire la prison du Temple, au chapitre XIV de *L'Épopée d'amour* (1907), le numéro deux de la série : « Autour de cette haute bâtisse carrée dont chaque angle se hérissait d'une tourelle terminée par un toit conique, il y avait une atmosphère d'épouvante ». Mais, au chapitre XLIX, le château de Vincennes est simplement qualifié de « résidence et prison royales ».

Dumas, dans son cycle révolutionnaire, est encore plus désinvolte. Qu'on en juge par les premiers mots du chapitre XVI d'*Ange Pitou*, (1853) : « Nous ne décrivons pas la Bastille ; ce serait chose inutile. » Veut-on encore confirmation ? On l'aura avec *La Tour de Nesle* (1832) : dans ce drame, la fameuse Tour est vue comme « une grande masse de pierre qui semble, la nuit, un mauvais génie veillant sur la ville(...), comme un soupirail de l'enfer » (Acte II, scène 6)

Reste le Château d'If. Première vision de Dantès, sur le bateau qui l'emmène en captivité : « Il vit s'élever la roche noire et ardue sur laquelle monte, comme une superfétation du silex, le sombre château d'If. Cette forme étrange, cette prison autour de laquelle règne une si profonde terreur, cette forteresse qui fait vivre depuis trois ans Marseille de ses lugubres apparitions... » (*Le Comte de Monte Cristo*, 1844-1846), chap.VIII, « Le Château d'If ».

Si l'on se tourne vers les châteaux qui peuplent les romans de Dumas, Gautier ou Féval, on se rend compte que, décidément, le premier est rétif à toute description : pas un mot sur le château qu'a quitté d'Artagnan. Chez Gautier, au contraire, dont les parents se sont mariés en 1810 ...au château d'Artagnan, *Le Capitaine Fracasse* commence par la description du « Château de la misère » (c'est le titre du chapitre 1). Pittoresque tableau qui s'étend sur plusieurs pages et dans lequel il fut voir moins le désir de décrire que celui de peindre une atmosphère qui rappelle celle des premières poésies de l'auteur, publiées en 1830, en pleine période romantique.

Que ce soit dans « Veillée », « Moyen Age » ou « Ballade », le dessein est le même : « Bâtit en Espagne/De magiques châteaux ». On voit bien que pour Gautier la description précède le rêve, l'amplifie, le magnifie.

Quant à Féval, les quelques pages sur la vallée de Louron qui ouvrent *Le Bossu*, précédant celles sur le château de Caylus, veulent simplement montrer que lieux et demeure sont aussi sinistres que leur propriétaire qui y retient quasiment prisonnière sa fille.

Est-il utile de multiplier les exemples ? Le roman historique s'intéresse à l'histoire des hommes, non à celle des pierres. Peu sensible au pittoresque, négligeant une érudition qui pourrait lasser le lecteur, il lui suffit d'évoquer en quelques lignes tel ou tel site célèbre. Le château n'est pour lui qu'un accessoire, loin du roman gothique où il joue un rôle maléfique. Seul Gautier, peut-être, a su, lui qui avait l'âme d'un peintre, dépeindre pour dépeindre Et encore : ses châteaux ne sont-ils pas avant tout des réservoirs oniriques ?

De l'encre à l'écran

Pourquoi, dans ces conditions, un cinéaste se soucierait-il plus qu'un écrivain de rechercher, pour les mettre à l'écran, les châteaux qu'on trouve, décrits ou non, dans l'œuvre adaptée ? Allons plus loin : pourquoi chercherait-il à tout prix des châteaux, alors que la toile peinte, au temps du muet, puis le studio lui offrent un confort et une commodité plus grands ? La réponse à ces questions n'est pas, on s'en doute, uniforme.

Au temps du cinéma muet des problèmes techniques, qui ne seront pas résolus avant les années 1910, imposent un décor minimal, fait de toiles peintes et donc sans profondeur de champs. Il faudra attendre les premiers grands films d'Enrico Guazzoni, lui-même peintre, et de Giovanni Pastrone pour qu'apparaissent, notamment dans *Cabiria* (1912-1914), du relief et de vrais décors en trois dimensions. Ces reconstitutions, surtout spectaculaires pour les films « à l'antique », ont pour but essentiel de montrer les splendeurs des mondes babylonien (*Intolérance*, 1916), punique (*Cabiria*), romain (voir les adaptations de romans célèbres comme *Les Derniers Jours de Pompéi* ou encore *Quo Vadis ?*). Mais aucun spectateur n'avait été gêné quand, en 1907, la première adaptation de *Ben Hur* fut tournée sur une plage de Manhattan, avec toiles peintes cachant New York et voitures (à cheval) de pompiers pour la fameuse course de chars ! Du moins si l'on en juge par le triomphal succès du film. Alors que le même roman, porté au théâtre, avait bénéficié d'une somptueuse mise en scène avec spectaculaires truquages.

