



HAL
open science

Robespierre, monstre de cinéma, 1895-1945

François Huzar

► **To cite this version:**

François Huzar. Robespierre, monstre de cinéma, 1895-1945. La Révolution française - Cahiers de l'Institut d'histoire de la Révolution française, 2024, 26, 10.4000/11ph4 . hal-04594000

HAL Id: hal-04594000

<https://hal.science/hal-04594000>

Submitted on 30 May 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Robespierre, monstre de cinéma, 1895-1945

François Huzar



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/lrf/8484>

DOI : 10.4000/11ph4

ISSN : 2105-2557

Éditeur

IHMC - Institut d'histoire moderne et contemporaine (UMR 8066)

Référence électronique

François Huzar, « Robespierre, monstre de cinéma, 1895-1945 », *La Révolution française* [En ligne], 26 | 2024, mis en ligne le 22 mai 2024, consulté le 24 mai 2024. URL : <http://journals.openedition.org/lrf/8484> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/11ph4>

Ce document a été généré automatiquement le 24 mai 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Robespierre, monstre de cinéma, 1895-1945

François Huzar

- Dès l'époque du Consulat, la figure de Robespierre est au cœur de fantasmagories projetées par le fantascope, ancêtre du cinématographe¹. Tout au long du XIX^e siècle, l'homme fascine et nourrit une importante iconographie². Maximilien Robespierre, député de la première Assemblée nationale, membre du club des Jacobins, homme fort du gouvernement révolutionnaire au sein du Comité de Salut public, est durablement associé à la période de la Terreur. Il incarne deux images antithétiques, celle de « l'incorruptible » et celle du « tyran ». C'est plutôt la deuxième qui domine dans l'historiographie du XIX^e siècle et que le médium cinématographique va privilégier, sans doute parce que son potentiel dramatique est plus fort. Quelques mois à peine après la première projection organisée par les frères Lumière (décembre 1895), un petit film est consacré à la mort de Robespierre. Par la suite, il apparaît de façon récurrente dans les films historiques consacrés à la Révolution française. Ses différentes incarnations sont à replacer dans le grand ensemble des imaginaires cinématographiques de la Révolution, où domine celui de la Terreur³. Le cinéma invente peu et reprend une matière fournie par la littérature, le théâtre et les arts iconographiques du XIX^e siècle. L'industrie cinématographique n'est alors pas totalement libre : les sociétés de productions reconstituent l'Histoire avec prudence car, contrairement au théâtre, la censure y sévit longtemps⁴. Malgré tout, le cinéma, en faisant la synthèse des arts qui l'ont précédé, créé une image de Robespierre qui s'ancre dans les représentations historiques des masses du premier XX^e siècle.
- En se limitant aux films réalisés entre 1895 et 1945, avec une attention particulière portée à la filmographie française, notre étude se propose d'éclairer la période au cours de laquelle la mémoire de la Révolution française garde une actualité politique incontestable. L'acceptation ou le refus de 1789 est alors « le principal critère de discrimination entre Droite et Gauche »⁵, tandis qu'à partir de 1945, c'est l'épopée de la Résistance qui devient le grand récit fondateur de la plupart des formations politiques. Ainsi, le parti communiste français n'est plus celui de 1936, qui chantait la Marseillaise

et en appelait aux soldats de l'an II, mais celui des « 75 000 fusillés », vainqueur du fascisme. Du côté gaulliste, si l'on trouve sur certains drapeaux le bonnet phrygien surmontant la croix de Lorraine, le grand récit est désormais celui qui, de l'appel du 18 juin 1940 à la libération de Paris le 15 août 1944, voit la « France éternelle » triompher de toute adversité. Le régime de Vichy a d'ailleurs largement disqualifié tout le courant de pensée de la droite maurassienne, du royalisme porté depuis 1901 par l'Action française et donc de l'idée de contre-révolution. Dans l'histoire du cinéma français, la date 1945 se pose moins nettement comme une rupture. La fin des années 1950, avec l'apparition de la Nouvelle Vague, marque sans doute un tournant plus important que la Libération. Cependant, outre la création d'un vrai statut du cinéma, on peut également estimer, à la suite d'André Bazin, que dans les années 1940 l'art cinématographique a trouvé « son équilibre, sa forme d'expression idéale »⁶, après des décennies de constants progrès, tant dans la technique que dans les moyens d'expression.

