

La Marseillaise de Renoir, par Jacques Faucher

CLT, numéro 38, juin 1989.

La Révolution française a été portée au cinéma dès les origines de celui-ci (*Un Assassinat de Marat* a été tourné en 1897). Le nombre de films qui lui ont été consacrés est pourtant relativement faible. Sylvie Dallet, dans sa thèse **1**, a recensé deux cent films dont la moitié seulement sont français. La majorité sont des adaptations de romans et pièces de théâtre, plus inspirés de mémoires que nourris d'archives. *La Marseillaise* est l'une des rares œuvres « *purement historique* », ce qui ne peut qu'inspirer confiance dans ses qualités scientifiques. Sadoul n'écrivait-il pas dans *Le Point* en 1973 que ce film « *a su traduire la réalité de la nation* » ? Sans doute parce que « *le scénario a été établi d'après des documents irréfutables, puisés non pas dans les livres d'histoire, mais dans les archives même de la Révolution, par une équipe d'historiens qualifiés* », ainsi que le déclarait le réalisateur, Jean Renoir. Geneviève Guillaume-Grimaud a vérifié aux archives départementales des Bouches-du-Rhône, que Renoir « *s'est fondé sur une solide documentation historique* ». Il n'en reste pas moins que, de son propre aveu, il a voulu réaliser un film témoignant avant tout sur le Front populaire. Il le déclare à Jean Krès de *L'Avant-Garde* en février 37, avant le tournage :

« Depuis quelque temps, mes amis et moi, nous sentions la nécessité de faire un film représentant la France populaire face à toutes les productions qui n'ont rien à voir avec la France actuelle et qui sont, hélas, la majorité : la victoire de mai, les grèves de juin... Ce serait magnifique, mais le film ne sortirait jamais. Alors nous nous sommes rabattus sur l'époque qui offrait le plus de similitude avec la nôtre : la Révolution française ».

Sur cette lancée, Renoir réalise un « *film national* » à la gloire de « *la seule époque d'union nationale, la seule qui puisse faire connaître le vrai visage de la France* » (A. Bayet). Les organisations politiques et syndicales du Front populaire soutiennent l'initiative, Chautemps, Jean Zay, Sarraut, Blum, Herriot, Jouhaux, Frachon, Cachin, Paul-Boncour, Thorez, Bracke, Duclos, Basch, Aragon... patronnent l'entreprise ; une souscription populaire est lancée à travers toutes les organisations du Front populaire. *La Marseillaise*, c'est vraiment la grande entreprise politique dans le domaine du cinéma. Déjà le titre annonce la couleur. Malgré qu'en ait Pivert, engagé lui aussi dans l'affaire, c'est bien le chant des Versaillais qui, en 1937, pouvait le mieux symboliser la politique des organisations politiques et syndicales du Front populaire.

Il a donc été facile à la critique d'établir un parallèle quasi terme à terme entre le film et 1937. Le « *Tu n'as pas le droit d'oublier les services que les prêtres ont rendu à la Révolution* », d'Arnaud, le théoricien des Marseillais, fait écho directement à la main tendue aux catholiques de Maurice Thorez. Le ton général d'union nationale cadre avec la politique de collaboration de classes innovée par l'Internationale communiste en 1934. Mais le film ne se donne pas pour autre chose et il n'y a guère d'effort à faire pour signaler, avec Geneviève Guillaume-Grimaud **2** pour laquelle le film est « *transparent* », les rapports que la réalisation de Renoir entretient avec l'époque historique de sa réalisation. Quant à la relation entre les discours entrelacés à l'intérieur du texte filmique déterminé par la société, c'est un travail qui implique une analyse pas à pas pour essayer de comprendre comment l'histoire devient discours.

Le générique se déroule sur une représentation figée de Versailles et prend la forme d'une présentation de pièce de théâtre classique sur fond de musique ancienne. La première image du film fait donc de *La Marseillaise* et de l'histoire une représentation théâtrale. Ce que reprendra la Reine lors de la discussion à propos du Manifeste de Brunswick lorsqu'elle parlera de « *sinistre comédie* ». Un théâtre d'ombres n'est-il pas aussi le moyen de représenter l'affrontement Nation / Royauté ?

Au plan suivant, on est dans le château de Louis XVI où se déroule le lever du roi réglé selon une étiquette minutieuse. La relève de la garde s'effectue d'une manière mécanique, rythmée par une suite de commandements. Le soldat devant la tapisserie est parfaitement immobile. On est dans le domaine de l'ordre, de la règle figée auquel s'oppose le passage de soubrettes actives et bien vivantes. Même la nature qui pourrait introduire l'« *animé* » est une représentation (la tapisserie derrière le soldat).

A La Rochefoucauld-Liancourt qui demande à être introduit auprès du roi, un gentilhomme répond que « *le roi dort comme Hercule après ses travaux* », à la suite d'une « *furieuse partie de chasse* » ; il est cependant introduit et on découvre le roi assis sur son lit, volubile, familier, plaisantant et occupé à manger du poulet en buvant du vin.

Que peut-on organiser dans ce passage : d'abord le roi entre de plain-pied dans la mythologie romaine, il est « *comme Hercule* », ensuite il chasse, ce qui introduit un élément actif. Dans la chambre, il est immobilisé dans le lit, mais il est bon vivant — la fixité opposée à l'animé. De plus il mange, activité située du côté de la vie. Et il mange ce poulet que Picard a « *ôté de sa portée* ». Il viole donc un interdit, il s'oppose à la loi, il est du côté du désordre. Enfin, à l'intérieur du château règne l'étiquette, l'ordre ; à l'extérieur, le désordre : « *Non, sire, c'est une révolution* ». Ainsi, à la contradiction primitive figé / animé s'ajoute celle d'ordre / désordre, l'incluant.

