

PATRIMOINE ET CINÉMA : LE REGARD DE L'ÉTRANGER

par Hervé Dumont

Le texte qui suit souhaite décrire les exemples les plus marquants de la présence du patrimoine architectural français dans le cinéma international, son utilisation, sa représentation ou son interprétation. Le cadre général de ces applications est le film à caractère historique, qui tente avec plus ou moins de bonheur de faire revivre à l'écran l'histoire de France, que ce soit par la fresque, par le mélodrame en costume ou la simple bande d'aventures. Quand il s'agit par exemple de filmer le XVII^e siècle, le cinéma de l'Hexagone possède des décors naturels pratiquement devant sa porte, une double aubaine puisque le récit gagne en authenticité et que la production locale n'aurait pas nécessairement les moyens d'une reconstitution. Les producteurs à Hollywood, à Cinecittà ou à Berlin n'ont pas cette chance et les options à disposition peuvent se résumer aux quatre cas de figure que nous allons étudier :

- 1) le patrimoine historique français est filmé pour ce qu'il est, sur place
- 2) il tient le « rôle » d'un autre bâtiment, moins accessible ou aujourd'hui disparu
- 3) il est représenté à l'écran par un autre bâtiment patrimonial situé à l'étranger
- 4) il est entièrement reconstruit dans un studio cinématographique à l'étranger.

L'option choisie (qui peut être perçue comme une mascarade en France même) dépend de divers facteurs tant économiques que pratiques, parfois même politiques. Pour les comprendre, il faut se remémorer le fonctionnement créatif assez particulier de l'industrie américaine du film entre 1915 et 1950. A Hollywood, chaque studio d'importance est un complexe industriel en soi et possède non seulement plusieurs plateaux de tournage fermés, mais un « back lot » en plein air, c'est-à-dire un terrain adjacent de grandeur variable comportant rues, villas, quartiers et monuments d'origines et d'époques diverses, construits en dur et réutilisables *ad lib* pour simuler un milieu newyorkais, mexicain, oriental, germanique ou ... français. Une armée d'artisans, de décorateurs et d'accessoiristes, engagés à l'année, modèlent ces lieux de rêve selon les vœux des producteurs. Maquettes, miniatures et « matte paintings » (procédé consistant à peindre un décor sur une vitre placée devant la caméra en y laissant des espaces vides, dans lesquels une ou plusieurs scènes filmées sont incorporées) complètent l'illusion. Les extérieurs hors-studio sont limités à l'indispensable, le transport de comédiens et techniciens entraînant des surcoûts importants. Pendant près d'un demi-siècle, Hollywood n'éprouve donc aucun besoin de s'expatrier. Au contraire, on y invite les talents et spécialistes d'Europe à recréer leur patrie sous le soleil californien, avec l'appui d'une infrastructure sans pareille.

Le conflit mondial et l'occupation de l'Europe pendant la guerre froide sortent brutalement l'Amérique de son isolement ; le public, peut-être influencé par le nouveau cinéma européen, manifeste une soif d'extérieurs réels et exige plus de réalisme. Les choses changent concrètement dès les années 1950, lorsque le film en couleur et l'écran large (CinemaScope), mobilisés afin de lutter contre la télévision, invitent à tourner sur les lieux authentiques, à faire découvrir panoramas et monuments inédits, à voyager en salle. Le développement du tourisme après-guerre et les facilités de transport aérien contribuent fortement à ce processus. Certains trucages, comme les transparences, deviennent obsolètes parce que trop visibles en Technicolor. Les compagnies hollywoodiennes trouvent outre-mer une main d'œuvre à moindre coût et la possibilité d'utiliser sur place des fonds gelés en Europe. De surcroît, l'inexorable déclin des grands studios entraîne la vente des « back lots » en Californie et de leurs fonds d'accessoires phénoménaux. Désormais, il devient plus rentable de tourner en décors naturels que de tout reconstruire, pour autant qu'on en ait le choix. La pratique se généralise vers 1980, et plus encore avec l'écroulement du bloc communiste : les cinéastes découvrent à l'Est des cités épargnées par l'industrialisation sauvage et des paysages encore vierges. Parallèlement, conscientes

des retombées économiques et touristiques, les instances européennes en charge du patrimoine mettent leurs monuments restaurés à disposition du cinéma, qui peut les investir temporairement avec du matériel technique devenu plus léger et des équipes réduites (plus de 200 châteaux de France offrent aujourd'hui leurs services).

Sont également inclus dans nos considérations quelques cas isolés où une production française se voit contrainte de recréer le passé architectural du pays hors frontières. Pour des raisons de commodité, nous avons groupé les exemples qui suivent par périodes historiques - le Moyen Age, le Grand Siècle, le XIXe, etc. - à l'intérieur desquelles les développements signalés ci-dessus sont aisément perceptibles. Ainsi l'énumération des sites retenus par le cinéma se conjugue avec une promenade ludique dans le passé.

Faute de complexes architecturaux idoines et de paysages dépourvus de poteaux télégraphiques, les producteurs de sujets antiques ont toujours négligé l'Hexagone ; la civilisation celte n'a pas laissé de vestiges « en dur » et hormis divers chantiers de fouilles archéologiques, il n'y a rien à filmer. Quant aux traces de la domination romaine, autant se servir en Italie même. Le péplum italien des années soixante a donc transposé sans états d'âme la Gaule de César en Yougoslavie, où, de surcroît, la figuration est moins onéreuse, et le récent **Vercingétorix** (2000), une production française de Jacques Dorfmann, a été entièrement fabriqué en Bulgarie. Une exception toutefois, assez insolite : après des prises de vues à Varsovie et en Tunisie, le vétéran du cinéma polonais Jerzy Kawalerowicz décide de transporter ses caméras au sud de la France pour les extérieurs de **Quo Vadis** (2001), notamment au Pont du Gard où est filmée la révolte du peuple contre Néron après l'incendie de Rome, puis dans les vestiges romains de Nîmes et dans le Luberon (Ansouis, château Val Joanis).

MOYEN AGE ET RENAISSANCE

Le Haut Moyen Age n'est guère mieux représenté, pour des raisons identiques : trop peu de cités, de bourgs castrals et de fortifications antérieurs au XIIIe siècle ont été préservés ou reconstruits, restaurés et surtout rendus accessibles. Avant l'arrivée du numérique, l'entourage immédiat d'un monument peut être un obstacle rédhibitoire, et le camouflage des outrages de la modernité s'avère souvent plus onéreux qu'un déplacement sous d'autres cieux. Ainsi, le **Charlemagne** de la télévision franco-italo-germanique (1993) que signe le Britannique Clive Donner place les premières initiatives unificatrices de l'Europe dans des paysages hongrois. Les remparts, la façade et la salle du trône du palais royal d'Aix-la-Chapelle, la cour de l'abbaye de Saint-Denis sont érigés dans les studios de Föt, à 20 km de Budapest, tandis que la tour de Szigetufalu qui surplombe le Danube devient le château du duc rebelle Hubold d'Aquitaine, sis autrefois dans un méandre de la Garonne. Pour la télé-série franco-roumaine **Guillaume le Conquérant** (1982), Gilles Grangier et Serge Nicolescu font reconstituer le premier château ducal de Caen - citadelle normande dont ne subsistent que des tracés - en Roumanie. Clive Donner tourne **Stealing Heaven (Abélard et Héloïse)**, 1988 dans un Paris du XIIe siècle en Yougoslavie. Après la chute du mur, cet engouement pour les pays de l'ex-bloc soviétique, où subsistent des forêts à perte d'horizon, se poursuit. Luc Besson et le Canadien Christian Duguay filment des extérieurs de leurs **Jeanne d'Arc** respectifs (tous deux en 1999) en République tchèque, et Josée Dayan **Les rois maudits** (tv 2005) partiellement en Roumanie.

Certains cas ne nécessitent pas d'aménagements compliqués hors-frontières, notamment quand le décor restitue des édifices anonymes. Ainsi, l'admirable **The War Lord (Le seigneur de la guerre)**, 1965 de Franklin J. Schaffner, avec Charlton Heston en vassal du duc de Normandie assiégé par des Frisons, se déroule vers 1150 dans une obscure tour fortifiée près de Saint-Omer (Pas-de-Calais). Celle-ci est recréée grandeur nature à Universal City, Hollywood, sous la supervision du médiéviste italien Vittorio Nino Novarese, et combinée avec des paysages marécageux photographiés à Marysville.

A titre de curiosité, mentionnons encore **Buridan, le héros de la Tour de Nesle** (1923), une grande « épopée en six époques » d'après le roman populaire de Michel Zévaco, qui est tournée discrètement à Vienne avec un casting franco-français, car l'inflation, le chômage et l'excellence des techniciens autrichiens permettent de sérieuses économies. La presse parisienne n'en souffle mot, tant les ressentiments anti-germaniques sont encore vifs parmi le public. Pierre Marodon, le réalisateur-producteur, fait édifier près de l'ancienne Reichsbrücke le profil du vieux Paris, puis, non loin de la Kagraner Brücke une tour de 25 mètres de haut bordant le Danube, où la reine Marguerite de Bourgogne aurait organisé ses fameuses débauches criminelles en 1314 (sous Louis X le Hutin).

