

*La figure de Louis XI
dans le septième
et le neuvième arts*

Louis XI personnage de cinéma

Peu nombreux sont les rois français de la période médiévale qui ont été personnages de films. Philippe Auguste, un peu, mais dans l'ombre de Richard Cœur de Lion pendant la troisième croisade et généralement en mauvaise part ; Philippe le Bel, encore plus mal traité comme protagoniste de l'affaire des Templiers, à vrai dire relativement peu abordée par le grand écran¹ ; Charles VII, nécessairement présent dans les films sur Jeanne d'Arc, n'a pas non plus le beau rôle ; mais ni Saint Louis, ni Charles V, pour ne pas parler des autres moins illustres, ne sont apparus dans un film. Le seul qui fasse vraiment exception est Louis XI. Je compte 20 films dispersés au long de toute l'histoire du cinéma² où il apparaît dans un rôle principal ou comme protagoniste d'une ou de quelques séquences, palmarès significatif quoique très inférieur à celui des grands rois de l'Ancien régime³.

1. — Je renvoie à mes articles : « Richard Cœur de Lion au cinéma » dans *Richard Cœur de Lion, roi d'Angleterre, duc de Normandie*, Actes du colloque international de Caen 6-9 avril 1999, dir. Louis le Roch Morgère, Direction des Archives du Calvados, 2004, p. 343-356 ; « Les Templiers au cinéma » dans le *Dictionnaire des ordres militaires médiévaux*, sous la direction de Philippe Josserand, 2009.

2. — Pour être clair, les limites de ma filmographie sont chronologiquement celles de l'histoire du cinéma, géographiquement celles des productions des pays occidentaux, et sur le plan médiatique, celles des films sur pellicule destinés à l'exploitation en salle. Voir filmographie en fin d'article.

3. — Il est à noter qu'il n'apparaît plus dans un film depuis 1961. Il faudrait tenir compte de la télévision qui a pris le relais (Claude Dauphin en a donné une mémorable interprétation dans une adaptation du livre de Paul Murray Kendall), mais comme je viens de le dire, mon propos se limite au grand écran.

On trouvera un bilan filmographique des représentations de rois de France dans François de la Bretèque et Michel Cadé, « Les représentations des rois d'Ancien Régime dans le cinéma français, 1919-1988 », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n°51/52, août 1989, p. 21-32.

L'origine de ce succès de Louis XI au cinéma est à chercher d'abord du côté de la littérature. Voltaire, Walter Scott, Victor Hugo, Casimir Delavigne, Théodore de Banville et quelques autres (dont il a été question dans ce colloque) avaient contribué à construire une légende dont le cinéma est largement l'héritier. Il faut ajouter en France le poids de la tradition scolaire. Du moins, les films de la première période sont-ils directement redevables à ces sources⁴.

Mais plus que la recension des sources, ce qui est surtout intéressant dans le cas de Louis XI, c'est qu'il pose au cinéma des problèmes, et que les films inventent des solutions, qui tiennent à la spécificité même du médium. De quoi le cinéma dispose-t-il comme moyens comparables à la construction littéraire du personnage dans les romans ? Quelles *équivalences*⁵ peut-on y trouver aux séries métaphoriques (animales notamment, ou mythiques) qui construisent un sous-texte en arrière plan du personnage ? Et à l'élaboration par les moyens proprement linguistiques du non dit, du mystère qui entourent cette figure ? Comme l'a montré Francis Vanoye⁶, au cinéma, tous les personnages ont un corps, à la différence de la variabilité extrême de la présence des personnages en littérature. Pour nous cacher leurs traits, comme les aspects de leur personnalité, il faut recourir à des procédés visuels comme le sous éclairage ou le hors champ. On aura donc intérêt à être attentif à la mise en scène au sens exact du terme : se demander par exemple : le personnage est-il centré dans le cadre, ou non ? Le filme-t-on préférentiellement de face, ou de profil ? Parle-t-il beaucoup, ou peu ? Et avec quel type de voix ?... Le personnage de film est le résultat d'une construction, en dépit de la présence « réelle » du corps de l'acteur, et cette élaboration se poursuit au montage⁷. Je reprendrai ces questions spécifiques dans la dernière partie de cette contribution.

Arrêtons-nous d'abord aux contenus. La matière historique qui est traitée dans ces films est concentrée sur deux thèmes, dont les deux sources primaires sont Walter Scott d'un côté et Victor Hugo de l'autre. Ces deux ensembles ont servi à mettre l'accent d'un côté sur le thème national, de l'autre sur le thème social.

4. — Christian Amalvi, *Le Goût du Moyen Âge*, Paris, Plon, 1996, p 119 sv.

5. — Je risque ce terme avec prudence, marqué qu'il est dans la tradition esthétique du cinéma par l'opprobre qu'a jadis jeté sur lui François Truffaut. Je ne l'emploie ici que sous l'angle de l'analyse textuelle, aucunement dans une optique comparatiste.

6. — Francis Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, 1979, qui écrit : « l'image de l'acteur (quand il apparaît) est la réduction définitive des possibles ».

7. — Jacqueline Nacache, *L'Acteur de cinéma*, Nathan, 2003, chapitre 5 « Acteur et personnage », p. 86 sv.

Le premier s'est cristallisé sur le conflit franco-bourguignon que le *Quentin Durward* de Walter Scott avait mis en vedette. Ce thème offrait aux scénaristes la possibilité de construire une histoire de « nation building », directement actualisable dans le contexte de la montée des nationalismes européens de la première moitié du ^{xx}e siècle, ou transposable indirectement dans le contexte américain. Le second thème est celui des conflits sociaux opposant le peuple à une élite aristocratique et cléricale. Il constituait la toile de fond de *Notre-Dame de Paris* et il servira de support à des interprétations progressistes. Ces deux thématiques convergent parfois (et même souvent) au sein d'un même film.

Les films se répartissent à l'intérieur des deux ensembles en quatre groupes, référés chacun à une source romanesque. D'un côté : les deux *Quentin Durward*, les deux *Miracle des loups*, et quelques films de la première période. De l'autre, les trois adaptations de *Notre-Dame de Paris* dans lesquelles Louis XI figure et les six versions de *If I Were King*. À l'écart de ces deux blocs, quelques films se sont consacrés à tel ou tel aspect de la personnalité de Louis XI : sa superstition, sa cruauté (films de 1909, 1911, 1912) ou à l'inverse son caractère visionnaire et bâtisseur (film de Sacha Guitry). On notera qu'il y a très peu de scénarios originaux. Louis XI est une création culturelle avant tout.