Dans la séquence suivante, cette problématique se confirme. Un paysan enfreint la loi de son seigneur en chassant sur ses terres. Cette séquence s'ouvre sur un gros plan de pigeon picorant. Plan de nature et de vie prolongé par le geste du paysan faisant tournoyer la fronde. C'est la confirmation que l'extérieur est le lieu de l'« *animé* ». Mais la loi surgit, le comte et ses gendarmes interviennent pour faire respecter l'ordre.

Cet ordre, c'est le comte lui-même qui en est l'expression. Il renvoie Cabri — c'est le nom du paysan — à la justice du baillage, c'est-à-dire une justice purement automatique : avec eux, « *c'est les galères* », dit le maire Giraud, qui s'oppose au comte.

Il s'oppose par sa faconde méridionale, sa gestuelle, au ton empesé du comte. Il s'oppose aussi parce qu'il a un nom, Giraud, il est un personnage concret, avec des origines alors que le comte n'a pas de nom et est une abstraction, la loi. Giraud est du côté du vivant, du désordre, n'a-t-il pas déjà violé la loi à propos d'un délit précédent en ne poursuivant pas le délinquant ? Il dénonce le caractère ossifié de la justice dont les juges ont « *un cœur comme un rocher* » et « *pas plus d'intelligence qu'un vieux chaudron* ». Il ramène à une réalité concrète de pigeon maigre un oiseau dont le comte avait fait « *un symbole de l'ordre social* » qu'il défend, faisant passer du côté de l'« *animé* » et du désordre un pigeon, même mort, mais envisagé sous l'angle de la nourriture. On verra plus tard la place que prend ce-qui-se-mange dans le film. On peut déjà établir le lien avec le poulet du roi. Le pigeon et le poulet sont dans un même système de signes.

Le discours abstrait du comte sur les lois de Sa Majesté masque la réalité concrète des intérêts matériels de classe, comme le lui fait remarquer Giraud : « *Vous avouez donc que ce sont vos biens et vos titres féodaux que vous défendez et non pas tant les lois de Sa Majesté* ».

L'aristocrate tente de faire jouer la solidarité en incluant le maire, propriétaire enrichi, dans la hiérarchie sociale dont tous les niveaux sont solidaires et que justifie « *l'ordre naturel et divin* ». Mais la mise en scène montre que le maire, quelle que soit la force de la démonstration, n'est plus du côté de l'ordre, il est du côté du vivant, du dynamique — il fait rire —, du désordre qui clôt la séquence avec la fuite du prévenu.

Deux gros plans du couteau d'un paysan rompant les liens de Cabri, montés en alternance de la discussion entre le maire et le comte ont préparé cette fuite et affirmé la solidarité paysanne. Plus profondément, ces deux plans sont l'introduction du désordre au sein du tribunal, temple de l'ordre. Une fois de plus, l'intérieur est l'endroit de la loi, mais que mine son opposé (les liens tranchés). De l'intérieur de la pièce, Cabri saute de l'autre côté de la fenêtre dans la lumière extérieure, de la contrainte à la liberté. A ce moment, la mise en scène confirme de quel côté est le maire. Il accompagne du regard Cabri à l'extérieur et éclate de rire. Sa situation dans le conflit ordre-contrainte-figé / désordre-liberté-animé est claire. Le saut de Cabri permet d'avancer un nouveau concept, celui de franchissement, passage de l'intérieur-ordre à l'extérieur-désordre.

Mais on ne peut mécaniquement situer tel personnage, tel lieu, d'un côté ou d'un autre. Les uns et les autres sont travaillés par la contradiction. C'est à l'intérieur du tribunal que le désordre surgit : le lien rompu, le tohu-bohu de l'évasion, le maire se situe du côté de l'animé mais ne fait pas le saut vers l'extérieur. Le champ où roucoulent les colombes est extérieur, il n'est donc pas étonnant que la vie soit présente et la loi violée, mais le comte et ses gendarmes y font aussi intrusion.

Dans la séquence suivante, une cascade se précipite au flanc d'une forêt : il n'est donc pas surprenant d'y retrouver Cabri, l'homme du désordre. La symbolique de l'eau cascadant et la présence de Cabri autorisent à associer la nature (extérieur) et la liberté (pas de loi), d'autant plus que cette eau, qui est aussi une entrave à la marche — toujours la contradiction —, est franchie par Cabri. Ces plans de montagne introduisent une nature qui a aussi ses lois que l'homme ne peut mépriser et doit subir. Cabri rencontre dans cette montagne Bomier, maçon marseillais, fuyant — avec son compagnon Arnaud, commis des douanes—, les aristocrates de la ville qui entendent y faire respecter l'ordre royal. Cabri le campagnard apprend à Bomier qu'il doit se plier à la loi naturelle s'il veut que sa cheminée tire. Au sein même de la nature règne le couple liberté / contrainte, autre forme de désordre / ordre. L'ordre semble l'emporter puisqu'il renvoie à une harmonie qui fait penser à un Eden retrouvé, pour peu qu'on sache « *en observer les mystères* ». « *Ici on a la belle vie* », dit Bomier, « *tu veux un merle ? Tu prends la fronde et tu as un merle. Tu veux un lièvre ? Tu mets un petit bout de ficelle dans le buisson et le lièvre arrive* ». Le discours gionisque fort en faveur dans les années 30 est ici évident, et rapidement mis à mal par le théoricien Arnaud, fort étrangement occupé à lire un gros livre tandis que Bomier s'affaire autour du lapin sur la braise. On doit remarquer à propos de ce lapin qu'il s'ajoute au poulet et au pigeon. Une série s'organise. Mais on en est à l'Eden. Ce paradis (les cailles tombent presque toute rôties !) exige ceinture, cuir, ficelle, sel, tabac. Autant de produits de la ville. Arnaud l'explique à Bomier et, par là-même, établit la nature sociale et historique de l'homme. Cette ceinture est un cadeau de la mère de Bomier dont il est dépendant comme il est donc dépendant d'un passé, d'une histoire auxquels sa mère renvoie. « *Et ta mère ? Tu veux la revoir, ta mère ?* » et il lui rappelle qu'on ne peut se passer « *des commodités que nous devons au travail de nos parents* ». Bomier s'affirme du côté du concret, du sensible, le lapin, la fronde, le feu, le vent, tandis qu'Arnaud est du côté de l'abstrait, le livre, les commodités (mot qui généralise tout ce qui est dû au travail et l'exprime sous une forme abstraite). Bomier est sensoriel, Arnaud intellectuel. Bomier est à l'aise dans la montagne, Arnaud est un produit de la ville. Véritable tournoiement d'oppositions qu'ordre et désordre peuvent englober.