Or, dans le cas qui nous intéresse ici, celui des romans historiques adaptés à l'écran, la coutume, scrupuleusement suivie pour tous les auteurs cités, à l'exception de Zévaco, c'est que leurs romans furent portés à la scène et parfois d'une façon spectaculaire. Ce fut le cas de *La Reine Margot* en 1847, du *Comte de Monte Cristo* (en deux parties, l'une en 1848, l'autre en 1851), du *Bossu*, en 1862 (qui deviendra un opéra-comique en 1888), du *Capitaine Fracasse* en 1896 (c'était déjà un opéra-comique dès 1878), de *La Dame de Monsoreau*, en 1860. Celle-ci offre même la particularité, unique dans les adaptations théâtrales des romans de Dumas, d'avoir une fin heureuse, contrairement à celle du roman. Les scénaristes par trop désinvoltes auraient-ils donc d'illustres modèles ?

Le cinéma muet ne peut, ni ne veut rivaliser avec le roman ou le drame. Il va donc se focaliser sur quelques épisodes spectaculaires de l'œuvre adaptée. Focalisation que reprendra le parlant. Un exemple entre mille : *Les Trois mousquetaires* ne se réduisent-ils souvent pas à l'écran à l'épisode des ferrets de la reine ? Mais c'est là qu'intervient – piquant paradoxe – l'envie de château ! Car si trahison il y a, volontaire ou contrainte, il faut la compenser, la masquer par un décor qui puisse la faire oublier, du moins pour les spectateurs qui connaissent l'œuvre.

Pour les autres, intervient alors une notion bien connue des producteurs : il faut donner au public les images qu'il a déjà dans la tête en entrant dans la salle de cinéma. Et quand on va voir un film historique qui se passe au temps des chevaliers, des mousquetaires ou des Sans-culottes, on s'attend à trouver ces châteaux qui, dans l'imaginaire collectif, sont, hier comme aujourd'hui, associés au temps passé. Ainsi donc, il est inutile de se casser la tête pour trouver le lieu idoine et, par là, retrouver une réalité, sinon historique – c'est une autre histoire – du moins romanesque. Il suffit de faire jouer à plein, ce que Roland Barthes nommait fort justement « un effet de réel » !

Peu importe que le romancier se moque souvent, comme on l'a vu, du château : ses lecteurs s'en moquent aussi. Car ils recherchent d'abord cette « reconstitution du passé » dont parle Michelet, de l'action, des caractères, du sang, de l'amour, de la volupté. Mais le spectateur, lui, voit très vite défiler des images qui se doivent d'être spectaculaires. Si le château est important dans les films historiques, c'est parce qu'on y fait la fête (voir *Les Visiteurs du soir*, pour le Moyen Age, *François Ier*, pour la Renaissance etc.) mais surtout parce qu'on l'assiège ou qu'on y pénètre pour délivrer quelque belle captive.

C'est ainsi que, par la magie de quelques reliefs judicieusement placés, Jean Marais (qui ne se faisait jamais doubler, soit dit en passant) a pu investir, quelque soit le rôle qu'il jouait, le Capitaine, Fracasse ou Lagardère, maints châteaux. Il fut aussi un excellent Edmond Dantès, en 1953, et, comme tous ceux qui le précédèrent (Jean Angélo, 1928 ; Pierre-Richard Willm, 1942) ou le suivirent (Louis Jourdan, 1963 ; Jacques Weber, 1979), il dût non pas escalader le Château d'If mais le quitter au terme d'un vertigineux plongeon funéraire. Juste retour des choses !

L'Histoire en chambre close

Le studio est, comme il se doit, le refuge des premiers cinéastes, avec quelquefois, des exceptions que l'on verra plus loin. Le film historique est l'un des premiers à bénéficier du prestige du « Film d'Art » (dès 1908), tentative compassée et donc vouée à l'échec de légitimer cet art nouveau et forain que, trente ans plus tard encore, Georges Duhamel qualifia, avec un mépris qui n'a d'égal que son aveugle stupidité, de « divertissement d'ilote ». Si *L'Assassinat du duc de Guise*, 1908, est resté dans toutes les mémoires (mais il n'est pas tiré des *Pardaillan*), on tourne très vite en studio, *La Tour de Nesle* (André Calmettes, 1909), *La Reine Margot* (Camille de Morlhon, 1910), *Cagliostro-aventurier, alchimiste et magicien* (Camille de Morlhon, 1910), *L'Affaire du collier de la reine* (Camille de Morlhon, 1911), *Le Chevalier de Maison-Rouge* (Albert Capellani, 1912), *Les Trois mousquetaires* (Henri Pouctal, 1913), *Monte-Cristo* (serial en 8 parties, Henri Pouctal, 1914-1917), *La Dame de Monsoreau* (René Le Somptier, 1923).