Le Louis XI patriote, bâtisseur de nation

A) *Quentin Durward*

Le roman de Walter Scott *Quentin Durward*, paru en 1823 et aussitôt traduit en français, a joué un rôle décisif dans la constitution de la légende de Louis XI⁸. Il a été adapté deux fois au cinéma (1912, 1955) mais son influence déborde ces deux illustrations directes. Scott y reprend le schéma fonctionnel de tous ses romans que Georges Lukacs a bien mis en lumière⁹. Il repose sur l'opposition de deux camps entre lesquels se partagent les personnages principaux, ici France et Bourgogne. L'héroïne, Isabelle de Croye, la pupille du duc de Bourgogne, est un enjeu entre ces deux partis et se trouve géographiquement et symboliquement coincée entre les deux empires. Son comté se situe sur les marges. Le personnage médiateur est Quentin Durward, qui n'est ni Français, ni Bourguignon, mais Écossais¹⁰. Il est en mission en Bourgogne pour

8. — Voir ici même la contribution d'Isabelle Guillaume.

9. — Georges Lukacs, *Le Roman historique*, 1956, trad. fr. Payot, 1965, 1972.

10. — Il y a un fondement historique à ce choix. Louis XI a cherché l'alliance avec l'Écosse, pour prendre l'Angleterre à revers, et sa première femme était Écossaise. Les

son oncle Crawford qui envisageait d'épouser Isabelle. Celle-ci ne veut pas de ce mariage, s'enfuit et en appelle à son parrain, le roi de France. Les stratégies d'alliance matrimoniale ont donc un retentissement politique : dans le film de Richard Thorpe, le roi lui dit : « *l'homme qui conquerra votre affection fera pencher l'équilibre des forces en Europe* ». Le duc de Bourgogne veut récupérer sa pupille même contre sa volonté. Mais Scott – et à sa suite les films – prennent soin de ménager ce personnage¹¹, sans doute parce qu'il défendait la conception de l'État national moderne. Il a donc dédoublé le personnage du méchant. Le vrai, ce sera Guillaume de La Mark, le « sanglier des Ardennes ». C'est un renégat qui s'est établi à son propre compte à la tête de ses soldats. Le roi de France serait prêt à lui laisser Isabelle pour contrarier les plans de son ennemi, mais pour finir, après diverses péripéties, il consentira au mariage de la comtesse avec Durward qui signe métonymiquement une alliance, moins celle de la France et de l'Écosse que celle, à venir, des diverses composantes de la nation.

Le roman de Scott donne de Louis XI une image encore très noire : « c'est à ce roman que l'on doit notamment la description désormais classique de la lugubre forteresse de Plessis-lès-Tours gardée par de féroces archers écossais et entourée d'une forêt impénétrable peuplée de pendus »¹². Mais cette image, que la postérité a d'abord favorisée, se trouve tempérée par celle d'un stratège habile et capable d'aider ses alliés et d'entendre les préoccupations personnelles de ses sujets. Elle n'est pas présente dans les films.

Les deux adaptations filmiques peuvent s'expliquer par leur contexte de production. C'est plus évident pour la première, qui est française. Elle date de 1912. Ce film est aujourd'hui invisible. On peut supposer que, à la veille de la Revanche, le rappel des origines et du bien fondé de l'unité nationale trouvait un écho dans le public, un peu sélectionné (c'est un film de la SCAGL¹³), de ce genre de production.

Il est plus ardu de comprendre l'intérêt que pouvait y trouver un producteur américain en 1955. Certes, il s'inscrit dans la continuité de la production d'un genre, le film de chevalerie, qui connaissait

films feront largement silence sur cet aspect géopolitique.

11. — C'est Charles le Téméraire, alors que l'action – celle du film de Thorpe, du moins – se déroule en 1465, si l'on en croit le carton initial. Or, celui-ci ne devint duc de Bourgogne qu'en 1467. Petit anachronisme (il y en a d'autres...).

12. — Christian Amalvi, *op. cit.*, p. 119.

13. — La *Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres* fondée par Pierre Decourcelle pour Pathé en 1907 avait pour but d'acquérir les droits du patrimoine littéraire afin de produire des films pour le public bourgeois des centres villes.

ses belles heures à Hollywood. Mais pourquoi avoir choisi Louis XI et ce lointain conflit qui concernait bien peu les citoyens américains au lendemain de la deuxième guerre mondiale ? En fait, Thorpe poursuivait dans l'Amérique de la guerre froide le même propos idéologique que celui des deux précédents volets de sa trilogie, *Ivanhoé* et *Les Chevaliers de la Table Ronde*. Face au danger extérieur potentiel, il faut serrer les rangs, dénoncer les ennemis de l'intérieur (ici les Bourguignons), et rassurer sur la solidité de l'union nationale.

Mais pour ce qui nous occupe, ce film est surtout intéressant par la rectification qu'il opère sur le personnage de Louis XI et ses méthodes. La critique française a été choquée par le choix de l'interprète chargé d'incarner le roi. C'est Robert Morley, un Anglais (!), qui avait joué Louis XVI dans le *Marie-Antoinette* de Van Dyke en 1938. Cet acteur de théâtre était fameux pour sa rondeur bonhomme, aux antipodes de l'iconographie traditionnelle de l'« universelle araigne »... Ce choix, loin d'être une erreur, apparaît comme intentionnel. L'apparente bonté lisse de ce roi qui défend les petites gens contre ses propres gardes et fait tout pour venir en aide aux amoureux, cache en fait un redoutable sens politique. On le voit bien dans la longue séquence consacrée aux négociations de Péronne avec le Téméraire. Celles-ci, à en croire le film, portaient pour l'essentiel sur le mariage d'Isabelle de Croye. Le roi est long à se décider. Il imagine de laisser choisir la jeune comtesse, promettant au duc de Bourgogne qu'il ne lui imposera aucun de ses candidats. Il fait semblant d'être très déçu quand Isabelle annonce qu'elle a choisi l'Écossais, faisant croire au Téméraire qu'il s'avoue battu... alors que ce choix lui convient parfaitement pour des considérations politiques bien plus qu'humaines. Dans tout le film, on le voit pratiquer une prudente *Realpolitik*, quitte à passer parfois pour lâche et capitulard. Ainsi, quand le Bourguignon lui déclare la guerre en public, il la refuse, et fait un long discours en faveur de la paix et de la future unité du Royaume. Lorsque l'une de ses ruses compliquées échoue, il sait que l'habileté suprême consiste à tenir la parole donnée, – puisqu'il n'a pas réussi à la trahir. Il a ce mot, remarquablement retors : « *quand tout échoue, il faut s'en tenir au respect des promesses* ». L'Amérique de 1955 devait aimer se projeter dans cet imaginaire de la diplomatie, lassée qu'elle était des stratégies va-t-en guerre et de la réputation de naïveté qu'on lui faisait sur la scène internationale. Toutefois, on a bien pris soin de gommer les aspects trop immoraux qui déplaisaient à Michelet, de façon à donner de Louis XI une image plus recevable, plus consensuelle et plus lisse.