Il faut poursuivre l'examen de séquences d'introduction jusqu'au départ de la montagne.

Un nouveau personnage surgit, accédant au camp des fuyards : le curé. D'entrée, il est situé du côté de l'ordre : « *C'est comme ça que vous montez la garde ?* » et Bomier de lui répondre : « *Et pourquoi ? Il vient personne par ici !* » dans une position diamétralement opposée. Le curé a sa place aux côtés d'Arnaud, ils sont filmés ensemble, debout, détachés sur le ciel, unis dans un geste fraternel de tapes dans le dos. L'ordre s'oppose au charnel. Cependant le curé est bien, lui aussi, du côté du sensible, puisqu'il apporte du pain, du fromage, du tabac. « *Que peut apporter un pauvre curé ?* » demande-t-il. Comme chacun sait, le curé fournit la nourriture à l'âme et ce pain, ce fromage sont la déconstruction de toutes les scènes de repas de la Bible et, par-là, nourriture spirituelle. Arnaud et le curé vont bien

ensemble, incarnation de l'idée de l'abstrait, de l'ordre. A Versailles, comme dans la montagne, s'affrontent l'abstrait et le sensible. Le film n'hésite pas à répéter que le curé incarne l'ordre, il le répète dans cette scène où le prêtre dénonce le désordre qui règne dans l'Eglise où des évêques de 22 ans transgressent la loi du seigneur.

A la fin de la séquence, un nouveau concept apparaît, celui de nouveauté, d'avenir. Tandis que Cabri, au début de la rencontre, avait affirmé son malthusianisme (« *heureux que ses enfants soient morts* ») et affirmant que, « *si les paysans étaient plus raisonnables, ils feraient moins d'enfants* », à la fin, il affirme sa foi dans les combats à venir, dans les « *armes modernes* » qui débarrassent des « *mauvaises bêtes* », même s'il ne part pas avec ses camarades « *épurer la ville des aristocrates* », sans passer du côté de l'avenir (il reste dans la montagne et reprend sa fronde).

Dans la plaine, des châteaux brûlent, un passé meurt, un avenir s'annonce. Bomier n'en mesure pas le sens historique, collectif. Il reste au niveau d'une réaction humaine individuelle : « *si on me brûlait ma maison, je ne serais pas content* ». Mais il part, alors que Cabri, sa position individualiste abandonnée, n'en reste pas moins dans la montagne. Le curé, porteur de toutes les nourritures, monté de la ville à la montagne, et « *sergent de l'Eglise* », unit dans une même disgrâce paysans, petits-bourgeois, militaires, en un mot le peuple et acquiert une stature de premier plan, de moteur de l'histoire. Il indique le chemin du devoir, de la nouvelle loi : « *Les enfants, le moment est venu pour vous que vous quittiez la montagne, on a besoin de vous* ».

« Il » a parlé, la séquence se termine et il disparaît du film à tout jamais. Ni lui, ni aucun de ses congénères ne réapparaîtra.

L'analyse de quelques séquences va confirmer ce qui a été mis à jour dans les séquences initiales.

Marseille, octobre 1790

La séquence s'ouvre sur un plan de voile blanche qui fait le lien avec l'idée de départ, d'avenir, qui a conclu la précédente. Cet avenir est lumineux comme la blancheur de la voile, comme l'était la vue par-delà la fenêtre du tribunal. Puis la camera descend dans un mouvement continu le long des mâts et on voit Bomier et Arnaud. Bomier s'étonne qu'on lui demande une carte pour entrer au Club des Amis de la Constitution.

« *Est-ce qu'on a besoin d'une carte pour faire la révolution ?* » dit-il.

— « *Mon ami, on ne fait pas de l'ordre avec du désordre* », lui répond Arnaud.

Sans rupture de plan, la camera pénètre dans le club, lieu où se forge l'avenir, une fois de plus lieu clos qui se révèle le centre de l'ordre. Toutes les interventions flétrissent ceux qui organisent le désordre à l'extérieur et proclament la nécessité de l'ordre dans la rue. « *Nous, les portefaix... nous flétrissons les lâches attentats commis contre la tranquillité publique* ». On dénonce la poignée d'agitateurs qui sèment le désordre « *quand le roi et la nation sont unis dans le même amour du bien public* ». Les factieux en train de compromettre l'avenir de la Révolution, « *nous les voyons derrière les guichets des maisons de commerce où ils travaillent à faire monter les prix, nous les voyons dans l'administration où ils complotent contre l'exécution des mesures favorables à la Patrie. Nous les voyons dans l'Armée...* »

Dans cette séquence, l'ordre est passé du côté de la Révolution.