- 3 Bien que l'historiographie officielle de la Troisième République lui préfère Danton, Robespierre est davantage représenté dans le cinéma français naissant que son rival. Entre 1895 et 1945, il apparaît dans onze films dont on a retrouvé la trace contre huit pour Danton. La société des frères Lumière produit d'abord une bobine intitulée *Mort de Robespierre* en 1897, d'une durée de 50 secondes. En 1909, un film Gaumont réalisé par Maurice de Féraudy, intitulé *Thermidor, an II*, lui est consacré, mais a aujourd'hui disparu. Albert Capellani, cinéaste prolifique et talentueux de la SCAGL⁷, reconstitue *La fin de Robespierre* en 1912. La même année, le Film d'Art offre une incarnation marquante du personnage dans son *Camille Desmoulins*. L'Incorruptible apparaît également dans l'adaptation de *Quatrevingt-Treize* réalisée par Albert Capellani en 1914 et distribuée en 1921. Dans les années vingt, alors que la mode des cinéromans bat son plein⁸, *L'enfant Roi*, sorti en 1923, en fait un personnage secondaire important et *Jean Chouan*, sorti en 1925, lui ménage plusieurs apparitions discrètes, mais cruciales. Inspiré par Victor Hugo et G. Lenotre, Abel Gance fait de Robespierre un personnage clé de son *Napoléon*, dont la première version est exploitée en 1927 et la version sonore en 1935. À la même époque, l'oubliable biographie filmée de *Danton*, tournée par André Roubaud en 1932, ne laisse qu'une place restreinte à Robespierre. Enfin, l'adaptation de *Madame Sans-Gêne*, portée par Arletty et tournée sous l'Occupation (1941), fait apparaître brièvement le personnage.
- 4 Si entre 1897 et 1912, les comédiens qui incarnent Robespierre ne s'approchent que très imparfaitement des portraits du personnage, à partir du *Quatrevingt-Treize* de Capellani, ils sont souvent fidèles aux descriptions physiques devenues canoniques dès la période thermidorienne et directoriale. Le *Portrait de Robespierre* rédigé par J.J. Dussault dès 1794, diffusé dans de nombreux pamphlets de l'époque, évoque par exemple un « teint livide et bilieux, [des] yeux mornes et éteints », des traits que s'efforceront de respecter les acteurs se saisissant du rôle. Sur le caractère du Conventionnel, Dussault ajoute : « l'orgueil était le fond de son caractère [...] faible et vindicatif, sobre et sensuel, chaste par tempérament et libertin par imagination »⁹. Une personnalité censément froide et pleine de contradictions rentrées, que les films vont restituer en lui donnant bien souvent un masque d'impassibilité.

Robespierre, la « fabrication d'un monstre »