Face à lui, Quentin Durward, qui porte fièrement son identité écossaise, est présenté en contraste comme un héros décalé. C'est un idéaliste anachronique, un chevalier de l'ancien temps, une sorte de Don Quichotte avant la lettre. Ne serait-il pas l'incarnation d'une désillusion collective, celle des anciens combattants (il en est un lui-même), qui ne se reconnaissent plus dans un monde dont les règles ont changé ?

Entre les deux options représentées par les deux protagonistes, le film ne tranche pas. Il reste néanmoins marqué par un optimisme indéfectible. La politique incarnée par Louis XI a de bonnes chances de conduire à la paix et à l'unité. S'il faut en passer par une diplomatie un peu retorse, tant pis. Le mariage des héros qui forme le dénouement, comme dans un conte, marque la confiance dans l'avenir.

B) Le Miracle des loups

Le roman d'Henry Dupuy Mazuel, paru en 1924, se présente comme un avatar direct de celui de Walter Scott. Il répondait à des motivations explicites. Il s'agissait de fournir au public français des romans patriotiques sur fond d'histoire nationale. Le romancier était lui-même l'un des promoteurs de la *Société des Romans Historiques Filmés* qui sera chargée de porter son livre à l'écran. Ce sera l'une des plus prestigieuses productions du cinéma français des années 20. La réalisation en est confiée à Raymond Bernard. Elle s'inscrit dans une claire volonté de compétition avec les super-productions américaines et allemandes qui pénétraient le marché national. Cela explique sa distribution prestigieuse et la somptuosité de sa mise en scène.

Passons rapidement sur l'intrigue, pleine de rebondissements, qui est construite surtout pour aboutir au fameux « miracle », occasion d'une attraction cinématographique qui a marqué les mémoires. Le personnage féminin, Jeanne Fouquet, qui deviendra Jeanne « Hachette » au moment du siège de Beauvais à la fin du film, est une amie du Dauphin Louis. Elle a une liaison avec Robert Cottereau, proche de Charles, futur duc de Bourgogne. Son autre soupirant est le sire de Châteauneuf, âme damnée du Duc de Bourgogne, interprété par Gaston Modot. Ce sera le « vrai méchant » de l'histoire. Robert devra se débarrasser de Châteauneuf pour pouvoir être à la fois définitivement intégré au Royaume de France et obtenir la femme qu'il aime.

Le roi Louis XI tient ici un rôle central. Le scénario abonde dans le sens d'une réhabilitation, au niveau des comportements du roi avec son entourage et avec ses sujets. Un texte nous prévient que clergé et noblesse sont mécontents du roi alors que le peuple

l'aime. On voit des images d'un village en liesse qui se prépare à l'accueillir. Cette scène succède à une autre où Louis XI montrait à Charles le Téméraire les nouvelles armes de ses troupes. En manipulant une arbalète, il fait semblant de commettre une maladresse et laisse partir un carreau qui va se planter au beau milieu des armes de Bourgogne (un lion). Ce geste est présenté comme un lapsus volontaire, mais son orientation vers une symbolique ne fait pas de doute. Ceux qui ont assisté à la scène commentent : « *Louis sera plus dangereux que son père* ». L'enchaînement des deux scènes est étudié. Le peuple qui farandole paraît se réjouir du défi royal.

Un peu plus loin, au cours d'une représentation du *Jeu d'Adam* qui remplit une fonction largement métaphorique (c'est une scène de tentation), Jeanne Fouquet est brusquée par le Téméraire qui la jette dans les bras du sire de Châteauneuf. Elle se débat et fait tomber à terre une couronne. Louis XI, qui a assisté à la scène, ramasse l'objet sous les yeux du peuple, et, par dérision, esquisse le geste de couronner le duc. Il n'achève pas : la couronne est brisée.

Dans l'épisode de Péronne, le symbolisme animalier est explicité. « *Le Renard et le léopard face à face* », annonce un carton. Le film récupère de la sorte un vieux symbolisme héraldique. Il va l'actualiser dans le fameux épisode des loups. Les fauves qui entourent Jeanne, porteuse du message du roi aux Liégeois insurgés, fonctionnent comme de claires métaphores de ses ennemis. Mais on sait qu'un miracle va retourner la situation. Dans la grande salle de Péronne où l'entrevue se déroule en parallèle, la situation est aussi en train de s'inverser, sinon factuellement – on sait que Louis XI fut obligé de céder, provisoirement, aux conditions de son adversaire –, du moins, virtuellement et symboliquement. Un jeu d'échecs placé entre le roi et son ennemi signifie la forme nouvelle que vont adopter, désormais, les rapports entre États.

Le lion héraldique de la première séquence, le renard et le léopard qui titrent l'entrevue de Péronne, les loups du miracle, les pièces d'échec constituent une série isotopique destinée à produire un sens figuré équivalent d'un procédé littéraire. Nous sommes au temps du cinéma muet : cette construction passe en partie par l'écrit (les intertitres) mais également par l'image et par les effets de montage. Le film exploite toute la palette de ses moyens d'expression. Remarquons que si Bourgogne est signifié par la série lion, léopard et loups, ce qui est assez conforme, Louis XI est désigné, lui, par le renard, ce qui constitue une innovation au moins relative par rapport à la tradition.