Mais aucun de ces sites confectionnés par l'usine à rêves ne saurait se mesurer à l'impact visuel, au pittoresque romantique d'un authentique château féodal tel que celui de Roche-Goyon, dit Fort La Latte, utilisé dans **The Vikings (Les Vikings, 1958)**. C'est le cinéaste américain Richard Fleischer, en charge de ce grand classique du film d'aventures produit par Kirk Douglas, qui le choisit en raison de ses deux douves munies de pont-levis, une particularité peu courante. Perché sur une presqu'île rocheuse du cap Fréhel (Bretagne), le castel a été édifié au XIV^e siècle. Comme il est censé représenter la résidence fortifiée du roi de Northumberland, en Angleterre septentrionale quatre siècles plus tôt, barbacane, mâchicoulis et les logis à l'intérieur des deux cours ont été partiellement camouflés par des superstructures en bois. Dans la séquence finale de son film, Fleischer y orchestre l'assaut des farouches guerriers scandinaves en exploitant avec brio la topographie accidentée des lieux, combats pleins de bruit et de fureur qui culminent avec le duel à mort entre Kirk Douglas et son demi-frère Tony Curtis au sommet du donjon. Enfin, le drakkar contenant la dépouille du chef Viking est incendiée rituellement dans la baie de la Fresnaye, à proximité du fort. (En 1998, les remparts de Fort La Latte seront remobilisés pour **Il cuore et la spada** de Fabrizio Costa, une version télévisée de la légende de Tristan et Iseult.)

Curieusement, rares sont les films historiques non-français qui exploitent la photogénie du château et des fabuleux remparts de la cité de Carcassonne, si souvent sollicités par ailleurs, mais toujours dans le « rôle » d'un autre monument : En 1991, **Robin Hood, Prince of Thieves (Robin des Bois, prince des voleurs)** de Kevin Reynolds, avec Kevin Costner, en montre quelques plans furtifs en lieu et place de Nottingham Castle. Cinq ans plus tard, l'Égyptien Youssef Chahine y tourne le prologue de **Le Destin / Al-massir**, la vie du penseur arabo-andalou Averroès (XII^e siècle) dont les ouvrages sont brûlés par l'Inquisition au Languedoc. En 2008, Pieter Verhoeff y situe sa fantaisie médiévale néerlandaise, **The Letter for the King/De brief voor de koning**.

Entièrement rénové par Viollet-le-Duc en 1857, l'immense château de Pierrefonds (Oise), qui présente la plupart des caractéristiques de l'ouvrage défensif du XIV^e siècle, apparaît, lui, transformé en mythique Camelot (!) dans deux épisodes peu regardants – et vite oubliés – de la saga arthurienne : **Sword of the Valiant/ The Legend of Gawain and the Green Knight (L'épée du Vaillant)** de Stephen Weeks, en 1984, agrémenté de quelques vues du palais papal d'Avignon, et **Merlin** en 2008-09, une télé-série pour adolescents produite par BBC Wales.

Le film britannique **The Lion in Winter (Le lion en hiver, 1968)** d'Anthony Harvey traite des conflits familiaux des Plantagenet, dévorés par l'ambition. En l'an de grâce 1183, Henri II (Peter O'Toole) convoque son épouse Éléonore d'Aquitaine (Katharine Hepburn) et ses trois fils à Chinon afin de désigner un successeur, avec de lourdes conséquences pour la France. Chinon est représenté à l'écran par l'abbaye de Montmajour à Arles, tandis que d'autres scènes sont enregistrées à la Tour Philippe-le-Bel à Villeneuve-lès-Avignon (Languedoc-Roussillon), au château de Tarascon (Bouches-du-Rhône), à Saintes-Maries-de-la-Mer et à Carcassonne. Quant à l'héritier du trône en question, Richard Cœur-de-Lion, l'irrévérencieux Richard Lester le montre en 1199 qui meurt stupidement d'une flèche lors du siège de Chalus dans son déchirant **Robin and Marian (La rose et la flèche, 1975)** – sauf que le Chalus limousin prend ici les contours de la forteresse espagnole de Villanso (province de Zamora).

De toutes les périodes de la France médiévale, c'est sans conteste le **XVe siècle** et le règne de Louis XI qui ont le plus séduit les caméras, des deux côtés de l'Atlantique. Cela tient essentiellement à la fascination qu'exercent sur les foules la Pucelle d'Orléans, Quasimodo et François Villon. Si le personnage de Jeanne d'Arc fit très tôt son entrée dans le septième art – grâce à Edison en 1895, puis à Méliès en 1900 – aucun cinéaste étranger ne s'est déplacé en France pour profiter de l'architecture médiévale subsistante ou des paysages lorrains. **Joan the Woman (Jeanne d'Arc, 1916/17)** de Cecil B. DeMille, fut réalisé à l'intérieur du ranch de Jesse L. Lasky à Hollywood avec 1500 figurants, dans le but de convaincre le public américain de la nécessité d'une intervention militaire en Europe. Guerre de Cent Ans et Première Guerre mondiale : même combat ! Après les deux productions françaises marquantes de Carl Theodor Dreyer et Marc de Gastyne à la fin du muet (1928), il est curieux de constater que le premier film parlant consacré à la sainte Pucelle est un film de propagande nazie intitulé **Das Mädchen Johanna (Une fille nommée Jeanne d'Arc, 1935)** de Gustav Ucicky. Tourné quasi entièrement aux ateliers Ufa à Neubabelsberg dans un clair-obscur très esthétisant, on y découvre une Walkyrie porteuse d'étendard (Angela Salloker) dont la mission sacrée est de restaurer l'unité nationale(-socialiste) autour de Charles VII (Gustaf Gründgens) et de sauver, tel le Führer cinq cents ans plus tard, son peuple du désespoir.

C'est une véritable superproduction à l'ancienne que livre Victor Fleming en 1948 à l'initiative d'Ingrid Bergman : son **Joan of Arc (Jeanne d'Arc)** est de l'imagerie d'Épinal en Technicolor, sans complexe ni arrière-plan idéologique avoué, et entièrement concocté à Hollywood. Sur un terrain vague à Balboa, Newport Beach (Calif.) surgissent Domrémy ainsi que des pans des châteaux de Saint-Denis et de Baudricourt. Les remparts d'Orléans sont pris d'assaut sur le plateau des studios Hal Roach à Culver City (Slavko Vorkapich et Richard Rosson dirigent les armées), tandis que la place du Vieux-Marché à Rouen où est brûlée la sainte n'est autre que le parvis médiéval des studios RKO créé en 1939 pour **The Hunchback of Notre Dame** (cf. plus bas). Hormis les conseils historiques du Jésuite Paul Doncoeur et un pèlerinage promotionnel d'Ingrid Bergman sur les traces de la Pucelle en septembre 1948, rien ne relie ce film à la France. Enfin, quand, en 1957, Otto Preminger porte à l'écran **Saint Joan (Sainte Jeanne)** d'après la pièce de G. B. Shaw, avec la débutante Jean Seberg dans le rôle-titre, c'est aux studios anglais de Shepperton et dans les cottages du Surrey que l'épopée prend vie. Maigre consolation : la première mondiale a lieu à l'Opéra de Paris.

Toujours dans le cadre de la guerre de Cent Ans, on ne peut ignorer le **Henry V** de Laurence Olivier (d'après Shakespeare) en 1943/44, avec sa magistrale bataille d'Azincourt filmée à County Wicklow, en Irlande, à l'abri des raids de la Luftwaffe ; les épousailles du vainqueur avec Catherine de Valois à Troyes se tiennent dans un décor naïf, conçu aux studios de Denham et visiblement inspiré par les miniatures des « Très Riches Heures du Duc de Berry ». On retiendra aussi **The Dark Avenger/The Warriors (L'armure noire, 1955)** de Henry Levin, qui conte l'affrontement d'Edward de Woodstock, prince-gouverneur d'Aquitaine et de Gascogne, surnommé « le Prince Noir » (Errol Flynn), contre Bertrand du Guesclin en 1358 ; à cette occasion, la superbe forteresse érigée aux studios anglais d'Elstree à Borehamwood pour **Ivanhoe** (1952) se mue en château ducal d'Edward en Aquitaine (à Bordeaux), assiégé en vain par la chevalerie française ; il s'agit ici bien sûr d'une licence poétique, puisqu'Edward et du Guesclin ne se sont affrontés que dix ans plus tard, en Espagne. Dans **A Walk with Love and Death (Promenade avec l'amour et la mort, 1969)**, John Huston suit l'errance tragico-picaresque d'un jeune couple de nobles pendant la Jacquerie qui sévit en Picardie en 1358 ; le tournage est prévu sur place, mais les événements de mai 68 bouleversent calendrier et budget ; Huston doit se replier sur le château de Liechtenstein (à la frontière austro-suisse) et les bocages irlandais.