- 5 La diabolisation de la figure de Robespierre est au cœur des imaginaires de la Révolution française. La construction de l'image du monstre¹⁰ est effective dès les jours qui suivent la mort de l'Incorruptible. Selon Jean-Clément Martin, les Thermidoriens ont transformé Robespierre en un « météore inquiétant, ou inspirant, sanctifié par le martyr ou voué aux gémonies, destiné à hanter les générations suivantes »¹¹. En effet, une campagne de presse de grande ampleur se charge de le dépeindre en dictateur avide de pouvoir personnel. Paru en 1795, *La vie et les crimes de Robespierre, surnommé le tyran ; depuis sa naissance jusqu'à sa mort* de Le Blond de Neuvéglise (pseudonyme de l'abbé Proyard, contrarévolutionnaire) le décrit comme un buveur de sang. Au théâtre également, une mémoire chargeant Robespierre de tous les crimes commis par le gouvernement révolutionnaire se développe – par exemple avec le drame de Godineau, *La mort de Robespierre*. Dans sa *Philosophie dans le boudoir*, parue sous le Directoire, le marquis de Sade parodie ses discours, avec *Français, encore un effort si vous voulez être républicains*. Dans la même veine, Vernes de Genève publie en 1799 un *Voyage sentimental en France sous Robespierre* qui dénonce les violences révolutionnaires.
- 6 Au XIX^e siècle, les républicains le rejettent de leur panthéon. Michelet est la source principale de l'historiographie républicaine hostile à Robespierre¹². Pour Auguste Comte et les positivistes, c'est un personnage historique rétrograde, à qui l'on doit les aberrations de la « métaphysique révolutionnaire »¹³. Cela est encore plus net lorsqu'il s'agit de construire la Troisième République à partir de 1870 : Robespierre est alors un réprouvé au regard du consensus majoritaire¹⁴. Chez Alphonse Aulard, Robespierre n'est certes pas décrit comme l'apôtre d'une terreur systématique, mais il a le sang de Danton sur les mains et il est le tenant d'une « religion d'État », donc un « champion du passé »¹⁵, un réactionnaire. Dans les manuels scolaires, Robespierre est souvent présenté comme un contre-exemple absolu, « au sein d'une histoire qui en appelle plus à l'émotion qu'au raisonnement et à l'explication »¹⁶. Les manuels catholiques le désignent comme le seul responsable de la Terreur et le décrivent comme un dirigeant isolé et haï¹⁷.
- 7 La littérature et le théâtre consolident cette image négative. La pièce d'Anicet-Bourgeois, *Robespierre* (1830), est « violemment antirobespierriste »¹⁸ et dans *Les deux rêves* de Balzac (1830), Robespierre est inspiré en songe par Catherine de Médicis, ordonnatrice du massacre de la Saint-Barthélemy¹⁹. Mais c'est surtout *Thermidor* de Victorien Sardou (1891) qui apporte une pierre déterminante à l'édifice déjà centenaire de la légende noire du personnage. Couronnée d'un immense succès et suscitant un scandale politique important²⁰, son influence fut grande sur les metteurs en scène des débuts du cinéma. La tirade qui suit, que Sardou fait prononcer à l'Incorruptible, synthétise et renforce une vision du personnage – celle d'un dictateur voulant le bonheur du peuple malgré celui-ci – que l'ensemble des films respecteront scrupuleusement :
- Si je veux le pouvoir... le pouvoir absolu, c'est afin de réaliser tout ce que j'ai rêvé pour le bonheur de ce peuple [...]. À cette nation corrompue par des siècles de servitude, je veux refaire une âme vierge et la pétrir à mon gré. Je veux la doter d'une religion nouvelle sans églises ni prêtres, dont je serai le souverain pontife, d'une législation vraiment républicaine, basée sur la vertu dont je serai le grand justicier²¹.

Le « maître de la Terreur »