La deuxième version, celle que tout le monde connaît, réalisée par André Hunebelle et sortie en 1962 (et beaucoup

plus médiocre), comporte quelques variantes du point de vue de l'intrigue mais s'inscrit directement dans la tradition du film de 1924. Cependant, elle est moins directement politique. Toute référence à l'unité de la France a disparu. Le cinéaste a clairement voulu inscrire son film dans la tradition du film *de cape et épée* et privilégie les scènes d'action et l'intrigue sentimentale. Robert de Neuville¹⁴, interprété par l'emblématique Jean Marais, est le personnage central. Le roi est relégué dans une position distante. Néanmoins, ses apparitions ne sont pas indifférentes. Le film en propose une image énergique, autoritaire. Il est capable de recourir à la ruse pour la bonne cause. Je me risquerai à dire qu'on peut y reconnaître un reflet du général De Gaulle, récent instaurateur de la Cinquième République. Un indice est fourni par une réplique placée au début du film alors que le roi assiste aux côtés de Charles le Téméraire à un tournoi où ses champions ont le dessous : « *nous avons perdu un tournoi, c'est moins grave que de perdre la guerre* ». Coincé par son adversaire dans l'épisode de Péronne, il ne perd pas la face, il est soucieux de son rang et il résistera jusqu'au bout.

Le Louis XI progressiste, ciment de l'unité sociale

A) Notre-Dame de Paris

Victor Hugo a été un lecteur attentif de Walter Scott¹⁵. Mais il a réadapté son schéma. D'abord, il ne situe plus sa fiction au « centre » d'une époque, mais dans un moment de transition. Le roman se déroule en 1482, un an avant la mort de Louis XI : les grands conflits sont soit antérieurs (la guerre de Cent Ans), soit postérieurs (la Réforme). Il n'est donc plus question du conflit avec la Bourgogne. D'autre part, il a déplacé les trois termes qui construisaient le schéma simple de Scott. Les deux entités qui se font face sont le Peuple et la Monarchie associée à l'Église. Ou plus exactement, la monarchie, on va le voir, est cernée dans ses tentatives de libéralisation par ces deux groupes. Les clercs représentent les forces de l'obscurantisme tandis que les truands sont là pour manifester la « présence prophétique des classes dangereuses » (Jacques Seebacher¹⁶). Le roman de Hugo a pu être reçu comme une grande métaphore du Moyen Âge tout entier, ainsi que l'a bien exprimé Christian Amalvi :

14. — C'est son nom dans ce film.

15. — Voir ici même la contribution de Rachel Killick.

16. — Jacques Seebacher dans son édition de *Notre-Dame de Paris*, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1975, p. 1045-1080.

La génération cultivée de 1830 décrit le Moyen Âge comme une splendide cathédrale gothique encerclée par l'inquiétante Cour des Miracles grouillante de gueux et enveloppée par la fumée de sinistres bûchers allumés par des inquisiteurs fanatiques. Ces deux images fortes traduisaient deux hantises de la bourgeoisie libérale du XIX^e siècle : les menaces qu'à ses yeux faisaient courir à l'ordre social (en fait à ses privilèges) les *classes laborieuses*, jugées *a priori dangereuses* (Louis Chevalier), et, dans un autre domaine, le péril clérical et ultramontain contestant les fondements laïques et rationalistes d'une société sécularisée et rêvant d'un retour à la Chrétienté médiévale¹⁷.

Les six films qui ont été tirés du roman de Hugo¹⁸, que je ne vais pas passer en revue ici, ont plus ou moins repris à leur compte cette analyse en l'infléchissant selon les préoccupations de l'époque de réalisation. Le roi Louis XI n'y est jamais un personnage de premier plan, il arrive même qu'il soit absent ; mais il y remplit parfois un rôle important.

Ce n'est pas encore le cas dans le film de 1923 de Wallace Worsley où il n'est qu'une figure de second plan et ne remplit pas de fonction actancielle majeure. On le voit deux fois. Il entre en scène au moment où la fête des fous bat son plein sur le parvis de la cathédrale. Nous sommes prévenus, avant de le voir, que le peuple le considère comme un tyran. Loin de se mêler à lui, il est isolé dans une chaise à porteurs bien anachronique. Plus loin, c'est dans la forteresse de la Bastille qu'il s'enferme et qu'il reçoit le flamboyant chevalier Phébus. Recroquevillé dans son fauteuil, il lui tend précautionneusement sa nomination comme chef des archers. On ne le reverra plus, il n'a tenu que ce rôle de mandataire.

C'est bien différent dans l'adaptation suivante qui est sans doute la meilleure de toutes : le film américain de William Dieterle sorti en 1939.

Un texte initial prévient : « *À la fin du XV^e siècle, la France connaît une période de paix. Le peuple fut à nouveau libre d'espérer et de rêver au progrès. Mais les forces de la superstition tentaient de s'opposer à ce mouvement.* » La finalisation progressiste de l'Histoire apparaît clairement dans plusieurs séquences comme dans le sens général du film¹⁹. Dans la première séquence, qui se déroule dans un atelier

17. — Christian Amalvi, *op. cit.*, p. 261.

18. — Je rappelle que je ne prends en compte que les films de cinéma. Voir ici même le bilan plus exhaustif de Caroline Cazanave.

19. — Ce progressisme est une option personnelle de Dieterle, qui était même allé en URSS. Il correspond aussi, à l'évidence, aux désirs de Roosevelt, qui commençait alors

d'imprimeur en face de la cathédrale, le travelling rassemble dans le même mouvement de caméra le passé et l'avenir, la façade du vieux monument et les machines qui manifestent l'entrée dans une ère nouvelle. Il diégétise le fameux chapitre hugolien « *Ceci tuera cela* »²⁰. Le roi Louis XI pénètre dans un tel lieu pour la première fois, semble-t-il. Tourné vers la lucarne d'où l'on voit la cathédrale, il parle avec un peu de nostalgie du « *livre de pierre* », mais se déclare intéressé, sinon favorable, à la nouvelle invention. Un peu plus tard, à l'occasion de la fête des fous, le roi assiste à la représentation donnée par les baladins d'un texte de Pierre Gringoire, dont le thème est : « *le nouveau doit prendre la place de l'ancien* ». Le roi discute au même instant avec ses voisins à propos d'un nouveau monde que des navigateurs portugais viendraient de découvrir²¹.