Le célèbre bossu de Victor Hugo apparaît dans une vingtaine d'adaptations de *Notre-Dame de Paris* au cinéma ou à la tv, dont seules trois sont françaises (la dernière date de 1956, avec Anthony Quinn et Gina Lollobrigida), les autres sont en majorité d'origine anglo-saxonne. Aucun de ces films n'a utilisé l'authentique cathédrale de Notre-Dame comme décor, en raison de l'impossibilité matérielle de filmer sur place, les aménagements de l'île

de la Cité étant plus tardifs et la Seine trop encombrée par le trafic maritime moderne (même Jean Delannoy, en 1956, s'est restreint aux studios de Boulogne-Billancourt). Deux versions du roman de Hugo ont donné lieu à des investissements majeurs des studios américains, sans commune mesure avec ce qui s'est fait en Europe (quoiqu'au prix de petites entorses à l'intrigue : Esméralda survit à l'hécatombe finale et l'anticléricalisme de Hugo est atténué). Dans la version muette la plus célèbre du roman, **The Hunchback of Notre Dame (Notre-Dame de Paris, 1923)** de Wallace Worsley, fabriquée spécialement pour mettre en valeur le génie de Lon Chaney – « l'homme aux mille visages » - en Quasimodo, le scénariste et conseiller historique Pevley Poore Sheehan (qui a vécu dix ans à Paris) supervise la construction en dur des gigantesques décors sur les terrains de Universal City à San Fernando Valley. L'étage des trois portails est bâti en béton, tandis que des sculpteurs ajoutent tympan, statues du piédroit et gargouilles, en s'inspirant bien sûr des travaux de Viollet-le-Duc. Le décor sera réutilisé pour d'autres films Universal pendant quatre décennies et finalement détruit par un incendie. Pour la partie supérieure de la cathédrale avec la galerie des rois, la rosace et les tours, on élabore un modèle miniature tridimensionnel monté entre la caméra et les décors réels, tandis qu'une section d'une tour est érigée aux dimensions 1:1 sur une colline à proximité, pour donner l'impression de la hauteur. La Bastille Saint-Antoine avec son pont-levis est dressée sur les rives du Los Angeles River, qui tient le « rôle » de la Seine. Le spectacle est impressionnant et fait, à juste titre, le tour du monde.

Tourné au moment où éclate la Deuxième guerre mondiale, en août 1939, **The Hunchback of Notre Dame (Quasimodo)** de William Dieterle atténue le côté attraction pure de la version muette au profit d'un message plus politique et progressiste. Le cinéaste germano-américain William Dieterle, farouchement antifasciste et féru d'art gothique, fait de Quasimodo (Charles Laughton) et de sa belle gitane (Maureen O'Hara) les victimes de l'intolérance raciste. C'est toujours à San Fernando Valley, au ranch de RKO-Pathé à Encino, que Van Nest Polglase – qui réutilisera l'année suivante des éléments de ce décor pour **Citizen Kane** d'Orson Welles – fait édifier par trois cents ouvriers tout un quartier médiéval avec ses ruelles étroites, l'immense place du parvis bordée de maisons à colombages et son pilori, le porche et la façade de Notre-Dame jusqu'à la hauteur de la rosace ; le reste de la cathédrale, la partie supérieure de la nef et la vue générale de Paris en 1482 sont une illusion optique due aux remarquables peintures sur verre de Chesley Bonestell (grand illustrateur de science-fiction), sans parler de l'inévitable maquette réduite en volume. On investit la tour de style prérenaissance du « Mudd Hall of Philosophy » de l'University of Southern California (Los Angeles) pour les scènes rapprochées du clocher. L'ensemble est aussi spectaculaire que la version précédente, sauf que Dieterle joue fortement des ombres et lumières pour souligner les enjeux métaphysiques du récit et dirige ses foules (3500 figurants) en formations géométriques proches de l'expressionnisme. Son Paris fantasque et grouillant, marqué par Gustave Doré, s'avère plus monstrueux encore que le pitoyable Quasimodo.

Quant à François Villon, le poète-vagabond qui aurait défié les puissants de ce monde, ses exploits plus ou moins imaginaires ont fait l'objet d'un drame de Justin H. McCarthy, *If I Were King* (1901) filmé quatre fois à Hollywood – en 1911, 1920, 1927 et 1938 – ainsi que d'une opérette de Rudolf Friml, *The Vagabond King* (1925), portée à l'écran dès l'apparition du sonore, en 1930 par Ludwig Berger, puis en 1956 par Michael Curtiz. On retiendra en particulier les échanges ironiques entre Villon et Louis XI campés respectivement par John Barrymore et Conrad Veidt (**The Beloved Rogue** d'Alan Crosland, 1927) et entre Ronald Colman et Basil Rathbone (**If I Were King** de Frank Lloyd, 1938). L'intrigue se passe toutefois d'extérieurs, et les différents studios impliqués, Paramount, Warner, Fox, United Artists, se sont contentés de recréer la cour royale de Plessis-lès-Tours – château aujourd'hui en grande partie détruit - sans trop se poser de questions. Même remarque en ce qui concerne **Yolanda (Idylle princière, 1924)** de Robert Vignola, une production du magnat de la presse William Randolph Hearst pour son égérie Marion Davies qui conte les déboires amoureux de la fille de Charles le Téméraire.

Après-guerre, depuis sa filiale britannique à Elstree, la Metro-Goldwyn-Mayer plante ses caméras CinemaScope en France pour capter les aventures de **Quentin Durward** (1955), chevalier écossais égaré à la cour de l'« universelle araigne ». C'est Robert Taylor, qui fut déjà Ivanhoé et Lancelot, également sous la férule du réalisateur Richard Thorpe, qui incarne cet autre héros de Walter Scott dans un film rythmé, pétri d'humour et aujourd'hui sous-estimé. Mais la critique française sera surtout sensible à l'humour involontaire qui découle du choix des extérieurs : outre la région de Fontainebleau, ceux-ci sont filmés autour des châteaux historiques de la Loire, construits un demi-siècle *après* Louis XI ! Le roi vit à Chenonceau (pour Plessis-lès-Tours), son ennemi Charles le Téméraire à Chambord (pour Péronne) et le château de Maintenon représente le siège épiscopal à Liège, pillé par Guillaume de la Marck. N'empêche, ces anachronismes pleinement assumés par la MGM constituent de sérieux atouts visuels et se fondent avec panache dans le tourbillon des cavalcades. Cette même année, la société américaine refait appel aux châteaux de la Loire, à bon escient cette fois, mais aussi plus furtivement, pour **Diane (Diane de Poitiers)** de David Miller. Ce dernier délègue Roger Moore (Henri II) entouré d'une équipe réduite sous la direction de Yakima Canutt en extérieurs à Maintenon, dans les forêts de l'Île-de-France (scènes de chasse) et dans les parcs de six châteaux historiques de Normandie. Toutes les séquences avec la comtesse de Brézé (Lana Turner) à Chenonceau et la mort accidentelle de Henri II lors d'un tournoi à l'hôtel de Tournelles à Paris en 1559 sont, en revanche, reconstituées à grands frais dans les studios MGM à Culver City, avec une débauche de costumes et de couleurs très typique de la firme au lion. Mentionnons encore une curiosité intitulée **Ever After (A tout jamais, 1998)** d'Andy Tennant, qui transpose le conte de Cendrillon à la cour de François Ier, où l'on rencontre le futur Henri II, Léonard de Vinci et Charles Quint. Tennant filme sa fantaisie en Dordogne, notamment aux châteaux de Hautfort, de Fénelon et de Losse.

Plusieurs films muets anglo-saxons évoquent les règnes d'Henri III et Henri IV, notamment **An Enemy to the King** (USA 1916) de Frederic Thomson ou **Henry, King of Navarre** (GB 1924) de Maurice Elvey ; **Ashes of Vengeance (Cendres de vengeance, USA 1923)** de Frank Lloyd ainsi qu'un segment d'**Intolerance** (1916) de D. W. Griffith relatent le massacre de la Saint-Barthélemy ; cette dernière œuvre montre un vaste salon de réception au Louvre (à la paroi, la tapisserie de la « Dame à la licorne »), où sévit Catherine de Médicis, et un carrefour de Saint-Germain, le tout échafaudé au Fine Arts Studio de Silverlake à Los Angeles. Seul **A Gentleman of France** (GB 1921) d'Elvey, une adaptation de *La Reine Margot* de Dumas, bénéficie de prises de vues dans le Val de Loire et dans le Midi. Signalons encore les scènes à Chenonceau de **Mary, Queen of Scots (Mary Stuart, reine d'Écosse, 1971)** de Charles Jarrott, palais qui remplace à l'écran celui de Blois, résidence royale de François II où séjourna la reine pendant sa jeunesse (Vanessa Redgrave).