De tous ces films et de bien d'autres – nous nous sommes ici limité à Dumas- seul ce dernier est encore visible, dans une superbe version colorisée au pochoir qui date de 1925,

l'originale étant en noir et blanc. Le film d'une longueur inhabituelle pour l'époque (2200 mètres, soit 92 minutes) fut tourné aux studios du Film d'Art à Neuilly et fit l'objet d'une reconstitution soignée, au point parfois de faire illusion.

De même, la version muette de 1921 des *Trois mousquetaires*, un serial en 14 épisodes d'Henri Diamant-Berger (il en tournera une autre, parlante, en 1932), est filmée en studio. Le film, aujourd'hui restauré, ne put sortir en temps prévu. Pour calmer la déception et la colère des spectateurs, le réalisateur, ainsi qu'il nous le raconte dans ses *Mémoires*, projeta des extraits du tournage. La première bande-annonce était née ! Mais l'intérêt de la chose, c'est qu'on voit parfaitement des ouvriers construire des décors, y compris celui de la grosse tour que doit escalader d'Artagnan. Ce qu'il ne fit jamais d'ailleurs chez Dumas !

Seule, sauf erreur de ma part, la version du *Comte de Monte Cristo*, en 1928 et en deux époques d'Henri Fescourt, a été, en partie, tournée dans des décors naturels, au Château d'If, à Aix, Toulon, Arles, dans l'île Sainte- Marguerite et au Pont du Gard, une partie étant quand même filmée aux studios de Boulogne- Billancourt.

Mais il serait illusoire de penser que le tournage en studio fut l'apanage du muet. Pendant la guerre, la pénurie des moyens, les difficultés de déplacement, les restrictions de toute sorte firent privilégier l'usage du studio. Ainsi *Les Visiteurs du soir* (Marcel Carné, 1942) fut tourné dans un château construit sur un terrain près des studios de la Victorine à Nice (2). De même l'adaptation du *Capitaine Fracasse* par Abel Gance (1943), tournée au studio Saint-Maurice, celle du *Bossu* (déjà adapté par René Sti et Alexandre Kamienka, en 1934) par Jean Delannoy (1944), tournée aux studios des Buttes –Chaumont, où fut aussi tournée celle de 1943 du *Comte de Monte Cristo* (on ne voit qu'une image ou une photo du château d'If) par Robert Vernay pour la version française et Ferruccio Cerio pour l'italienne ,choisirent-elles les commodités d'un décor reconstitué.

Après la guerre encore, toujours dans le domaine qui nous intéresse, Jean Dreville choisit pour sa *Reine Margot* (1954) de reconstituer le Louvre (avait-il d'ailleurs le choix ?), même chose, un an plus tôt, aux studios de Boulogne-Billancourt, pour Robert Vernay dans sa nouvelle version du *Comte de Monte Cristo*. Et si Claude Autant-Lara, en 1961, choisit, pour la même adaptation, le décor naturel du château d'If, il n'hésite pas à reconstituer les cellules de Dantès et de l'abbé Faria en studio. Choix esthétique –et commode !- qui s'est imposé, s'impose et s'imposera à tous les adaptateurs du roman de Dumas.

L'Histoire au galop

Mais le retour à la paix, l'emploi de plus en plus répandu de la couleur, le désir du public, frustré par les privations, de retrouver sur le grand écran (le petit est à venir) du rêve à bon marché vont faire que, très vite, les cinéastes, incités par leurs producteurs, vont galoper sur les chemins de l'Histoire. Justement, c'est à un champion olympique d'équitation, le chevalier d'Orgeix, qui prendra le pseudonyme de Jean Paqui à l'écran, que Robert Vernay confiera, en 1946, le rôle du chevalier de Capestang, dit le Capitan, dans la première adaptation du roman de Zévaco (alors que *les Pardaillan* ont été adaptés dès 1914 par Georges Hatot) qui sort sur les écrans en deux « époques » de 98 minutes projetées en une seule séance le 17 mars 1946.