En corollaire de cette forte finalisation du flux historique, l'image de Louis XI fait l'objet d'une récupération positive qui n'avait guère d'exemple dans la production antérieure. Il ne se conforme pas au cliché, même s'il porte son chapeau et ses médailles. Il n'est ni maigre, ni fourbe. Il regarde en face, parle doucement et patiemment, écoute ses interlocuteurs. De son archétype, il n'a conservé qu'une certaine superstition. Il n'apparaît pas moins de six fois dans le récit. Nous avons déjà évoqué les deux premières. La troisième fois, il rencontre Esméralda qui s'est réfugiée dans la cathédrale pour échapper aux soldats qui la poursuivaient. Il écoute sa supplique avec bienveillance, il a été ému par sa prière. Contrairement au grand juge, il entend avec sympathie le récit des malheurs de son peuple persécuté. Pour sa quatrième apparition, – inutile à la diégèse –, il est en train de prendre son bain, et un serviteur lui lit un livre imprimé : c'est un signe de plus de son ouverture d'esprit. Le roi a longtemps différé le moment de prendre ses responsabilités dans le conflit qui oppose le Grand Juge et les Bohémiens. Il va être contraint à le faire au moment du procès d'Esméralda. L'évêque l'a sollicité pour assister au verdict. Il entre au moment où le jury va voter. Il découvre des traces de sang sur la robe de l'accusée, résultat des tortures qu'elle a subies. Il intervient alors et propose, en guise d'ordalie, l'épreuve des poignards. L'accusée, les yeux bandés, doit choisir entre son poignard et celui du roi. Son souci de temporiser – ou sa foi dans ces rites – ne réussit pas. La Bohémienne se

son second mandat.

20. — Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Livre V, chapitre 2.

21. — *Notre-Dame de Paris* est censé se passer en 1482, rappelons-le, et Louis XI, mort en 1483, n'a pas pu avoir connaissance des voyages de Colomb. Mais cette collision historique reste du domaine de l'acceptable, des découvertes antérieures ayant pu déjà éveiller l'hypothèse d'un nouveau monde.

trompe. Le roi doit s'incliner, tout en se déclarant « *désolé* ». Plus tard, au moment du soulèvement des gueux, il écoute la lecture de la pétition (*sic*) des bourgeois et du pamphlet écrit par Gringoire : il découvre, en somme, l'existence de l'opinion publique. C'est lui qui reçoit enfin de la bouche de Claude Frollo l'aveu que son frère (le Grand Juge) est le vrai coupable. Il ordonne alors qu'on arrête le meurtrier, qui s'enfuit. Après ce geste de justice, le roi disparaît, sa mission accomplie.

Le film de Dieterle est explicitement un film progressiste, en phase avec la situation du monde en 1939 (les allusions aux persécutions nazies) et d'inspiration rooseveltienne. Le pouvoir suprême, quoiqu'il ait le défaut de n'avoir pas reçu l'onction populaire, a le mérite de se situer au-dessus des conflits. Louis XI, roi moderne ou plus exactement en train de se moderniser, incarne en quelque sorte un pouvoir présidentiel idéal tempéré par la voix des représentants du peuple. C'est ce schéma que nous allons retrouver dans le quatrième groupe de films où apparaît Louis XI²².

B) *Si j'étais roi*

L'origine et la forme modélisante des films de ce quatrième groupe paraîtront plus insolites, puisqu'il s'agit d'une opérette. Mais il ne faut pas s'en étonner : le roman ne fut pas la source unique des scénarios. Le cinéma hollywoodien a souvent puisé dans le répertoire de Broadway, et le septième art est redevable à l'opéra de manière large.

If I Were King était d'abord une pièce de théâtre de Justin Huntley Mc Carthy (1902) transformée plus tard en comédie musicale avec une musique de Johnny Burke et William H. Post et des *lyrics* de Rudolf Friml. Elle fut créée en 1925 à Broadway. Les deux premières adaptations au cinéma datent d'avant même cette création, mais trois autres suivront dont deux en comédie musicale (film chanté) et une non. C'est de cette dernière que je vais parler, un film tourné aux États-Unis par Frank Lloyd sorti en 1938 (donc très proche du *Quasimodo* de Dieterle).

L'action se passe (fictivement) au moment d'un siège de Paris par les Bourguignons et le personnage principal est François Villon. Dans la taverne de la Pomme de Pin, Louis XI et Tristan l'Hermite, incognito, viennent espionner Thibaut d'Aussigny, connétable et prévôt, qui serait secrètement allié aux Bourguignons. Ils

22. — Je laisse de côté pour l'instant le médiocre film de Jean Delannoy dans lequel la présentation de Louis XI se situe à contre courant de cette réhabilitation en cours : faut-il y voir une marque du scénariste Jacques Prévert, l'auteur de *Paroles* n'aimant guère les rois ?

surprennent le poète en train de proclamer un pamphlet contre la mollesse du roi et la lâcheté de ses généraux. Une altercation confuse conduit Villon à tuer le connétable. Il est arrêté mais le roi le reçoit en particulier et lui propose un marché : il le fait passer pour le comte de Montcorbier pour remplacer le connétable assassiné. Il doit rester huit jours sous ce déguisement, au terme desquels il sera pendu. Villon invente une stratégie. Il fait distribuer de la nourriture aux gueux, pour contraindre les nobles et les soldats à aller se battre autant que pour tromper l'ennemi sur la disette dans laquelle la ville est plongée. Il conduit la foule, spontanément mobilisée, aux portes de la ville. Le stratagème fonctionne, le poète revient vainqueur. Le roi s'apprête pourtant à refuser sa grâce. Catherine de Vaucelle, qui est censée être ici une suivante de la reine aimée de Villon, intercède pour lui et le roi le libère en le bannissant de Paris.

Louis XI est un personnage essentiel de cette version. Il est le déclencheur principal de l'action et d'une certaine façon, Villon, le héros actif, est téléguidé par lui. Il acquiert surtout une complexité pas encore atteinte jusque-là. On sacrifie bien à certains aspects de la tradition « noire » : au début du film, il descend dans un sous sol interroger un prisonnier enfermé dans une de ses fameuses fillettes. Mais il ne croit pas vraiment aux aveux arrachés sous la torture, comme il le déclare plus loin à Tristan l'Hermite. On sacrifie aussi à son goût du déguisement et des sorties incognito en ville : c'est l'épisode quasi obligé de la Pomme de Pin. Cette habitude est pourtant connotée plutôt positivement. Quant à sa tenue, elle est conforme à l'imagerie, mais sans être ridicule. Il porte un costume bourgeois brodé de fleurs de lys d'or. Il a bien son fameux chapeau, mais jamais de couronne : un turban blanc la remplace. C'est un roi simple.