LE GRAND SIÈCLE ET VERSAILLES

L'ère de l'Absolutisme, le Grand Siècle (XVIIe) et le XVIIIe qui débouchent sur la Révolution française sont les périodes historiques de loin les plus prisées par le cinéma. Mieux documentés que les âges précédents, et surtout toujours très présents par les splendeurs de leur architecture, de leur mobilier et de leur littérature, ces siècles témoignent d'un rayonnement politico-culturel exceptionnel. Hors frontières, toutes couches sociales confondues, la gloire des rois, des artistes et des bretteurs de France se répercute en priorité à travers les romans populaires d'un Alexandre Dumas, dont la filmographie internationale compte plus de 300 titres. D'Artagnan surgit à l'écran dès 1898 à Londres, en 1909 à Rome, en 1911 aux États-Unis. Beaucoup de duels, peu d'histoire de France. Le premier effort vraiment sérieux de reconstituer le Grand Siècle à Hollywood est tardif et date de la fin des années vingt. A cela une explication : En 1921, le comédien Douglas Fairbanks et son metteur en scène Fred Niblo mettent en chantier la toute première version d'ambition internationale du roman de Dumas, mais ces **Three Musketeers** se contentent d'un XVIIe siècle passe-partout, recréé aux Clune Studios à Melrose Avenue, et destiné en priorité à mettre en valeur les acrobaties de la vedette. (Max Linder se

resservira de ce décor pour sa délicate parodie, **The Three Must-Get-Theres/L'Étroit mousquetaire**, l'année suivante.) Le succès est mondial, mais tant de désinvolture et de bonne humeur ne paient pas en France, où les réactions sont offusquées et le film banni pendant dix ans. En 1922, Henri Diamant-Berger présente sa propre version, bien française, filmée partiellement en décors naturels (Pérouges, Chenonceaux, Chissay, Azay, Vincennes, Chartres) avec l'appui massif des Musées nationaux. La Société des Films Historiques, fondée à Paris en 1924, a d'ailleurs pour but déclaré de répondre aux productions étrangères qui dénaturent l'histoire de France. Afin de rattraper son « faux pas » et de se concilier les chauvins de l'Hexagone à la veille du tournage de **The Iron Mask (Le masque de fer, 1929)**, réalisé par Allan Dwan, Douglas Fairbanks, qui campe un d'Artagnan vieilli, prend ses précautions. Certes, il n'est toujours pas question de caracoler en France (les studios Pickford-Fairbanks des Artistes Associés à Santa Monica Boulevard font amplement l'affaire), mais la vedette s'embarque préalablement pour l'Europe et persuade Maurice Leloir, moyennant un chèque alors mirifique de 40'000 \$, de le suivre à Hollywood comme conseiller artistique. Peintre, historien et collectionneur, Maurice Leloir (1853-1940) est aussi conservateur du Musée du costume à Paris et membre de la Société des Artistes Français ; il s'est fait connaître avec son *Dictionnaire du costume* et ses illustrations des *Trois Mousquetaires* en 1894. Pendant cinq mois, Leloir, âgé de 75 ans, surveille l'exactitude des costumes, des perruques, du linge, du mobilier, des armes, des carrosses, le harnachement des chevaux, tous les intérieurs de palais et l'étiquette de la cour. Pour recréer le Château-Vieux de Saint-Germain-en-Laye, lieu de naissance et dernière résidence de Louis XIV avant Versailles, sa cour intérieure, ses grands escaliers, son vestibule, ses dépendances et la pittoresque place de Saint-Germain avec Sainte-Chapelle, hostellerie des mousquetaires et fontaine à mufles de lion, Fairbanks fait appel au décorateur français Benjamin Carré, ancien collaborateur de Maurice Tourneur et responsable des souterrains de **Phantom of the Opera** (1925), ainsi qu'à l'Anglais Laurence Irving et au fameux William Cameron Menzies (**Gone with the Wind**). Des agrandissements photographiques et des miniatures en volume dans la partie supérieure de l'image complètent l'illusion. Le résultat est superbe à l'écran, mais malgré ses qualités artistiques, le film ne couvre pas ses frais.

Quand, en 1948, la Metro-Goldwyn-Mayer annonce une nouvelle mouture, cette fois en « glorious Technicolor », de **The Three Musketeers (Les trois mousquetaires)** sous la direction de George Sidney, la salle du Trône du Louvre où Louis XIII récompense ses braves, la salle de banquet, l'Hôtel de M. de Tréville à la rue du Vieux-Colombier et le Palais Cardinal, rue Saint-Honoré, sont érigés avec force « matte paintings » à Culver City, Hollywood ; les Jardins du Luxembourg, où d'Artagnan (Gene Kelly) se mesure à Jussac en un mémorable duel chorégraphié au rythme du *Capriccio Italien* de Tchaïkovski, sont en vérité les terrains d'un club de golf huppé de Los Angeles, et Sidney ressuscite le port du vieux Calais à « Farmlake », Chatsworth, sur le ranch de son confrère Rowland V. Lee. C'est également à Chatsworth et dans les restes du décor parisien de **Hunchback of Notre Dame** (1939) à Encino que renaît la France pendant la régence d'Anne d'Autriche dans **Sons of the Musketeers/At Sword's Point (Les fils des mousquetaires, 1952)** de Lewis Allen. Mais à partir des années 1970, toutes les adaptations de Dumas, quelle qu'en soit l'origine, se fabriqueront en Europe, en faisant parfois appel aux sites historiques les plus incongrus.

Richard Lester ouvre le bal avec son diptyque à pavillon panaméen en 1973/74 (**The Three Musketeers** et **The Four Musketeers**) ; en tête d'affiche, Michael York et Raquel Welch. La France acquiert ici un profil ibérique, l'architecture de Tolède et de Ségovie étant largement mise à contribution ; le Palais Royal d'Aranjuez, construit sous Philippe II, se transforme en Louvre. Dans les jardins du palais, ce farceur de Lester fait monter un jeu d'échecs géant avec gradins où Louis XIII (Jean-Pierre Cassel) déplace des chiens et des chevaux montés par des singes sur un échiquier de gazon, tandis qu'Anne d'Autriche (Geraldine Chaplin) s'ennuie sur une balançoire. Le décalage cocasse de ces décors s'accorde sans peine avec la révision caustique que subit le classique de Dumas. Lester réitère son coup en 1989 avec **The Return of the Musketeers (Le retour des mousquetaires)**, un condensé de *Vingt ans après* et du *Vicomte de Bragelonne* où le

Palais-Royal parisien est déplacé dans la région de Ségovie, à la résidence royale de La Granja de San Ildefonso. Auparavant, on aura vu le Louvre prendre l'apparence de la Villa d'Este à Tivoli, près de Rome (**Le aventure dei tre moschettieri** de Mauro Bolognini, Hugo Fregonese et Joseph Lerner, 1956). La promenade touristique à travers l'Europe se poursuit : **Man in the Iron Mask** (1976), téléfilm luxueux de Mike Newell, avec Richard Chamberlain, est filmé à Fontainebleau, à Vaux-le-Vicomte, à La Houssaye, à Courances, à Guermantes, sur l'île Sainte-Marguerite (prison effective du Masque de Fer) et dans le Dorset. **The Fifth Musketeer (Le cinquième mousquetaire, 1979)** de Ken Annakin, autre mésaventure du Masque de Fer de facture américano-autrichienne, avec Cornel Wilde en d'Artagnan, Sylvia Kristel en reine (si, si) et Ursula Andress en Louise de La Vallière, déplace la France en Autriche : pour un public pas trop regardant, Versailles devient Schönbrunn (voilà qui aurait enchanté l'impératrice Marie-Thérèse !), et l'on reconnaît sans peine à l'écran les châteaux de Laxenburg, Liechtenstein, Klosterneuburg et Kreuzenstein. En 1993, les mousquetaires américains de Stephen Herek, une production Walt Disney, retournent à Vienne, au château de Liechtenstein et en Cornouailles. Quatre ans plus tard, Randall Wallace, plus sérieux, déménage ses caméras en France pour **The Man in the Iron Mask (L'homme au masque de fer)** : comment faire autrement quand Gérard Depardieu incarne Athos et Anne Parillaud, Anne d'Autriche ? Louis XIV et son malheureux jumeau (Leonardo DiCaprio) hantent donc sans trop de fausses notes Fontainebleau, Pierrefonds, le Vieux Mans et les environs de La Ferté-Alais, en Essonne ; la cour de Louis XIV est ironiquement située à Vaux-le-Vicomte, le palais construit par ce même Nicolas Fouquet, surintendant des finances et emprisonné sur ordre du roi que l'on a longtemps assimilé au Masque de Fer. Mentionnons pour finir deux récentes aventures dumasiennes « à l'américaine » sorties en 2001 et aussitôt oubliées : **Young Blades (La jeunesse des trois Mousquetaires)** de Mario Andreacchio, filmé au château de Villeneuve-Lembron, et **The Musketeer (D'Artagnan)** de Peter Hyams, où Catherine Deneuve fait une fort improbable Anne d'Autriche. On tourne au château gascon de Cassaigne, à Miramont-Latour (Gers), Vianden (Luxembourg), Sarlat (Dordogne), Toulouse, Tillac et Auch. Quant à l'insignifiante **Femme Musketeer (La femme mousquetaire, 2004)** de Steve Boyum, elle féraille en Croatie ... malgré Depardieu en cardinal Mazarin.