Film de prestige, encore en noir et blanc, qui rencontre un énorme succès. Sans doute les prouesses équestres de Jean Paqui, sur le cheval Fend-l'Air du héros de Zévaco, y sont-elles pour quelque chose mais sans doute aussi les somptueux décors naturels qui mènent le spectateur de château en château :Azay- le- rideau, Chenonceau, Chinon. Un lecteur familier du romancier pourrait, à bon droit, s'étonner de n'y avoir jamais trouvé son héros en lisant ses exploits ! Mais qu'importe. Le temps était venu des tournages en plein air. Pour les touristes et les dumaphiles qui pieusement font le pèlerinage du Château d'If, quelle émotion alors de voir Louis Jourdan y aborder – difficilement – dans l'adaptation de Claude Autant-Lara, en 1963.

Ce fut le triomphe de Jean Marais. On le vit Lagardère en 1959 (*Le Bossu*, André Hunebelle), s'infiltrer à Versailles ; Capitan, en 1960 (*Le Capitan*, André Hunebelle) forcer les murailles des châteaux de Biron, d'Hautefort, de Val et de Beynac ; Fracasse, en 1961 (*Le Capitaine Fracasse*, Pierre Gaspard-Huit) escalader celles des châteaux du Vivier et de Maintenon. Mais le lien commun entre tous ces films-on devrait dire : le lieu commun, c'est le Château de Pierrefonds, employé, suremployé au cinéma, depuis 1907 (*La Légende de Polichinelle*, Albert Capellani et Lucien Nonguet). En un siècle, on le vit au moins 15 fois dans des films historiques, contre 12 fois pour les murailles de Carcassonne, 11 pour le Château de Champs.

Celui de Maisons n'est visité que sept fois au cinéma, mais par du beau monde : d'Artagnan qui, dans *Le Masque de fer*, Henri Decoin, 1962, galope de château en château : Guermantes, Ecoen, Courances, Rosny-sur-Seine et qui, dans *La Fille de d'Artagnan* de Bertrand Tavernier, 1994, chevauche de Biron à Beynac, de Vaux –le – Vicomte à Montal. D'Artagnan donc, mais aussi Margot que Patrice Chéreau, en 1994, fait errer entre Maisons (Ile de France) et Cadillac (Gironde). Notons –et l'honneur du cinéma français sera sauf !- que c'est ce seul château de Cadillac qui a des liens, lointains certes mais avérés, avec l'univers de Dumas : il fut propriété du duc d'Épernon, favori d'Henri III, que l'on voit apparaître dans la trilogie des Guerres de Religion ! Mais revenons à Pierrefonds dont le cas est exemplaire.

Forteresse médiévale, bâtie en 1393, démantelée par Richelieu en 1617, le château n'est plus que ruines lorsqu'en 1832, le 11 août exactement, le roi Louis-Philippe y vient offrir un banquet pour le mariage de sa fille Louise avec le roi des Belges, Léopold. Ruines certes, mais ruines ensorceleuses au point que Nodier, Hugo, Dumas surtout en firent leurs délices. Ce dernier, enfant de Villers-Cotterêts, y venait souvent jouer en voisin. Peu à peu, le lieu devient à la mode. Écrivains et peintres le fréquentent. Sans oublier les curistes : en 1845 on découvre deux sources sulfureuses et ferrugineuses. Au point que, en 1857, Napoléon III décide de faire restaurer le château, restauration qu'il confie à Viollet-le-duc. Le résultat est trop connu pour qu'on s'y attarde. Les commentaires sont sévères : « les déjections de Viollet-le-Duc », pour Proust ; « énorme joujou » pour Anatole France ; « acte de folie furieuse », pour Achille Carlier. Mérimée - solidarité oblige ? - fut plus indulgent : « Viollet-le-Duc y a fait des merveilles. On se croirait en plein Moyen Âge. ».

On tourne donc et on retourne à Pierrefonds qu'on penserait réservé aux films médiévaux, comme les deux versions du *Miracle des loups* (Raymond Bernard, 1924 ; André Hunebelle, 1961) ou à des vies de Jeanne d'Arc (*La Vie merveilleuse de Jeanne d'Arc*, Marco de Gastyne, 1927), voire à d'improbables pitreries médiévales (*Les Visiteurs 2*, Jean-Marie Poiré, 1998). Pas du tout : le château accueille toutes les époques, la Renaissance et le temps des Guerres de Religion (*Dames galantes*, Jean-Charles Tachella, 1990 ; *Le Vert-galant*, René Le Prince, 1924). Et puis notre XVII^{ème} siècle.