Les aspects négatifs, qui ne sont que résiduels, sont aussitôt compensés. On a vu qu'il se fie plus à ses enquêtes qu'à la Question. Il se méfie de son entourage, son barbier Olivier le Daim inclus. Il est toujours flanqué de Tristan l'Hermite, mais ne lui accorde pas non plus grand crédit. Il préférera François Villon à ces deux conseillers. Il incarne un pouvoir personnalisé, qui n'est plus isolé, arbitraire, ni non plus mal conseillé.

C'est un homme de cour mais aussi un bon vivant : dans la taverne où il est incognito, il n'est pas effarouché par l'assaut des filles de joie. Il commande une bonne chopine de vin (« *de Bourgogne* », évidemment !).

Tout le personnage est construit sur la contradiction. Il apparaît comme une matérialisation de la figure rhétorique des *impossibilia*

sur laquelle est structuré son premier discours à Villon : « *je vais te punir et te récompenser à la fois* », lui annonce-t-il. Non seulement ses propos, mais aussi ses attitudes, ses comportements et ses décisions sont bâtis sur ce modèle. Dans la scène du conseil militaire, il reste dans un premier temps passif, assis de profil²³ au bord du cadre, chapeau sur la tête et appuyé sur sa canne, peu loquace ; puis brusquement il se lève, il est cadré au centre de l'image, il devient tranchant et autoritaire. Le déguisement et la contradiction sont les deux grandes structures qui font avancer l'intrigue et qui font mouvoir le personnage. Intelligent, le film de Lloyd a inscrit dans ses structures profondes le schéma qui construit la figure d'un roi partagé entre monde ancien et monde moderne, entre image négative et image positive, entre une conception autocratique et une conception « démocratique » du pouvoir suprême.

Enfin, il faut souligner que c'est l'occasion d'une performance d'acteur, aspect sur lequel je vais maintenant terminer.

Un défi lancé aux acteurs

A) *Le paradoxe du comédien dans un rôle historique*

Si l'on passe en revue les divers interprètes de Louis XI, une chose frappe : c'est la très grande différence des physiques de ceux-ci. Pourtant, on connaît l'apparence du monarque, contrairement à des personnages plus éloignés dans le temps. Mais ceci tend à montrer que la malléabilité des apparences physiques des interprètes n'empêche pas la reconnaissance du personnage. Il y a des Louis XI secs et maigres : Charles Dullin, Jean Tissier ; et d'autres au contraire grands et solides, si ce n'est gras : Harry Davenport (dans le film de Dieterle), Robert Morley (dans celui de Thorpe). Tous ne sont pas maladifs comme le voudrait la tradition.

Le détail de l'âge des interprètes est intéressant à relever. Louis XI est mort à 60 ans, âge peut-être avancé pour son époque, mais ce n'était pas le grand vieillard que l'imagerie figure parfois, encouragée par le caractère hypocondriaque qu'ont rapporté les mémorialistes. Il y a trois classes d'interprètes à cet égard. Les uns ont l'âge du personnage (Louis XI aurait eu 42 ans à la date présumée de *Quentin Durward* et du *Miracle des loups*, 59 ans à l'époque de *Notre-Dame de Paris* et de *François Villon*) : Morley (47 ans) Dullin (39 ans) et – un peu moins proche – Barrault (51 ans), pour les premiers, et Tissier (60 ans) pour le second. Certains sont nettement plus âgés que ne le voudrait le réalisme historique :

23. — En iconographie, le profil est réputé être une attitude *dégagée*, à l'inverse du cadrage frontal qui *engage* le sujet vis-à-vis du spectateur.

Harry Davenport a 73 ans au moment du *Quasimodo* de Dieterle, Guitry 70 ans dans *Si Paris...* Plus surprenant, d'autres sont plus jeunes que le rôle : Conrad Veidt n'avait que 34 ans pour la version 1927 de *If I Were King*, Basil Rathbone 46 ans dans celle de 1938. il est vrai que ce détail de l'âge est moins visible au cinéma qu'au théâtre, les artifices du maquillage et de l'éclairage aidant. Ce qui compte est plutôt l'impression de jeunesse (Barrault, Rathbone), de maturité (Davenport), ou de sénilité (Tissier) que l'acteur imprime à sa composition.

Dans le film historique, la confusion acteur/personnage, qui est la base du pacte de croyance au cinéma, se trouve toujours un peu distendue. On est en présence d'une variante très cinématographique du paradoxe du comédien. C'est le rôle qui domine mais l'acteur refait toujours surface à un moment ou un autre²⁴. Ce qui assure l'identification de la figure historique, c'est la composition ; mais celle-ci est recevable également comme une performance d'acteur. Il y a des invariants que l'on ne peut pas délaïsser : pour faire un Louis XI, le chapeau de feutre est toujours là, avec en général ses médailles. Le rire sardonique généralement aussi. La démarche précautionneuse, manifestation extérieure d'une grande prudence, est une déclinaison facultative mais très fréquente. Ensuite, chaque acteur compose librement sur cette base obligée. Basil Rathbone, par exemple, s'invente un clignement des yeux et une voix qui déraïlle dans les aigus, surtout quand il rit. Dullin regarde par en dessous, ses lèvres sont presque constamment crispées dans un sourire ironique. Jean Tissier marche à petits pas, il semble très pusillanime.

B) Le muet et la parole

Ce qui est particulièrement intéressant dans le cas de Louis XI, parmi tous les personnages historiques que le cinéma a mis en scène, c'est de le trouver incarné par deux extrêmes : des interprètes (forcément) muets, en raison de la technique, et des acteurs « bavards ».

Le plus notoire de ses interprètes muets est Charles Dullin. Les relations de Raymond Bernard dans le monde du théâtre lui avaient permis d'obtenir la collaboration du fondateur de l'Atelier²⁵. Avec lui, c'est le théâtre moderne qui fait son entrée dans le jeu des acteurs de cinéma au cœur même du cinéma français

24. — Voir Jacqueline Nacache, *op. cit.*, p. 100.