La Prise du Fort

Dans le groupe de patriotes en attente de l'heure de l'attaque, un nouveau personnage : le peintre Javel. Ses premiers mots sont pour reprocher aux littérateurs de dénaturer la réalité. « *Les levers de soleil ne sont pas ce qu'ils disent, ils magnifient ce qui est froidure et grisaille* ». Mais, dans son activité de peintre,

il joue le même rôle. Il prétend être en rupture avec le passé en ne peignant plus des « *bergers et des bergères, bons pour les aristocrates* », mais c'est pour leur substituer « *des Romains, des héros de l'Antiquité, des Patriotes, quoi !* ». Dans des scènes à venir, il représentera les révolutionnaires sous les traits de Romains, et le couplet de Ma Marseillaise, « *Nous entrerons dans carrière* »... sous l'aspect de « *la France de demain devant les restes de la Rome antique.* » Autant de références qui le rattachent au passé, un passé dont Louis XVI (Hercule) n'est pas exclu. Sous une contradiction apparente, Javel incarne une sorte de continuité historique dans l'espace du figé.

Au moment de l'entrée dans le fort, l'écran est partagé en deux verticalement, à gauche la masse noire, statique, du fort, à droite, le ciel lumineux, la mer scintillante. C'est la reprise de la métaphore de la voile blanche ; le fort noir est le passé réactionnaire où les prisonniers deviennent aveugles, victimes des « *humeurs malsaines qui suintent des murs* » et le ciel est l'avenir de la lumière de la révolution, du futur.

On retrouve le concept de franchissement lorsque le chariot chargé du tonneau, cheval de Troie de la mythologie, passe à l'intérieur de la masse sombre, lieu de l'ordre royal où, à une première phase de désordre (l'attaque), va succéder l'installation d'un nouvel ordre. Les Patriotes revêtent les harnachements des soldats, s'emparent de leurs armes, leur deviennent semblables, interchangeables même, puisque l'un des attaquants reconnaît dans un défenseur un « *pays* » qu'il embrasse dans une étreinte, véritable fusion. La nouvelle loi s'impose : un soldat monte la garde, « *de sa propre initiative* », et Arnaud est désigné comme chef. En revanche, l'ordre ancien incarné par le marquis de Saint-Laurent commandant le fort s'effondre : les soldats éclatent de rire quand il leur demande de se retirer. Lui, « *responsable devant Sa Majesté le Roi* », avait « *vu beaucoup de choses au cours de sa longue carrière, mais ça, il ne l'avait pas encore vu* », ce qui montre bien que cette nouveauté est d'une qualité particulière, qu'elle a valeur de nouveauté totale. Elle est la grande lumière du drapeau montant dans le ciel. La nuit du passé prend fin, un ordre lumineux s'instaure.

Cette lumière accompagnera les Marseillais dans leur montée vers Paris et ne disparaîtra au cours de cette marche que lorsque les engagés évoqueront dans une scène nocturne la contre-révolution, la trahison des généraux.

L'opposition entre l'ancien et le nouveau est si forte que le marquis ne comprend pas les mots nouveaux : « *Vous justifiez des actes que je considère comme une rébellion par des mots que je ne comprends pas : la Nation, les citoyens* ». Arnaud se charge donc d'expliquer au marquis que « *la Nation, c'est la réunion fraternelle de tous les Français, c'est vous, c'est moi, ce sont les gens qui passent dans la rue, c'est ce pêcheur sur cette barque* ». Ce faisant, au moment où il lui dit « *au plaisir de ne plus vous revoir* » et le chasse vers les émigrés, en même temps, il l'inclut dans la nation, ce qui problématise l'appartenance de ces aristocrates à la patrie et laisse la porte ouverte à leur intégration.

Coblentz

Des émigrés réunis dans un hôtel jouent aux cartes et discutent. Ces gens d'ordre se livrent à un jeu qui implique une règle. Mais ils affirment leur confiance dans le roi de Prusse pour les rétablir dans leurs droits. Or le marquis, ex-commandant du fort de Marseille, ne les suit pas au nom de leur vieille loi aristocratique : des catholiques ne sauraient pactiser avec des protestants et attendre leur salut de l'ennemi héréditaire. Mais les aristocrates ont oublié leur loi comme ils ont oublié la façon dont on doit danser la gavotte.

C'est un monde qui a perdu la tête. Le marquis respecte la vieille loi d'honneur et, par là-même, est valorisé du fait de son refus de chercher aide auprès d'anciens ennemis et de sa lucidité quant aux forces militaires en présence. Le respect de la loi en elle-même est donc positif, alors que, jusqu'à maintenant, l'ancien et le nouveau, l'ordre et le désordre, semblaient antinomiques. Une fois de plus, un pont s'établit entre le passé et le futur. Ceux qui respectent l'ordre peuvent se retrouver dans la même communauté : le marquis a effectivement sa place dans la Nation.

Bomier et sa mère

L'affirmation du nouvel ordre s'est poursuivie au cours des discussions au Club des Amis de Marseille. Un certain nombre de mesures d'ordre ont été proclamées indispensables par les Marseillais avant leur départ pour la frontière : le rappel des ministres patriotes, les mesures de rigueur contre les prêtres réfractaires, les agents de l'étranger... Pour pouvoir s'engager, il faut satisfaire à certaines conditions et en particulier ne pas avoir de dette, ce qui interdit à Bomier de s'enrôler.

Dans la maison de sa mère, « *on s'honore de parler français* », proclame une affichette. Pas de doute, c'est la maison des idées nouvelles, mais c'est aussi la maison de l'ordre : les femmes restent debout quand les hommes sont à table comme le veut la tradition.

« *Que dirait ton pauvre père, s'il voyait une femme attablée pendant que tu manges ?* »

A quoi le fils oppose :

« *Nos vieilles coutumes n'ont plus de raison d'être* ».