Passons sur les biographies de Richelieu, toutes de fabrication hollywoodiennes (**Richelieu** d'Allan Dwan en 1914, **Cardinal Richelieu** de Rowland V. Lee en 1935, etc.), de même que les nombreux films de cape et d'épée sur l'époque (**Under the Red Robe** en 1915, 1923 et 1937, **Bardelys the Magnificent** de King Vidor en 1926), voire les adaptations américaines ou italiennes de **Cyrano de Bergerac**. Plus originale en revanche, l'affaire des possédées du couvent des Ursulines de Loudun (Vienne) qui suscita l'intervention musclée du cardinal. Elle est portée à l'écran en Angleterre par l'excentrique Ken Russell dans **The Devils (Les diables)** en 1971, avec force hémoglobine et tableaux horribles (Urbain Grandier se consumant sur le bûcher) ; le palais ducal et l'enceinte fortifiée de la ville sont démolis sur ordre de Louis XIII, mais c'est à Bamburgh Castle, dans le Northumberland, qu'on simule les interventions royales et la destruction des lieux.

On ne s'attardera pas non plus sur les nombreuses vies des favorites royales à Versailles qui ont marqué le cinéma depuis le début du XXe siècle, tant à Berlin (**Madame Dubarry** d'Ernst Lubitsch, 1919 ; **Auf Befehl der Pompadour** de Friedrich Zelnik, 1924 ; **Die Marquise von Pompadour** de Willi Wolff, 1931 ; **Die Pompadour** de Veit Harlan, 1935), à Londres (**Madame Pompadour** de Herbert Wilcox, 1927 ; **I Give my Heart** de Marcel Varnel, 1935), à Rome (**Du Barry** d'Eduardo Bencivenga et **Madame Dubarry** de Mario Caserini, 1914) qu'à Hollywood (**Du Barry** de J. Gordon Edwards, 1917 ; **Du Barry, Woman of Passion** de Sam Taylor, 1930 ; **Madame Du Barry** de William Dieterle, 1934 ; **Du Barry Was a Lady** de Roy Del Ruth, 1943). Mêmes remarques pour les « biopics » sur Voltaire, Cagliostro, etc. Toutes ces intrigues poudrées de salon, ces drames de boudoir convenus sont reconstitués en atelier. Il en va autrement des deux adaptations récentes de Choderlos de Laclos tournées en France : le Britannique Stephen Frears filme **Dangerous Liaisons (Les liaisons dangereuses, 1988)** à l'Hôtel de Béthune-Sully, aux châteaux de Champs-sur-Marne et de Maisons à Maisons-Laffitte, à ceux Vincennes, Lésigny, Neuville, du Saussay et Guermantes, au Théâtre Montansier à Versailles et à l'Abbaye du Moncel à

Ponpoint (Oise), tandis qu'avec **Valmont** (1989), le Tchéco-Américain Milos Forman porte son choix d'extérieurs - outre à nouveau l'Hôtel de Béthune-Sully - sur les châteaux de Vaux-le-Vicomte et de La Motte-Tilly, puis filme encore à Bordeaux et à Caen. Visiblement, les deux cinéastes tiennent à faire contraster la splendeur de l'architecture d'antan avec la noirceur des âmes qui s'y abîment. Enfin, pour **Vatel** (1999), où Depardieu interprète le grand intendant du prince de Condé, le réalisateur américain Roland Joffé opte pour les châteaux de Maisons à Maisons-Laffitte et de Champs-sur-Marne, ainsi que les domaines nationaux de Saint-Cloud, de Fontainebleau et de Meudon, des arrière-fonds dignes de la tragédie personnelle qui s'y dessine. En contrepoint aux fastes indécentes organisés pour s'attirer les faveurs du Roi-Soleil, Joffé révèle la misère du peuple et l'entassement des courtisans dans des lieux aussi exigus qu'insalubres.

LA RÉVOLUTION FRANÇAISE

Le règne dramatique de Louis XVI comme les troubles révolutionnaires nécessitent des créations plus frappantes encore. En déplaçant l'intrigue du mélodrame d'Ennery et Cormon de 1784 à la veille de la Révolution, David Wark Griffith introduit dans **Orphans of the Storm** (**Les deux orphelines**, 1921) des considérations politiques qui lui vaudront quelques altercations avec les distributeurs français. Il aménage dans ses studios personnels à Mamaroneck (New York) un coin du Jardin du Palais-Royal et surtout la grande Place de la Révolution (l'actuelle place de la Concorde) où se dresse la guillotine – une menace pour les sœurs Dorothy et Lillian Gish; le Louvre et la Bastille, en revanche, ne sont que des miniatures. Deux ans plus tard, Rex Ingram présente son flamboyant **Scaramouche** avec Ramon Novarro, filmé à grands frais aux studios Ren-Mar de Metro Pictures, Cahuenga Boulevard, Hollywood : 412 tonnes de pierres pour paver les rues de Paris, de Rennes et du village fictif de Gavrillac sur une étendue de 9000 m². Cela nous vaut plusieurs séquences dans la Grande salle des Etats généraux de 1789 à l'Hôtel des Menus Plaisirs à Versailles (où Scaramouche alias André Moreau est député du Tiers Etat), puis le massacre de la Garde suisse dans la cour et sur les escaliers des Tuileries, le pillage des appartements royaux, tableaux saisissants et superbement éclairés en dépit des libertés prises avec l'histoire (Danton mène l'assaut à la pointe de 1500 figurants). Rappelons pour mémoire que le remake de George Sidney en 1952, chef-d'œuvre incontestable du film de cape et épée, montre bien les Etats généraux et les appartements de Marie-Antoinette à Versailles (érigés à Culver City), mais évacue toutes les scènes de révolution déjà tournées : en plein maccarthysme, la prudente Metro-Goldwyn-Mayer se rétracte, préférant un dénouement plutôt enjoué, moins « explosif » que le massacre du marquis de Mayne (Mel Ferrer) par la plèbe déchaînée – scène dont ne subsistent que des photos. Le château du marquis en « matte painting » est très lointainement inspiré par le Pierrefonds d'avant Viollet-le-Duc, mais les opérateurs n'ont évidemment jamais mis les pieds en France (contrairement à ce qu'affirment certaines sources). Le **Scaramouche** d'Antonio Isas-Isasmendi en 1963 poussera l'aliénation plus loin encore, puisque le Paris du XVIIIe siècle y est déplacé à Casa de Campos à Madrid et que les duels censés se tenir sur le parvis et sous la rosace de Notre-Dame sont tournés à la cathédrale de Burgos !

Au début du sonore, en 1930, Hollywood sort une biographie musicale de Rouget de l'Isle sous le titre de **The Marseillaise**, rebaptisé par la suite **Captain of the Guard**. Le Hongrois Paul Fejos, bientôt remplacé par un tâcheron, John S. Robertson, est en charge de cette ridicule entreprise qui se clôt sur l'assaut chanté de la Bastille, mis en scène à Universal City dans les décors médiévaux clairement reconnaissables du **Hunchback of Notre Dame** muet. Pas étonnant que Universal ait renoncé à exploiter le film en France.

Dans son roman *A Tale of Two Cities*, Charles Dickens donne une image terrifiante de la Révolution qui marquera durablement le public anglo-saxon – alors que le texte est resté pratiquement inconnu en France. Porté à l'écran une quinzaine de fois (tv comprise), il fera en 1935 l'objet d'une adaptation particulièrement soignée et onéreuse sous la houlette du jeune producteur David O. Selznick, alors encore au service de la prestigieuse MGM. **A Tale of Two Cities** (**Le chevalier de Saint-Evremond**) est réalisé par Jack Conway et, incognito,

par une demi-douzaine d'autres confrères appliqués, dont W. S. Van Dyke, Clarence Brown, Robert Z. Leonard. Le film assez conventionnel comporte toutefois une séquence de la prise de la Bastille stupéfiante tant par l'ampleur et le dynamisme de sa mise en scène que par la démesure toute américaine de la figuration: c'est le Français Jacques Tourneur qui en est l'artisan inspiré, animant les taudis affamés de Saint-Antoine, puis lançant ses 6270 sans-culottes et gardes nationaux contre l'immense prison fortifiée, le tout photographié en plongée par 15 caméras à Culver City. Le remake britannique de Ralph Thomas en 1958, avec Dirk Bogarde, ne pouvant évidemment rivaliser avec cette débauche de moyens, renoncera à la Bastille et se contentera d'un Paris recréé dans les vieux quartiers de Bourges.