25. — Dullin s'intéressait de près au cinéma et le prenait au sérieux, à la différence de ses collègues du Cartel. Il fonda même sa propre maison de production. Il collabora à nouveau avec Raymond Bernard pour *Les Misérables*, où il est Thénardier. Il joua dans *Maldonne* de Jean Grémillon.

académique. Henri Fescourt qui assista au tournage le décrit plus tard ainsi : « il prit son rôle tellement au sérieux que sa création figure parmi les plus remarquables de sa carrière, à l'écran comme sur la scène. Son jeu incisif, son dos courbé, son masque chafouin, ses yeux aigus servirent le film dont le succès fut immense²⁶ ». Il est permis de croire que Dullin créa de toutes pièces un nouveau Louis XI qui s'imposa à la postérité. Dullin accuse les traits psychologiques prêtés traditionnellement à son modèle : intelligence, méfiance, retenue. Raymond Chirat, de son côté, l'évoque ainsi en extrapolant un peu, preuve du succès de la performance de l'acteur : « Charles Dullin, retors et malicieux, dessine un savoureux Louis XI. Il pétillait d'intelligence, esquivait les coups du sort. Tissant sa politique à la façon d'une toile d'araignée, il assemble les morceaux du royaume de France²⁷. »

Le mutisme qu'impose la technique va ici dans le sens de la construction du personnage : il parle peu, il procède par sous-entendus. Que deviennent alors les mots historiques ? Ce sont les intertitres qui les prennent en charge, bien sûr. Ce procédé aboutit à donner à la parole un statut particulier : elle est décrochée de son énonciateur, comme placée en exergue, libérée du fil de l'action²⁸.

Il est évidemment intéressant de relever que dans la seconde adaptation du *Miracle des loups*, c'est son élève, Jean-Louis Barrault, qui reprend le rôle. On ne peut pas le voir sans se dire que c'est (aussi) un hommage à son maître. Les formes, au cinéma, s'expliquent tout autant par un système de références internes que par la référence à la réalité. Le Louis XI de Barrault est solide, viril, « actif, inventif, il dégage une allégresse constante » (Chirat).

Par un paradoxe savoureux, à l'autre bout de l'histoire du cinéma français, c'est l'un des acteurs les plus portés sur le verbe qui revêt à son tour la défroque de Louis XI : Sacha Guitry. Celui-ci fait partie des acteurs-réalisateurs venus du théâtre au cinéma au moment du parlant. Jacqueline Nacache écrit à son propos que « s'il semble ne proposer l'acteur que comme signe, forme vide qui le rapproche de l'abstraction d'un Bresson, c'est que la force d'un corps absenté et bridé par l'image se déverse toute entière dans le flux de la parole²⁹ ». Et de fait, dans la séquence de *Si Paris*

26. — Henri Fescourt, *La Foi et les montagnes, ou le septième art au passé*, éd. Henri Montel, 1959, p. 315.

27. — *Dictionnaire des personnages du cinéma*, sous la direction de Gilles Horvilleur, Bordas 1988, p. 256. On remarquera que Chirat réintroduit la métaphore de l'araignée.

28. — Sur le statut des intertitres dans le muet : Alain Masson, *L'Image et la parole*, La Différence, 1988, partic. p. 108 sv. ; Didier Blonde, *Les Fantômes du muet*, Gallimard, 2007.

29. — Jacqueline Nacache, *op. cit.* p. 60. Notons que Guitry apparaissait déjà brièvement en Louis XI, ou plus exactement en Lucien Guitry costumé en Louis XI pour une

nous était conté, Guitry reste immobile, assis sur son trône, pendant six minutes, débitant sans relâche un long monologue d'ailleurs écrit en vers.

Ce Louis XI, présumé être à la fin de son règne, reçoit d'abord Commynes qui lui présente le premier livre imprimé en France : scène que nous avons déjà rencontrée dans *Quasimodo*. Dans la version de Guitry, le roi est méfiant : il « *commence déjà à regretter* » les possibilités de propagande de l'invention nouvelle et les divisions qu'elle ne manquera pas d'entraîner (il prophétise les guerres de Religion)... ensuite, il décline l'offre de la reine (sa deuxième épouse) de partager la même chambre que lui, détail où s'exprime la légendaire misogynie de Guitry ; enfin, recevant une délégation de représentants des métiers, il se lance dans un vibrant éloge de l'artisanat français. L'ensemble dégage une idéologie prudente, quelque peu amère, qui est bien sûr le reflet des idées de l'écrivain, désenchanté après la Libération, bien davantage qu'elle n'est l'écho des pensées réelles du personnage historique.

Guitry est présent par son corps, mais surtout par sa voix qu'il projette devant lui. Certes, dira-t-on, s'il reste assis, c'est parce que l'acteur était déjà malade ; quant au texte en vers, c'est parce qu'il s'agit de l'adaptation d'un passage de sa pièce *Histoires de France*. Il n'empêche : le pari était audacieux. Ce qui domine, c'est le verbe et la voix de Guitry avec son timbre fameux et son articulation inimitable. La même voix, d'ailleurs, qui fait la liaison avec la séquence précédente et la suivante, celle que Michel Chion appelle « l'*acousmètre*³⁰ » : la voix du roi se confond avec cette voix intemporelle qui guide le spectateur à travers l'histoire de France. Et cette voix est celle, reconnaissable entre toutes, du réalisateur même du film qui se confond donc avec celle du personnage³¹. Les vers créent un autre effet de distance, un peu équivalent à celui produit par les intertitres dans le muet. L'Histoire qui se déroule sous nos yeux ne prétend pas être un reportage filmé sur le vif. Elle est stylisée, elle est devenue un théâtre. Nous allons retrouver à présent cette valence scénique du personnage de Louis XI.

C) *Prétexte à des duos*

On vient de voir que certains passages de film favorisent le monologue, comme une manifestation du privilège de la fonction

représentation théâtrale, dans *Le Comédien* (1948).

30. — Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Les Cahiers du cinéma, « essais », 1982.