Le poids des idées anciennes reste très lourd. Contrairement à l'oratrice du Club des Amis qui proclamait « *Nous, les femmes, nous sommes là* », la mère de Bomier, comme un contradicteur du club, pense que « *la place des femmes est au foyer* ». Elle tire son fils vers le bas, tente de le décourager, de l'éloigner de « *ces bagarres contre des gens plus riches, plus forts, mieux armés* ». Elle affirme qu'« *il y aura toujours des riches et des pauvres* », que c'est « *la lutte du pot de terre contre le pot de fer* ». L'amour maternel entre en lutte contre l'intérêt collectif. Le personnel s'oppose au social, la famille à la nation. Dans cette scène, le problème est celui du passage de l'individuel au collectif, du dedans (la cuisine obscure où règne l'ordre familial) au dehors (la rue lumineuse où l'on entend chanter les engagés). Ce passage va pouvoir se faire grâce au respect de l'ancienne loi, de l'ordre du passé. Bomier va pouvoir payer sa dette (dette contractée pour sa maîtresse, donc personnelle, d'ordre sentimental) et s'engager pour la Révolution, car sa mère lui rappelle qu'il peut vendre la terre d'un vieil oncle. Comment s'explique ce revirement ? « *Tu es l'homme, tu peux faire ce que tu veux* ».

La mise en scène exprime ce problème du passage de la façon suivante : Bomier est d'abord filmé à sa fenêtre, regardant dehors, puis, quand la mère suggère la solution de la terre de l'oncle, il peut partir, il s'en va. La mère dit à la servante « *Ferme la fenêtre* ». La caméra part de la mère, assise, les yeux embués, parcourt l'intérieur de la cuisine, passe sur une cruche, des tomates rangées à plat et aboutit à la fenêtre ouverte, franchit l'encadrement et rejoint Bomier qui court dans la rue en chantant. Ainsi le mouvement de la caméra effectue visuellement le saut de Bomier, de sa cuisine dans la rue, de son univers familial au monde du collectif, du passé au futur. La caméra matérialise cinématographiquement le concept de franchissement. La loi des engagés, le collectif, le nouvel ordre, la Révolution, l'emportent sur le familial, le sentimental, l'ordre ancien, la réaction. Pourtant on ne peut manquer de mettre en parallèle la scène de la cuisine et celle de l'hôtel de Coblenz. Dans les deux cas, le positif est déterminé par le respect de l'ancienne loi. A Coblenz, le respect de la loi du passé conduisait à ne pas trahir la France, à Marseille, c'est au nom de la supériorité de l'homme (cette vieille loi qui n'a plus cours) que Bomier peut rejoindre les rangs révolutionnaires. Une fois de plus, la nouvelle loi naît du respect de l'ancienne. Le principe d'ordre assure le passage d'un monde à un autre.

La Montée à Paris

Une séquence commence sur un exercice de chargement du fusil sans autre intérêt, semble-t-il, que celui de témoigner d'un souci documentaire du respect de l'histoire. Mais comment ne pas mettre en rapport cette démonstration avec ce qu'on vient d'analyser sur l'ancien et le nouveau ? Ici encore, le souci de se plier scrupuleusement aux vieilles règles du chargement du fusil est la condition de la victoire. L'ancien conditionne le nouveau, l'un découle de l'autre. Coblenz, la cuisine de Bomier, le chargement du fusil sont autant de répétitions métamorphiques d'une même problématique.

Au cours de la montée vers Paris, décrite en plans fréquentatifs, les marches s'effectuent dans la lumière dont ces soldats sont porteurs et l'opposition passé / avenir, ordre ancien / ordre nouveau, nourrit toutes les images. Les soldats chantent alternativement en patois (l'ancien) et en français (le nouveau). Bomier, enfin conquis par La Marseillaise (ce chant qui pourtant ne respectait pas « *les règles de l'harmonie* ») n'en continue pas moins de subir l'attraction de la fuite hors du monde :

« Et là-haut à Paris, pas moyen de foutre le camp dans la montagne. Dis, Amaud, tu te rappelles la montagne avec Cabri ? Que c'était beau ! »

La Fête de la Fédération

Un Fédéré est assis sur les planches d'une tribune. Un organisateur intervient et ce dialogue s'instaure :

« Citoyen, veuillez évacuer cette tribune réservée aux Fédérés bretons.

— *Alors, c'est ça l'égalité ? Pourquoi les Fédérés bretons auraient droit à cette tribune et pas moi ?*

— *Et pourquoi toi et pas les Fédérés bretons ?*

— *Si tout le monde faisait comme toi, ce serait du propre ».*

La caméra filme l'indiscipliné assis, écrasé par le regard de l'organisateur debout. On ne fait pas de l'ordre avec du désordre. Le texte se répète.

Le grand moment de l'arrivée des Marseillais sur la place de la Fédération reprend l'assimilation de l'histoire à une scène de théâtre. La place est révélée par un mouvement de camera qui, partant de ruines de toute évidence fausses, occupant tout l'écran et couronnées d'un écriteau « *Ci-gît la Bastille* » (artifice de théâtre), aboutit à la place elle-même, montrée en plongée se présentant comme scène de l'histoire et l'histoire comme représentation théâtrale.

Le Banquet de la Fédération

L'opposition ordre à l'intérieur / désordre à l'extérieur se répète ici. Les Marseillais avancent sur les Champs-Élysées dans le laisser-aller de promeneurs et les conversations sont un brouhaha où quelques membres de phrases seuls sont compréhensibles. Les aristocrates les provoquent. Dès qu'on est dans la salle, c'est la parfaite ordonnance des tables dressées qui s'impose, tandis qu'à l'extérieur, la conduite provocatrice des aristocrates engendre une mêlée générale qui fait bondir les banqueteurs hors de leur salle.

L'orage annonciateur du drame, comme dans toute bonne tragédie, met fin à la lutte armée.