Si l'on a choisi de conclure par ce cas emblématique, c'est qu'il englobe tout à la fois les goûts culturels des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Au siècle du roman historique, confier la restauration du lieu à Viollet-le-Duc semblait être un gage de qualité : n'avait-il pas restauré la basilique de Vézelay, celle de Notre-Dame de Paris, n'avait-il mené des chantiers à Carcassonne et au château de Coucy dans l'Aisne ? Loin des « restitutions », souvent sentimentales et toujours sur le papier des monuments de l'Antiquité, l'architecte voulait –c'était dans l'air du temps - illustrer la grandeur de l'histoire de France, notamment celle de la période gothique, fût-elle flamboyante... Ses châteaux et, souvent, ses cités fortifiées ne peuvent, ni ne veulent tenir compte des querelles de spécialistes (ainsi Pierrefonds n'aurait été qu'une forteresse de garnison militaire), le restaurateur y sacrifie à « l'effet », en somme, au spectacle.

N'en est-il pas de même –mutatis mutandis- avec le cinéma ? Les films « historiques », si l'on excepte les ascétiques téléfilms de Roberto Rossellini ou les austères reconstitutions d'Eric Rohmer, deux exemples typiques, veulent montrer plutôt qu'instruire. Ce ne sont pas des manuels d'histoire et quand ils illustrent l'Histoire, ils le font à la façon des livres de la III^{ème} République (3). C'est une histoire d'Épinal, faite de chromos et de fantasmagories.

Illustrer Dumas, Féval, Gautier ou Zévaco ce n'est pas forcément les suivre page après page. D'autant plus, on espère l'avoir montré, que ces romanciers écrivent pour des lecteurs dont la sensibilité et la culture ne sont pas les mêmes-on s'en doute- qu'aujourd'hui. L'horizon d'attente – on excusera le jargon critique- d'un lecteur de Dumas, en 1844, n'est pas le même que celui d'un lecteur de Zévaco en 1907.

Ce public de lecteurs n'a rien à voir avec le public des spectateurs. Et encore ce dernier évolue-t-il. La magie du cinéma muet a, pendant longtemps, suffi à émerveiller sans que l'on ait besoin de recourir à des extérieurs spectaculaires. Comment exiger du naturel dans un univers fait d'artifices ? Le parlant, la couleur, la naissance de la télévision, l'explosion du tourisme ont fait que l'on ne pouvait plus se contenter de gros plans et de quelques coups d'épées. Il fallait des duels, des poursuites, des décors naturels.

Mais « naturels » ne signifie pas « réalistes ». On ne les voulut point vrais mais seulement vraisemblables. Peu importe alors le château, pourvu qu'on ait l'ivresse. Quitte ensuite, pour les spectateurs curieux, à quitter les autoroutes du film à grand spectacle pour aller flâner dans les chemins de campagne, aujourd'hui souvent ardu, du roman historique. Certes le cinéma a immortalisé Dumas, Féval ou Gautier, mais il ne faudrait pas qu'il les momifiât. Les cinéastes ne sont pas des embaumeurs et dans leurs châteaux des merveilles les visiteurs du noir ne sont pas tous des « ilotes » ou des analphabètes.

Claude Aziza

Notes :

1. On renverra le lecteur soucieux de détails, biographiques, bibliographiques, scénographiques et cinématographiques à nos éditions commentées, pour la période qui nous intéresse ici (ordre chronologique) :

Alexandre Dumas : *La Reine Margot* (Pocket, 1994),
Les Trois mousquetaires/Vingt ans après (Omnibus, 1998),
Le Vicomte de Bragelonne (Omnibus, 1998),
Le Comte Monte-Cristo (Omnibus, 1998),
La Tour de Nesle dans : *Théâtre Romantique* (Omnibus, 2002),
La Comtesse de Salisbury (Les Belles Lettres, 2006),
Ivanhoé (Bartillat, 2008),
La Dame de Monsoreau/ Les Quarante-cinq (Omnibus, 2009).

Théophile Gautier : *Le Capitaine Fracasse* (Pocket, 1991, 1998).

Paul Féval : *Le Bossu* (Omnibus, 1991).

2. Voir notre article dans *L'Histoire*, n°205, décembre 1996, p. 36 : « Le Moyen Age des *Visiteurs du soir* ».

3. Lire la vivifiante étude de Pierre Guibert sur l'imagerie des châteaux dans les manuels scolaires : « Pour les petits et pour les grands », dans *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n°42-43, été 1985, pp .9-20.