31. — Raymond Chirat affirme à deux reprises (*op. cit.* et dans *Le Cinéma français des années 30*, Hatier/5 continents, 1987) que le roi dicte ici son testament. Ce n'est pas le cas dans la copie que j'ai visionnée. Sans doute l'historien s'est-il fié à son souvenir de la pièce citée de Guitry.

royale. Mais le plus souvent, c'est dans des situations de dialogue que Louis XI se trouve placé. Dialogues, ou plutôt duos, pourrait-on dire. C'est ici que la modélisation par la comédie musicale et derrière elle par l'opéra prend toute son importance.

Dans le *Miracle des loups* version Hunebelle, ce sont les puissants face à face Jean-Louis Barrault / Roger Hanin, conçus comme un « choc de monstres sacrés » comme on le dirait en style journalistique : l'impulsif contre le réfléchi, le primaire contre le secondaire, l'intellect contre le corps en somme.

Le plus remarquable de ces duos est celui qui met face à face Basil Rathbone (oscarisé pour ce rôle, rappelons-le) et Ronald Colman dans *If I Were King*. Il y en a quatre : le premier, à la taverne, a la particularité que le poète ne sait pas qu'il a le roi en face de lui, et que ce dernier, qui ne le connaît pas, écoute ses propos provocateurs non sans leur trouver un fondement justifié. L'avantage est donc au roi. Le second, le plus long, se déroule dans le palais dans une grande salle autour d'un large bureau. Le roi domine son interlocuteur par le verbe et l'encercle par son mouvement, mais Villon ne se laisse pas trop impressionner. L'affrontement s'achève par un duel d'égal à égal, ou presque. On assiste pour finir à une parodie d'adoubement. Louis XI, investissant Villon de la fonction de chambellan, la justifie par une raison objective : il préfère que ce haut dignitaire soit issu du peuple. J'ai déjà décrit le troisième face à face qui a lieu à la fin du conseil de guerre. Le dernier se déroule dans la prison, en présence (muette) d'Olivier le Daim. Cette rencontre s'achève sur une nouvelle ambiguïté mais qui semble tourner en faveur de Villon : il reste prisonnier, mais dans les limites du royaume, et Catherine part le rejoindre. La rouerie de Rathbone, habitué des rôles de méchant, ici un peu à contre-emploi, est équilibrée par l'ironie et le panache de Colman, spécialisé dans des rôles de séducteur, dans la lignée des héros américains incarnés par Douglas Fairbanks ou Erroll Flynn.

Pour avoir réussi de la sorte au cinéma, le personnage de Louis XI devait être devenu relativement consensuel. Ce succès se répartit de manière presque équilibrée entre la France et les États-Unis. En effet, la filmographie compte 11 films français (dont 8 antérieurs à 1915) et 9 américains (dont un seul antérieur à cette date) pour un seul italien. Le succès du personnage étonne moins dans le cas de la France : dans la République, comme l'a montré Amalvi, le roi a fini par plaire aux républicains et au camp du progrès sans déplaire pour autant au parti de l'ordre. Mais comment expliquer son succès aux États-Unis ? Les Américains

se sont détachés de l'image traditionnelle négative qu'ils avaient reçue des Anglais. Serait-ce par francophilie, en réaction à l'ancien colonisateur ? C'est possible, mais cette motivation n'a pas fonctionné dans tous les cas, comme le montre l'exemple des films sur la Révolution. Est-ce parce qu'ils voulaient prendre du recul par rapport aux querelles de l'histoire européenne ? Celles-ci ont toujours posé problème aux films moyenâgeux hollywoodiens. La distribution chronologique notée ci-dessus plaide pour cette motivation. Mais elle ne saurait être la seule.

Les images de rois, pourtant étrangères à la culture politique américaine, sont omniprésentes dans le cinéma d'outre-Atlantique, modèle dominant de tous les autres. Elles y ont fait l'objet d'une instrumentalisation qui a agi en deux sens. Politique d'abord : dans le cas qui nous occupe, Louis XI y devient l'image d'un pouvoir absolu en train de se transformer sous la pression du peuple : il se trouve attaché à une version démocrate de l'histoire médiévale. Dramaturgique ensuite, et surtout : au fil du temps, et à la suite de la tradition venue de la scène théâtrale puis musicale, Louis XI a accédé au statut de *personnage de répertoire*, comme Néron, Richard III ou Napoléon. Destin exceptionnel pour un personnage historique auquel le cinéma, chose plus remarquable encore, a contribué au premier chef.

François Amy de la BRETÈQUE,
Université de Montpellier 3

Filmographie de Louis XI

Le nom de l'interprète de Louis XI est donné entre parenthèses quand il est connu.

- 1909 : *Luigi XI, Re di Francia*, It., réal. Luigi Maggi.
1910 : *La Fin de Charles le Téméraire*, Fr., film Pathé.
1910 : *If I Were King*, USA, réal. J. Gordon Edwards (Fritz Leiber).
1911 : *Le Médecin de Louis XI*, Fr., film Gaumont.
1912 : *Qui a été pendu?* Fr., film Gaumont, réal. Louis Feuillade (?).
1912 : *La Fin de Louis XI*, Fr., Pathé, Film d'Arte Italiana.
1912 : *Quentin Durward*, Fr., réal. Adrien Caillard, (Claude Garry).
1915 : *François Villon, (Si j'étais roi)*, Fr., Gaumont, réal. Louis Feuillade.
1923 : *The Huntchback of Notre-Dame*, USA, réal. Wallace Worsley (Tully Marshall).
1924 : *Yolanda*, USA, réal. Robert Vignola (Holbrook Blinn).
1924 : *Le Miracle des loups*, Fr., réal. Raymond Bernard (Charles Dullin).
1927 : *The Beloved Rogue*, USA, réal. Alan Crosland (Conrad Veidt).
1930 : *Vagabond King*, USA, réal. Ludwig Berger (O.P. Heggie).
1938 : *If I Were King*, USA, réal. Frank Lloyd (Basil Rathbone).
1939 : *Quasimodo*, USA, réal. William Dieterle (Harry Davenport).
1955 : *Quentin Durward*, USA, réal. Richard Thorpe (Robert Morley).
1955 : *Si Paris nous était conté*, Fr., réal. et int. Sacha Guitry.
1956 : *Notre-Dame de Paris*, Fr., réal. Jean Delannoy (Jean Tissier).
1956 : *Vagabond King*, USA, réal. Michael Curtiz (William Hampden).
1961 : *Le Miracle des loups*, Fr., réal. André Hunebelle (Jean-Louis Barrault).