Sous les apparences du même costume, l'ordre ancien et l'ordre nouveau se sont affrontés. L'échange entre Arnaud et un aristocrate est significatif :

« Tu portes le même costume de la Garde nationale, comme moi », dit Arnaud.

— *Oui, mais toi, tu es républicain ; moi, je suis royaliste. Je suis un partisan de l'ordre.*

— *Si tu es un partisan de l'ordre, pourquoi es-tu venu troubler notre banquet fraternel ?*

L'ordre ne se divise pas. Il a toujours le même costume. L'ordre abstrait, l'ordre en soi, doit régler les conduites.

Le Manifeste de Brunswick

Un mot, dans le Manifeste, choque particulièrement Louis XVI : la subversion de la ville. « *Drôle de mot, dit-il, mais qui dit bien ce qu'il veut dire* ».

La subversion est déjà à la cour. Un ministre est prêt à violer les lois de l'honneur, du patriotisme et de l'intérêt national en faisant siennes les paroles de son agent de change qui préférerait voir camper les Prussiens sur la place Louis XV et l'assignat tomber au-dessous de zéro que d'assister à une victoire qui renforcerait l'audace des éléments de désordre.

Comme à Coblenz, les représentants de l'ordre sont du côté de la subversion tandis que leur chef, le Roi, craint le désordre de la guerre et s'affirme même du côté de la nouveauté. En effet, la Reine affirme ne pouvoir ajouter foi à « *un ministre qui se lave les dents* », donc novateur, et le roi approuve ce ministre : « *On se lave bien les mains... j'aimerais tâter de ce brossage* ». Alors qu'on a vu la royauté corsetée par l'étiquette, opposée au vivant, voilà que le roi, comme au début du film, s'enflamme à propos de la chasse. Mais il s'enflamme, dira-t-on, pour la chasse à l'ancienne, ce qui semblerait le mettre en contradiction avec son goût pour la nouveauté. Ce qu'il condamne dans la chasse nouvelle, c'est son aspect mécanique et non plus animé. La chasse est devenue « *une expédition avec des rabatteurs qui vous amènent le gibier comme des quilles devant la boule d'un joueur* ». Il se laisse tellement emporter par sa passion de la chasse qu'il en offense la reine dans ses affections familiales et le désordre ainsi provoqué lui en fait « *oublier les formes convenables à son affectueuse tendresse* ». La chasse, l'« *animé* », la passion, une fois de plus, engendrent le désordre et le roi, rappelé à l'ordre des « *formes convenables* » par les larmes de sa femme, fait immédiatement porter le Manifeste à l'Assemblée. Le personnel, l'affectif, l'emporte sur le collectif. Le roi passe du côté de la subversion aristocratique.

Toute la presse révolutionnaire se dresse contre le roi, mais l'essentiel n'est pas là : Javel, tout en s'enkystant dans son anticléricisme, s'affirme partisan d'une nouveauté : les pommes de terre, en opposition à Bomier. Celui-ci affirme aussi son individualisme. Face au « *nous* » d'Arnaud, « *Nous proclamerons la déchéance du roi* », il avance son « *moi* » « *Qui ça, nous ? J'ai rien décidé, moi !* ».

Par-là, le refus de la nouveauté s'associe à l'individualisme dont Bomier est depuis toujours porteur. Dans les scènes suivantes, son individualisme va s'épanouir dans le sentimental.

A la Veille de la prise des Tuileries

Bomier est le seul personnage à devenir amoureux. Lorsqu'il amène Louison au Théâtre d'Ombres, l'histoire se réduit à des ombres chinoises abstraites, figées, noires, qui n'intéressent guère les spectateurs venus plus pour l'obscurité complice que pour les silhouettes. C'est le lieu de l'intimité et Bomier rêve de son avenir avec Louison et non de l'avenir de la Révolution. Leurs voisins s'embrassent. Péripiétie que la Révolution face aux destins personnels ! La Nation et le roi découpés dans du bois ou du carton ne pèsent guère en contre-champ des êtres de chair et de sang qui rêvent. Que dit Bomier lorsque, rangé au milieu de quelques soldats, il attend les cloches, signal de l'attaque : « *Je voudrais bien revoir Louison* », alors qu'Arnaud vient de déclarer : « *Que chacun se dise, quel que soit son sort personnel dans la bataille, le soleil se couchera sur une France purifiée de la trahison* ». Le destin collectif, dans la réalité de l'action, est mis en parallèle avec les amours personnelles qui ramènent l'histoire à des affrontements de bouts de carton.

Plus loin dans le film, au moment où le combat va se livrer, Arnaud rappelle : « *Pas de sang ! Derrière la porte, il y a des Gardes nationaux, d'honnêtes citoyens de la ville de Paris...* », et Bomier commente : « *Il y en a aussi là-dedans qui ont leur père, leur frère, des oncles, des enfants, leurs affections* », si bien qu'Arnaud lui dit : « *Tu penses à Louison ?* ». Chez Bomier, l'affectif l'emporte toujours. A l'instant du combat, dans le face-à-face avec le Suisse qui, lui, évoque l'honneur de son arme, Bomier réplique qu'« *à sa place, il le quitterait, son poste* » et lui conseille la fuite individuelle, le retour dans sa montagne, de l'autre côté du Mont-Blanc, « *parce que, tu sais, la montagne, moi, je la connais, j'y ai vécu pendant trois mois avec Arnaud et ça me plaisait* »... Le coup de fusil du Suisse sanctionne son individualisme. Blessé à mort, disant adieu à Arnaud, c'est encore à la montagne qu'il pense : « *Donne le bonjour à la montagne*

quand tu seras en bas ». Quand il meurt dans les bras de Louison, il ne regrette pas d'avoir dépensé les vingt francs qui lui avaient été confiés à sa montée vers Paris. Or ces vingt francs ont servi à satisfaire des dépenses d'ordre privé (pour Louison certainement) alors qu'ils devaient récompenser un soldat ayant accompli son devoir révolutionnaire. Il pense enfin à sa mère, incarnation du familial opposé au collectif, « *qui se fera un brave mauvais sang* ».