Le zénith de ce type de reconstitutions ruineuses outre-Atlantique est atteint en 1938 avec **Marie Antoinette** de Woody S. Van Dyke, toujours sous l'égide du lion (à l'occasion de son 15^e anniversaire). Dès 1934, le décorateur Cedric Gibbons et Sidney A. Franklin (réalisateur initialement prévu) sont attelés à la tâche. Destiné à la star de la maison, Norma Shearer, épouse du nabab Irving Thalberg, le film doit être « la première grande production de la MGM tournée en Europe ». Mais après le décès soudain de Thalberg, l'idée est progressivement abandonnée pour des raisons de coûts. Adrian, créateur des costumes (il en dessine 1250), séjourne à Paris et à Vienne, accompagné par l'ensemblier Edwin B. Willis. Robes et meubles d'époque, chandeliers en cristal, porcelaine de Sèvres et tapisseries d'Aubusson, tous importés de France, s'entassent à Culver City (ils feront ensuite l'objet d'une exposition spéciale à New York). Gibbons visite Versailles et ramène en Californie 12'000 photos, à partir desquelles il ne reconstruit pas moins de 98 décors – travail minutieux récompensé plus tard par la Légion d'honneur. Cette entreprise pharaonique de 2,3 millions de dollars comporte notamment les appartements privés des souverains, la Chapelle Royale, les escaliers de la Reine, la Galerie basse au fond de la Cour de Marbre, le pavillon du Temple de l'Amour au Petit Trianon, le Bosquet des Rocailles, une immense salle de bal à double colonnade (avec miroirs, parquet et luminaires empruntés à la Galerie des glaces, elle-même jugée trop étroite pour l'occasion), l'Opéra de Paris, le Manège où siège l'Assemblée aux Tuileries, la prison du Temple, la Conciergerie, etc. Pour les extérieurs, Gibbons décore l'édifice principal du champ de courses à Inglewood (Hollywood Park Racetrack) de telle sorte qu'il donne l'illusion de la façade est de Versailles ; le résultat, très probant, est combiné avec du métrage tourné sur place, le gouvernement français ayant pour la première fois autorisé des prises de vues du château utilisables comme arrière-fonds d'une production cinématographique. (Certains de ces plans d'ensemble, comme aussi ceux de l'exécution du roi, sont absents des copies en circulation.) La vue sur la guillotine au centre de la Place de la Révolution noire de monde, face à l'entrée du jardin des Tuileries, est une « matte painting » reprise de **A Tale of Two Cities** (1935). Jugé trop méticuleux, Franklin a été remplacé par Van Dyke à la veille du tournage ; les cinéastes français Julien Duvivier et Jacques Tourneur collaborent aux scènes d'insurrection. Le scénario est tiré de la monographie de Stefan Zweig et l'on peut reprocher au film sa propension à transformer l'« Autrichienne » en pure victime des circonstances ou à diaboliser sans nuance les insurgés (éléments repris de l'écrivain viennois), sans parler d'une série d'approximations ou de raccourcis historiques de taille (le public français ne goûtera pas la caricature de Louis XVI que donne l'excellent Robert Morley). Toutefois, avec Van Dyke, le récit gagne en rythme et en impact visuel ; le réalisateur s'inspire des tableaux de Rigaud et de Mme Vigée-Lebrun, faisant ressortir la délicatesse des dentelles, les clairs-obscur des jardins royaux, tandis que le jeu maniéré de Norma Shearer accentue, tel un perpétuel menuet, la frivolité et la superficialité décadente du milieu. Peu de films ont su capter aussi scrupuleusement l'atmosphère de l'Ancien Régime et, avec le recul des ans, cette extravagante **Marie Antoinette** se révèle un hommage implicite à la civilisation française du XVIII^e siècle, certes made in Hollywood, mais unique en son genre.

Tout autre est l'univers de **Reign of Terror/The Black Book (Le livre noir)** en 1949, où Anthony Mann compare la dictature sanguinaire de Robespierre et de son clan à l'activité criminelle des gangsters américains; il utilise à cet effet une éblouissante technique de « film noir », cadrages inusités, photo contrastée, montage serré, tandis que son

décorateur-producteur William Cameron Menzies érige un quartier parisien à Chatsworth, dont une Place de la Révolution/Concorde avec guillotine et tricoteuses aussi macabre qu'hallucinante : l'ingéniosité des trucages optiques oblitère la modicité du budget. Topographiquement, c'est de l'imagination pure, mais cette réinterprétation des lieux entre dans la logique du cauchemar visée par Mann. En Grande-Bretagne, ce sont les aventures du mystérieux « Mouron Rouge », providence des victimes de la Terreur (récits dus à l'imagination fertile de la baronne Orczy), qui stimulent plus de dix fois les producteurs. Seul **The Elusive Pimpernel** (1950) du tandem Michael Powell et Emeric Pressburger s'offre quelques fort beaux extérieurs en France : c'est en Indre-et-Loire, et en particulier au Mont Saint-Michel juste avant la montée des eaux que l'élégant Sir Percy Blakeney (David Niven) berne, une fois de plus, les sbires de Robespierre menés par Chauvelin. Mais comme la majorité des autres aventures cinématographiques du « chevalier de Londres », celle-ci reste inédite en France ... pour cause de susceptibilité nationale. Sort que ne partage pas **Il cavalière di Maison Rouge (Le prince au masque rouge)**, trois ans plus tard. C'est que le sujet provient d'Alexandre Dumas, et Vittorio Cottafavi met en scène les vaines tentatives de faire évader Marie-Antoinette (Renée Saint-Cyr), emprisonnée à la Conciergerie, dans les rues, parcs et studios de Turin.

Dans le registre hystérico-parodique, il convient aussi de signaler la farce **Start the Revolution without Me (Commencez la révolution sans nous, 1970)** de Bud Yorkin, qui mêle allégrement la trame dumasienne des *Frères Corses* (Gene Wilder dans un double rôle) à celle de *A Tale of Two Cities* de Dickens, en passant par le Masque de Fer ; Notre-Dame de Paris et la forteresse médiévale de Rochefort à Asnières en Montagne servent de décor à cette joyeuse loufoquerie. En 1979, le Japon produit **Lady Oscar/Berusaïyn no bara** (« la rose de Versailles ») d'après une bande-dessinée très populaire au pays du soleil levant ; Jacques Demy est chargé de relater ces tribulations sentimentales d'une garde de Marie-Antoinette, en anglais, avec un casting international, aux châteaux de Guermantes, de Jossigny et de Versailles ainsi qu'à Senlis (prise de la Bastille). Cela donne une œuvre délicate qui n'est curieusement jamais sortie en salle en France. Auteur de la Déclaration d'indépendance américaine et futur président, Thomas Jefferson est ambassadeur à la cour de France de 1784 à 1789, où ce puritain esclavagiste, partisan des idéaux libertaires, observe la déliquescence du règne de Louis XVI. Pour illustrer ce séjour révélateur dans **Jefferson in Paris** (1994), James Ivory et sa vedette Nick Nolte, soutenus par le Ministère de la Culture, peuvent profiter des sites authentiques de l'intrigue, utilisant abondamment intérieurs et extérieurs des châteaux de Champs-sur-Marne, de Versailles, de Chantilly et de Jossigny, la Basilique de Saint-Denis et le Palais Royal. En 2002, **The Affair of the Necklace (L'affaire du collier)** de Charles Shyer, moins ambitieux, entraîne passagèrement ses conspirateurs (Adrien Brody, Jonathan Pryce) à Vaux-le-Vicomte, à Versailles, à Alincourt et dans les forêts de Compiègne, mais le gros du film se tourne en République Tchèque (Kacina, Dobris, Lednice, Valtice, Kutná Hora). « Ni une sainte, ni le diable, juste une jeune fille propulsée dans un monde trop grand pour elle » - c'est ainsi que Sofia Coppola, en 2005, voit sa **Marie-Antoinette** semi-adolescente, à laquelle l'Allemande Kirsten Dünst prête son regard doux et espiègle. Disposant d'un budget confortable de 40 millions d'euros, la réalisatrice américaine ne veut pas entendre parler de studio à Los Angeles ou de facsimilés en Europe de l'Est. L'apprentissage d'une Dauphine immature et inconsciente, de ses excès de « fashion victim » à son départ forcé pour les Tuileries, nécessitent 15 semaines de tournage en décors réels à Versailles, souvent dans des lieux inaccessibles au public (théâtre du Trianon), mais aussi dans le secret des châteaux de Champs-sur-Marne, Vaux-le-Vicomte, Dompierre-en-Yvelines, Pontchartrain et Millemont, à l'Hôtel de Soubise, au Lycée Hoche (Versailles) et à l'Opéra National de Paris. En revanche, les dernières années du Marquis de Sade que Philip Kaufman relate sous le titre de **Quills (Quills, la plume et le sang, 2000)** sont photographiées dans l'Oxfordshire anglais, et les extérieurs de l'asile de Charenton au manoir de Luton Hoo (Bedfordshire).