Aux Tuileries

Les soldats royaux martèlent le sol du château comme dans la séquence du lever du roi, mais cette fois les gentilshommes sont une gêne pour l'armée. La reine les défend face au chef militaire du Palais. Elle est de plus en plus du côté du désordre.

Dans la scène suivante, le roi, une fois de plus, va se situer du côté du progrès.

Aux cris de « *Vive la Reine* », celle-ci franchit une porte qui barre tout l'écran, elle avance, royale, filmée à mi-jambes, baisse la tête et la caméra accompagne ce mouvement vers une table servie, puis balaie la table, remonte vers la reine en plan plus rapproché : « *Comment, sire, vous mangez en de pareilles circonstances ?* ». La diagonale descend vers la droite de l'écran, le roi en plongée lève la tête vers la reine : « *Mais pourquoi pas ? L'estomac est un organe qui ignore les subtilités de la politique. Je me suis fait servir des tomates ; on parle beaucoup de ce légume depuis l'arrivée à Paris de ce bataillon de Marseillais. J'ai voulu en tâter, moi aussi. Et bien, madame, voulez-vous que je vous donne mon impression ? C'est un mets excellent, nous aurions eu tort de le négliger* ». Non seulement le roi s'affirme ainsi du côté du progrès — la tomate est un légume inconnu à Paris (voir la tête du serveur du banquet des Champs Elysées quand Arnaud lui en demande) — du côté du désordre par rapport aux habitudes culinaires, mais aussi du côté des Marseillais, par contamination. D'où l'importance des tomates dans ce film : tomates chez Bomier, tomates dont on parle dans le cortège se rendant au banquet, tomates qu'Arnaud demande au serveur et tomates que le roi mange et vante. Le roi est en rupture avec ses propres règles, son propre ordre.

La mise en rapport de toutes les scènes où la nourriture est présente permet d'associer cette dernière à l'idée de rupture de l'ordre, de révolution. Le roi mange un poulet qui lui avait été interdit (placé hors de sa portée), Cabri tue un pigeon sur les terres de son seigneur ; fuyant la justice il fait cuire un lapin dans la montagne. Les Montpelliérains font un banquet quand les Marseillais s'enrôlent, la discussion sur le départ de Bomier a lieu dans une cuisine, au cours du repas, la caméra panoramique sur des tomates quand il part s'engager. Un personnage rencontré au cours de la marche vers Paris donne vingt francs à Bomier pour que son neveu « *se paie un bon gueuleton quand vous aurez foutu M. Veto en l'air* ». Javel argumente en faveur des pommes de terres — juste après l'« *ultimatum* » — en signalant que « *le roi, qui n'est pas un très bon politique, mais qui est un fin mangeur, se nourrit presque exclusivement de pommes de terre* » ; enfin Bomier sale sa pitance. L'abolition de la gabelle, l'impôt sur le sel — quel lien plus étroit avec la Révolution ? Quelle association plus symbolique que celle-là ? Le vin enfin, associé au sang et donc à la vie, au dynamique, irrigue le film. Il lui est substitué le patriote armé dans le tonneau lors de l'attaque du fort de Marseille. Des grappes de raisin arrivent en premier plan devant les soldats faisant mouvement vers Paris, le départ des Marseillais est fêté à coup de godets ; à la fête de la Fédération, le vin d'Argenteuil réunit gens du Nord et gens du Sud.

En revanche, on ne mange jamais du côté des aristocrates. Il y a donc bien deux camps, celui des mangeurs et celui des abstinents. Marseillais et Louis XVI sont bien sous le même signe.

La reine a donc toutes les raisons d'être choquée de voir son mari à table dans cette scène symétrique de la séquence du lever du roi. Son mari mangeant du poulet rompait la rigidité de l'étiquette, introduisait la vie dans le figé. Avec les tomates, il passe du côté de l'avenir. Les tomates ne sont-elles

pas appelées aussi « *pommes d'amour* », comme le dit Arnaud ? Ne constituent-elles pas un lien sentimental avec les Marseillais ?

Il n'est pas étonnant alors que « *le bon Picard* » se préoccupe de la perruque du roi, de travers... A la tête même du royaume, le désordre s'est installé et sans cesse le roi va porter la main à sa perruque pour tenter de redresser la situation.

La sortie du roi vers les Gardes dans la cour des Tuileries se fait en deux plans. Le premier est à l'intérieur avec les gentilshommes chantant « *O mon roi !* », la caméra accompagne le roi puis avance sur les têtes, en gros plan des chanteurs, tourne vers la gauche et prend le roi en train de descendre les escaliers ; on est dans le passé, dans l'ancien cadre, au plan suivant on est à l'extérieur. « *O mon roi* » est remplacé par des roulements de tambour et les cloches de la ville qui sonnent le rassemblement des forces révolutionnaires. On est dans le nouveau. L'affrontement entre « *Vive le Roi* » et « *Vive la Nation* » reprend la même problématique. A chaque fois, c'est le roi qui constitue le lien entre le passé et le futur. Le montage en deux plans intérieur / extérieur est l'expression cinématographique de cette continuité dans la rupture. La reine, elle, reste derrière la fenêtre, s'exclamant : « *Mon dieu, qu'est-ce que Sa Majesté va faire par-là ?* ». Le roi a franchi une frontière.

Mais le désordre est bien dans la maison royale, non seulement les gentilshommes gênent les manœuvres des soldais, mais le dauphin se traîne sur les tapis. A son retour, le roi n'a de cesse que Picard remette droite cette perruque qui le dérange. On le comprend.

Roederer

A l'arrivée de Roederer, le plus grand désordre règne à l'intérieur du palais où les dames de la cour n'ont d'espoir que dans « *la sauvegarde des formations révolutionnaires organisées* ». L'espoir d'ordre réside dans les forces du désordre ! Le chef de la Maison royale menace de fusiller les officiers qui quitteraient leur poste. Le roi ne peut esquisser que quelques gestes pour remettre en ordre sa tenue.

A l'extérieur, le cortège royal en route pour l'Assemblée marche entre deux rangées d'arbres géométriquement disposés et s'éloigne du château. Le Dauphin introduit un élément de désordre en éparpillant les feuilles entassées et en les jetant à la figure de sa sœur.

Le roi constate alors le désordre généralisé : la nature ne suit plus son rythme. « *Voici bien des feuilles, elles tombent de bonne heure, cette année* ». Elles reflètent le désordre de la société comme l'orage annonçait les coups de tonnerre politiques. Le cortège passe. L'allée se vide. Fondu au noir.

L'Attaque des Tuileries

Pour la première fois, des enfants sont sur l'écran après le Dauphin. Ni eux ni lui ne sont concernés par ces événements, ils jouent, extérieurs à ce qui se passe. L'enfance, c'est une sorte d'assurance que les choses sont éternelles, quelle que soit l'agitation superficielle du monde.

La séquence débute par une plongée sur des enfants jouant à saute-mouton, puis la caméra se soulève, la place est bordée de maisons et de soldats en rangs, elle revient pour décrire (en plongée toujours) une foule disponible ; le mouvement continue vers le sol et s'arrête sur des enfants jouant aux billes (en gros plan) avant de remonter à droite et de cadrer des patriotes en train de forcer le portail des Tuileries à coups de bélier.

A ce moment, alors que le film a insisté sur le rôle positif des prêtres, brusquement une croix noire et immense envahit l'écran ; le système de fermeture du portail, maintenant filmé côté Tuileries, dessine cette énorme croix que les révolutionnaires font éclater en deux pour enfin envahir la cour des Tuileries. Dans la logique du film, cette croix ne peut être celle de l'église catholique, rempart contre l'anarchie,

mais plutôt le signe du sacré et l'acte révolutionnaire apparaît alors comme de l'ordre du viol. Un tabou est surmonté, celui de l'intouchabilité de la royauté de droit divin.

Au cours des combats, du flux et du reflux des assauts d'uniformes similaires et confondables, l'anarchisant individualiste (qui aurait lu Giono) est expulsé du film : Bomier meurt.

A partir de là, tous les plans sont liés les uns aux autres par des fondus enchaînés, procédé technique qui donne l'illusion d'un passage en douceur d'une image à l'autre. Cette façon de monter n'est pas sans retentir sur le sens des images montrées. Le passage de l'ancien au nouvel ordre n'est pas une rupture mais un glissement naturel d'un état à l'autre. On passe de la mort de Bomier à l'invasion du château par un fondu enchaîné, puis de la dernière vision des combats dans le château au planton devant la tapisserie de la séquence du lever du roi ; et à cette image se substitue l'image exactement superposable d'un autre soldat, dans la même attitude, mais plus jeune et arborant la cocarde tricolore. Sans doute la jeunesse succède-t-elle à plus vieux, mais le passage se fait sans heurt. Un ordre succède à un autre dans le cadre de cette tapisserie inanimée et permanente, et ainsi s'effectue le retour au figé. En fondu enchaîné, le film continue sur la fusillade de nobles que gomme en douceur le retour à des images d'ordre ; une pancarte indique un pillard pendu et Roederer annonce que « *les tribunaux jugeront les Suisses, les gentilshommes et autres, convaincus d'avoir tiré sur le peuple* ». L'Histoire se poursuit toujours dans la douceur des mêmes enchaînements faisant succéder l'ordre des tribunaux à l'ordre militaire des soldats de Valmy qui défilent sans fin vers un avenir qu'on ne voit pas, venant d'un horizon qu'on ignore. La boucle est bouclée. Javel, l'homme de toutes les immobilités, crie « *Vive la Liberté* » au terme d'un discours épuré maintenant de tout anticléricalisme. Le commandement « *Garde à vous* » lui répond. Liberté / autorité dans ce nouvel ordre où commence « *une nouvelle époque pour l'histoire du monde* » restent les deux axes de l'équilibre politique.

Quant au roi, on l'a vu dès le début du film et ensuite dans chacune de ses apparitions, il assure la transition d'un ordre à l'autre. Parce que la loi reste la loi quelles que soient ses métamorphoses. Au sein du passé sont inclus les germes de l'avenir et, sans rupture, un monde naît de l'autre. L'histoire de l'humanité, d'Hercule à Valmy, en passant par Rome et la royauté, est une suite de substitutions d'un état à un autre, sans révolution. L'histoire est une représentation théâtrale où le bruit et la fureur n'affectent pas les âmes enfantines.

La Marseillaise allait au-delà des intentions des commanditaires, des organisations du Front populaire, au-delà de l'Union nationale. Le film annonçait déjà en 1937 ce que « *découvriront* » les idéologues contemporains. Ce n'est pas un hasard s'il s'arrête à Valmy, avant l'exécution du roi, et ne concerne donc que la partie « *bonne* », acceptable de la Révolution. Ce film, qui affecte d'être un film de rupture, gomme, en fait, la Révolution.

Notes :

1. Sylvie Dallet, *La Révolution française et le cinéma*, Lherminier, Quatre Vents. Thèse Paris X Nanterre 1987, p. 32.
2. Geneviève Guillaume - Grimaud, *Le cinéma du Front populaire*, Lherminier 1986, pp. 99-106