NAPOLÉON

Le film étranger sans doute le plus intéressant tourné sur l'Empire est un film perdu. **Madame Sans-Gêne** (1925) a été réalisé en France avec des capitaux américains – 19 millions de francs d'époque, provenant de la Famous Players-Lasky Corporation (Paramount) – et, en tête d'affiche, Gloria Swanson, alors la plus grande star d'Hollywood en dehors de Mary Pickford. Ambassadrice de charme des Etats-Unis, Miss Swanson reçoit du gouvernement français l'autorisation exceptionnelle de tourner à l'intérieur et dans les jardins des châteaux de Malmaison, de Fontainebleau (où cinq mille figurants animent les fêtes impériales de 1811) et de Compiègne (dans la propre bibliothèque de l'empereur, avec toutes les reliques de l'époque) ; Emile Drain, de la Comédie Française, lui donne la réplique en Napoléon, rôle qu'il tiendra onze fois à l'écran. Les comédiens sont français (réunis par Paramount France), les techniciens en majorité américains ; Herbert Brenon est envisagé comme metteur en scène, mais c'est Léonce Perret, qui a travaillé plusieurs années à New York et réalisé là-bas plus de vingt films, qui est retenu par Adolph Zukor et Jesse L. Lasky, patrons de la Paramount, pour diriger cette collaboration très médiatisée entre les finances américaines et les trésors artistiques de la France. Perret ne se contente pas de la trame imaginée par Sardou-Moreau, mais rajoute à la fable de la blanchisseuse de Napoléon devenue duchesse de Dantzig et maréchale Lefebvre des scènes avec Marie-Antoinette et d'autres de campagne militaire dans les Vosges. Le carrefour Saint-Honoré et les abords des Tuileries sont échafaudés au studio des Réservoirs à Joinville. Pour le carnet mondain, Gloria Swanson épouse à Paris le marquis Henri de la Falaise qui lui a servi d'interprète sur le tournage. **Madame Sans-Gêne** sort en deux versions, l'une pour New York, l'autre pour Paris. Un film de 2h30 dont on ne peut que rêver à partir des photos subsistantes : il s'agit, du point de vue visuel, probablement de la plus aboutie des adaptations de la pièce (même Erich von Stroheim aurait exprimé son admiration), qui obtient le Grand Prix de la mise en scène à l'Exposition internationale des Arts décoratifs. « Voilà qui servira notre propagande historique et touristique, montrera toute l'épopée impériale et fera deux fois aimer la France héroïque et généreuse et terre des monuments d'art » jubile *Cinéopse* (1.1.1926). Douche froide : Perret a prévu une suite, **L'Aiglon** d'après Rostand, mais les Américains y renoncent, découragés, disent-ils, par la dépense, les complications techniques et les tracasseries administratives auxquelles ils se seraient heurtés sur les divers sites patrimoniaux. Hollywood coûte moins cher.

Quatre ans auparavant, le comte Baldassare Negrone avait porté à l'écran **Il figlio di Madame Sans Gêne (Le fils de Mme Sans-Gêne)** pour la Tiber-Film à Rome. Le peintre Camillo Innocenti avait livré tous les croquis pour la recreation en atelier des intérieurs de Versailles, de l'Assemblée nationale et des salons de Compiègne, tandis que l'on avait bâti sur les collines romaines de Valle Giulia l'ancien quartier de Saint-Honoré. Engagé en 1961 par Carlo Ponti pour une nouvelle variante de **Madame Sans-Gêne**, cette fois une coproduction franco-italo-espagnole, Christian-Jaque fera déambuler la turbulente lingère (Sophia Loren) et son époux (Robert Hossein) dans des « Tuileries napolitaines » : il s'agit de l'imposant palais royal de Caserte, résidence des Bourbons de Naples ... que Sergej Bondartchouk réutilisera pour quelques plans de son **Waterloo** italo-russe en 1970, lorsque Napoléon (Rod Steiger) est porté en triomphe aux Tuileries et que Louis XVIII (Orson Welles) s'éclipse. Toujours en Italie, en 1934 déjà, l'auteur dramatique fasciste Giovacchino Forzano avait adapté à l'écran sa propre pièce, **Campo di maggio (Les Cent-Jours)**, basée sur une idée de Benito Mussolini. Cette attaque en règle contre la démocratie parlementaire, jugée coupable de la chute de l'empereur (lui-même un précurseur du Duce, s'entend), fut filmée à Porto Ferraro, sur l'île d'Elbe, puis, pour les appartements des Tuileries et la Chambre des députés, dans les studios Pisorno à Tirrenia. Lavinio fut transformé en Juan-Les-Pins, les plaines de la Toscane se prêtèrent à la rencontre de Napoléon (Corrado Racca) avec le bataillon chargé de l'arrêter à Laffrey (Isère), puis à Waterloo. Il était d'autant moins question de tourner sur sol français que les nazis fabriquaient simultanément une version allemande du même film (**Die hundert Tage** avec Werner Krauss) et que les croix gammées pullulaient sur les lieux de tournage.

Quant à Hollywood, où l'on craint la politique comme la peste, on aborde l'Empire soit par la bande (la campagne de Russie), soit par la romance à l'eau de rose, et on ne peut que regretter l'ambitieux **Napoleon** de Stanley Kubrick, mégaprojet à filmer dans plusieurs pays d'Europe mais abandonné en 1969 pour raisons financières.

Greta Garbo et Charles Boyer font pleurer Madelon dans **Conquest (Marie Walewska, 1937)** de Clarence Brown, qui est un fiasco public aux Etats-Unis; tout est filmé à la Metro-Goldwyn-Mayer, Monterey sert de décor pour l'île d'Elbe et, à en croire la publicité, la production aurait paré la Divine des authentiques bijoux que Napoléon donna à Marie-Louise à l'occasion de la naissance du roi de Rome. Après la belle Polonaise, les amours de jeunesse : Henry Koster, d'origine allemande, dirige Marlon Brando et Jean Simmons dans **Désirée** (1954). Pas de séquences guerrières, quelques approximations, des omissions volontaires, une fin carrément fantaisiste : Désirée se rend à la Malmaison après Waterloo pour inciter l'empereur à se rendre ; Napoléon-Brando finit par lui remettre son épée ... A l'instar du **Napoléon** français de Sacha Guitry, cette même année, le **Désirée** américain restitue exactement le tableau du sacre dans la cathédrale de Notre-Dame immortalisé par David et s'inspire dans ses cadrages de la peinture du XIXe siècle, de *Joséphine à Malmaison* de Prud'hon, du *Napoléon à Fontainebleau* de Delaroche, etc. En raison de la lourdeur des nouvelles caméras CinemaScope (introduites l'année précédente), Koster renonce à des prises de vues en Europe ; les salons de Mme Tallien et Barras au château de Grosbois, les Tuileries, la Malmaison et sa terrasse prennent vie sur les plateaux de la Fox à Century City, Westwood, Los Angeles. L'île d'Elbe est transplantée à Cypress Point, Pebble Beach. Trente-trois ans plus tard, avec le luxueux mais médiocre télé-feuilleton **Napoleon and Josephine : A Love Story** (1987), Richard T. Heffron traversera à nouveau l'Atlantique, invitant son couple impérial – Armand Assante et Jacqueline Bisset – dans les châteaux de Villennes-sur-Seine, de Guermantes et de Chantilly. Un choix qui n'ajoute toutefois rien à la crédibilité de ce soap-opera.

De son côté, le cinéma britannique, périodiquement fasciné par les « méfaits » du Corse, met le paquet pour **A Royal Divorce** (1922/23), qui relate la séparation de Napoléon (Gwylim Evans) et de Joséphine (Gertrude McCoy) en 1809. Les costumes sont fabriqués à Paris et le réalisateur Alexander Butler installe son équipe à Fontainebleau pour les extérieurs, animés par 900 figurants du cru ; d'autres scènes sont enregistrées dans le Midi (le château Grimaldi à Cagnes-sur-Mer, Villeneuve-Loubet, Nice). Butler recrée les appartements de Malmaison, des Tuileries, de Fontainebleau et de Saint-Cloud aux studios de la British Super Film à Isleworth, que dirige G. B. Samuelson, grand amateur du film à costumes. Un remake plus discret suit en 1938, signé Jack Raymond, avec Pierre Blanchar en Napoléon. La contribution française se limite à ce comédien, la situation politique étant devenue trop instable pour s'aventurer sur le continent.

Pour en terminer avec l'épopée napoléonienne vue par le cinéma étranger, il faut encore mentionner **Captain Horatio Hornblower (Capitaine sans peur, 1951)**, fresque maritime splendidement orchestrée par Raoul Walsh pour la Warner Bros., avec Gregory Peck en émule de Nelson pilonnant les côtes françaises. Villefranche-sur-Mer est transformée en Nantes de l'an 1798 et la population locale assiste à l'affrontement sanglant de deux frégates (construites dans le chantier naval de la cité). Secondé par Edmond T. Gréville, Walsh promène ses caméras Technicolor sur la Riviera, au fort de Brégançon, près de Hyères, à Cagnes et à Saint-Jean-Cap-Ferrat. En 1953, le cinéaste américain retourne dans l'Hexagone pour **Sea Devils (La belle espionne)** avec Rock Hudson et Yvonne De Carlo, des espions britanniques chargés de découvrir les plans de débarquement français en 1804 ; Gérard Oury est le Napoléon inattendu de cette modeste bande d'aventures photographiée à Concarneau (Finistère) et sur l'île de Jersey.

LES XIXe ET XXe SIÈCLES

Après Napoléon, les reconstitutions à grande échelle du passé de la France impliquant la présence marquée de bâtiments patrimoniaux, se font plus rares. Certes, il y a le fameux château d'If, prison du **Comte de Monte-Cristo** situé dans la rade de Marseille, mais seuls les Français mobilisent l'original. **The Life of Emile Zola (La vie d'Emile Zola, 1938)** de William Dieterle se clôt avec l'homélie au grand disparu dite par Anatole France dans un Panthéon en faux marbre concocté aux studios Warner de Burbank, Hollywood. **Juarez (1940)** du même Dieterle montre Napoléon III (Claude Rains) piquer de mémorables colères dans les salons des Tuileries, également made in Burbank. Inutile d'énumérer les évocations plus ou moins scrupuleuses des vies de Louis Pasteur, Madame Curie, Georges Sand, Toulouse-Lautrec ou Marguerite Gautier alias la Dame aux Camélias.

L'Exposition universelle de Paris en 1867 est la toile de fond de **Verwehte Spuren (Sans laisser de trace, 1938)** de Veit Harlan, l'Exposition de 1889 celle de **So Long at the Fair (Si Paris avait su..., 1938)** de Terence Fisher : les deux traitent d'un cas de peste soigneusement caché au public par les autorités. Pas un mètre de pellicule n'est impressionné sur place, bien sûr ! Autre bizarrerie passablement délirante que la fresque **Tanz auf dem Vulkan (1938)** de Hans Steinhoff, parangon du cinéma nazi. On y voit Jean-Baptiste Debureau (Gustaf Gründgens), le génial mime des « Funambules » immortalisé par **Les enfants du Paradis**, provoquer Charles X au péril de sa vie, puis être sauvé de la guillotine par les insurgés parisiens en 1830 tandis que Louis-Philippe monte sur le trône. Outre l'intérieur et la façade du fameux théâtre avec un bout du Boulevard du Crime, Steinhoff fait reconstruire diverses salles des Tuileries aux ateliers Tobis et EFA à Berlin-Johannisthal, pour le conseil des ministres et un grand bal masqué, ainsi que la place de Grève où se dresse l'échafaud. Cette « danse sur le volcan », qui déplaît à Goebbels en raison de son appel au soulèvement, reste évidemment inédite en France.

On ne s'attardera guère sur la légion de films du monde entier tirés des **Misérables** de Victor Hugo, sinon pour relever le cas très singulier de la version signée Jean-Paul Le Chanois en 1958, étrangement coproduite par la France et l'Allemagne de l'Est. (Tâche peu aisée, car Jean Gabin affiche beaucoup de mauvaise grâce à tourner en pays communiste.) Souhaitant démontrer comment les espoirs légitimes des prolétaires et paysans ont été trahis par la bourgeoisie, les patrons de la DEFA font construire dans l'enceinte de leurs studios de Babelsberg à Potsdam d'énormes décors (d'après les maquettes de Serge Pimenoff) pour représenter les obsèques du général bonapartiste Lamarque en juin 1832 (prétexte à l'insurrection républicaine), les grands boulevards parisiens aux abords du pont d'Austerlitz, la rue Saint-Denis et la barricade de la rue du Faubourg-Saint-Antoine, où 5000 hommes de l'armée de la RDA, cavalerie comprise, sont mis à contribution ; à cela s'ajoutent les places de Digne et de Montreuil-sur-Mer, et les égouts de la capitale. Waterloo est filmé en Technirama près de Dessau. Quoi qu'on pense de la mise en scène de Le Chanois, aucune autre version du roman ne peut se vanter d'une recreation *ex nihilo* aussi impressionnante, orchestrée à des milliers de kilomètres de Paris.

Les deux conflits mondiaux à l'écran mobilisent davantage tranchées, maquis et villages éprouvés que le patrimoine architectural à proprement parler. Toutefois, **Hearts of the World (Les cœurs du monde, 1917/18)** est un mélodrame américain en faveur de l'effort de guerre mis sur pied à la demande du gouvernement britannique et que David Wark Griffith tourne en partie au château de Compiègne et à Senlis (Oise) ; Lillian Gish s'y fait malmener par d'affreux officiers teutons. Quant à la Seconde guerre mondiale, elle est représentée en 1962 par deux superproductions d'Hollywood : dans son remake baroque de **The Four Horsemen of the Apocalypse (Les quatre cavaliers de l'Apocalypse)** en 1962, Vincente Minnelli montre l'entrée des Allemands à Paris, le défilé triomphal de sinistre mémoire empruntant les Champs-Élysées depuis l'Arc de Triomphe (les autorités françaises voient d'un mauvais œil ces soldats de la Wehrmacht de retour dans la capitale et se font prier pour accorder les autorisations) ; les amants du récit, Glenn Ford et Ingrid Thulin, se rencontrent en cachette à l'ombre de Notre-Dame et dans le parc de Versailles.

Cette même année, le producteur Darryl F. Zanuck filme le débarquement allié en Normandie (la Haute-Corse à l'image pour une bonne part) dans **The Longest Day (Le jour le plus long)** et le segment allemand que dirige Bernhard Wicki montre le quartier-général de Rommel installé au château de Chantilly.

Reste la fiction pure. Dans ce contexte, la ville de Paris est la star hollywoodienne absolue et notre énumération ne peut être exhaustive. L'Opéra de Paris est forcément au centre des diverses versions du *Fantôme de l'Opéra* de Gaston Leroux, recréé intégralement en atelier – à l'exception du remarquable téléfilm **The Phantom of the Opera** (1990) avec Burt Lancaster, que Tony Richardson réalise à l'Opéra et au Palais Garnier à Paris, puis aux studios Mafilm à Budapest. Du studio toujours pour la Tour Eiffel qu'escalade la trop sérieuse Greta Garbo de **Ninotchka** (1939) sous la baguette magique d'Ernst Lubitsch. Comme pour les autres sujets, les tournages en décors naturels à Paris s'accumulent après la guerre. On commence par quelques plans généraux de **An American in Paris (Un Américain à Paris, 1951)** de Vincente Minnelli pour encadrer les danses de Gene Kelly ; puis vient la dérive fitzgeraldienne de **The Last Time I Saw Paris (La dernière fois que j'ai vu Paris, 1954)** de Richard Brooks ; Fernandel égaye une séquence de **Around the World in 80 Days (Le tour du monde en 80 jours, 1956)** de Michael Anderson. Suivent **Funny Face (Drôle de frimousse, 1957)** de Stanley Donen, avec Audrey Hepburn en irrésistible mannequin courtisée par Fred Astaire à Chantilly et Coye-la-Forêt, puis, séduite par Gary Cooper, au château de Vitry (Ile de France) dans **Love in the Afternoon (Ariane, 1957)** de Billy Wilder ; Henry King tourne un chapitre de **The Sun Also Rises (Le soleil se lève aussi, 1957)**, d'après Hemingway, à Montmartre et à Notre-Dame, endroits emblématiques qu'il revisite en 1962 avec **Tender Is the Night (Tendre est la nuit)**, sur les traces de Zelda et F. Scott Fitzgerald ; Romy Schneider, 19 ans, et Horst Buchholz fréquentent le jardin du Luxembourg dans **Monpti** (1957) de Helmut Käutner ; Bob Hope fait le pitre entouré d'Anita Ekberg et de Fernandel dans **Paris Holiday** (1958) de Gerd Oswald ; Maurice Chevalier arpente en musique les rendez-vous mondains de la capitale dans **Gigi** (1958) de Minnelli, du Bois de Boulogne au Parc Monceau et aux jardins des Tuileries et du Luxembourg, en passant par le Musée Jacquemart-André au Boulevard Haussmann, le pont Alexandre III, la Tour Eiffel et, inévitablement, Maxim's. On retrouve Audrey Hepburn en 1963, batifolant avec William Holden sur la Tour Eiffel dans **Paris When It Sizzles (Deux têtes folles)** de Richard Quine, et aux côtés de Cary Grant dans **Charade** de Stanley Donen, thriller qui les mène tambour battant de la Comédie-Française au Palais-Royal. En 1965, la comédie **What's New Pussycat ? (Quoi de neuf, Pussycat ?)** de Clive Donner organise son chassé-croisé réunissant Peter Sellers et Woody Allen dans le château de Chaumontel et à Luzarches (Ile de France), tandis que **The Great Race (La plus grande course autour du monde, 1965)** de Blake Edwards achève la toute première compétition automobile de 1908 au pied de la Tour Eiffel. Alfred Hitchcock enregistre quelques plans du récit d'espionnage de **Topaz** (1969) à Paris, près de l'Arc de Triomphe et au Stade Sébastien Charléty. La tentative d'assassinat du général de Gaulle que Fred Zinnemann révèle dans **The Day of the Jackal (Chacal, 1973)** se déroule sur les Champs-Élysées, à la Place Montparnasse – où l'on reconstruit la façade de l'ancienne gare pour masquer la tour – et sur la Riviera. Pour mémoire, rappelons que James Bond 007 n'est pas non plus sans apprécier le luxe à la française : Sean Connery se démène au château d'Anet dans le prologue de **Thunderball (Opération tonnerre, 1965)** de Terence Young ; quant à Roger Moore, il traque les criminels mégalomanes au château de Vaux-le-Vicomte dans **Moonraker** (1979) de Lewis Gilbert (intérieurs au château de Guermantes), et au château et aux Écuries Royales de Chantilly dans **A View to Kill (Dangereusement vôtre, 1985)** de John Glen ; repaires des agents de Spectre, les bâtiments en question restent « anonymes ». En 1993, Martin Scorsese envoie Michelle Pfeiffer visiter le Musée du Louvre dans le mélancolique **The Age of Innocence (Le temps de l'innocence)**. Finissons par le registre fantastique : Roman Polanski fait pratiquer la magie noire au château de Puivert (Languedoc) dans **The Ninth Gate/La neuvième porte** (1999), et l'extravagante conspiration pseudo-métaphysique de **Da Vinci Code** (2006) de Ron Howard nous entraîne tantôt à Paris, au Musée du Louvre, à la Place Vendôme, à l'Eglise Saint-Sulpice, tantôt au château de Villette à Condécourt. A suivre.