- 8 L'image noire de Robespierre, élaborée tant par les historiens de la Révolution que par les romanciers et les dramaturges, s'impose également au cinéma. La plupart des incarnations de Robespierre le présentent ainsi en « maître de la Terreur ». Dans *La fin de Robespierre* d'Albert Capellani (1912), le scénario²² est centré sur le couple formé par Tallien et la marquise de Fontenay. Robespierre y apparaît comme l'homme de pouvoir qui s'acharne par crispation idéologique contre le bonheur des deux amants. Pour Tallien, il n'y a d'espoir qu'en cas de disparition du « tyran ». Le film embrasse donc sans ambiguïté le point de vue du Thermidorien, qui fixa le sens du mot « Terreur » par son discours du 11 fructidor 1794²³. Une photographie du film, conservée par la fondation Pathé-Seydoux, restitue le face-à-face entre Tallien et Robespierre, entouré de Couthon et de Saint-Just. L'Incorruptible se tient au centre, raide, foudroyant du regard Tallien qui le menace. L'épilogue marque logiquement la fin de la période « terroriste » avec la libération des nombreux suspects qui croupissaient en prison dans l'angoisse de leur possible exécution prochaine. Au cinéma par la suite, la chute de Robespierre est constamment associée à l'ouverture des prisons.
- 9 Dans *L'enfant-roi* de Jean Kemm (1923), avant de détenir les rênes du pouvoir, Robespierre est présenté comme le maître du club des Amis de la Patrie, dont il préside avec autorité les séances secrètes. C'est un intrigant qui cherche à prouver la compromission de la famille royale avec l'Autriche. C'est de lui que l'infâme Mallory, artisan de tous les maux qui affligent Marie-Antoinette, reçoit ses ordres²⁴. Le jeune député, aux manières et à l'élégance toute aristocratique, correspond bien à l'image du félin énoncée par le conventionnel Merlin de Douai et reprise par Jean Jaurès²⁵. Il n'est cependant jamais montré comme un tyran en action. C'est sa chute qui est l'occasion de qualifier le pouvoir qu'il exerce et l'érosion progressive du gouvernement révolutionnaire à partir d'août 1794 contribue à accentuer en retour l'association de Robespierre à celui-ci. L'une des rares réunions du Comité de salut public représentée à l'écran se trouve dans *Jean Chouan* de Luitz-Morat (1925), la salle étant reconstituée d'après une estampe du musée Carnavalet²⁶. Robespierre, interprété avec beaucoup de conviction par le jeune Jean Debucourt, futur sociétaire de la Comédie-Française, est cadré dans un gros plan imposant : debout sur une estrade, il surplombe l'assemblée. Son calme et son autorité sont indiscutables. Il s'adresse avec hauteur au député Ardouin et, pointant vers lui un doigt inquisiteur, lui demande : « de quel droit as-tu quitté Nantes ? » Aux larmes d'Ardouin expliquant que les chouans détiennent sa fille en otage s'oppose le visage froid et impassible de Robespierre. Dans ce film qui renvoie dos-à-dos la violence des chouans et celle du gouvernement révolutionnaire, la seule intervention de Robespierre est donc celle d'un dirigeant austère, dont l'inflexibilité des principes peut justifier tous les excès terroristes. Un grand soin est donné à l'apparence physique de l'Incorruptible, comme en témoigne cet extrait du *Pathé Journal* : « Tout à coup arrive Maximilien de Robespierre, les yeux verts, le teint pâle, dans un habit nankin, rayé vert, gilet blanc, rayé bleu, cravate blanche, rayée rouge, et soigneusement poudré. Si l'on en juge par les estampes et les croquis du temps, la ressemblance est frappante »²⁷.
- 10 Le *Napoléon* (1927) d'Abel Gance est tout entier traversé par la vision ambiguë qu'a le cinéaste de la Révolution française. Il fait de Robespierre l'un des « dieux » de la Révolution, mais également le « maître de la Terreur ». Cette caractéristique se

manifeste particulièrement lors de la séance du 2 juin 1793, reconstituée avec maestria dans la séquence dite de la « double tempête ». Empruntant à Victor Hugo la comparaison entre la Convention et les vagues de l’océan, le cinéaste la rend sensible par un mouvement de caméra vertigineux, rendu possible par la fixation de l’appareil de prises de vue à un balancier. L’utilisation du fameux triptyque – c’est-à-dire la juxtaposition de trois écrans²⁸ – décuple la puissance de ce tableau. En effet, la Convention qui occupe le panneau central peut se retrouver enserrée par des plans de l’océan déchaîné²⁹. Serré contre Danton et Marat, Robespierre se tient alors droit au milieu du tumulte. Tandis que la foule est comme terrassée par les flots qui l’enserrent, Robespierre se tient au centre, imperturbable, maître de la Convention. Le futur avènement de la Terreur est de plus signifié par des surimpressions d’images de la guillotine en action. Ce sont des travelling-avant qui viennent se superposer aux plans fixes du public de l’assemblée. Robespierre est indissociable de cette guillotine fantomatique qui est au cœur de l’imaginaire de la Terreur³⁰. Plus tard, Robespierre apparaît en « dictateur » du Comité de salut public, assis derrière un bureau, deux serviteurs noirs lui tendant des actes d’accusation à signer. Comble de l’esthétisme, l’un de ses serviteurs ouvre un petit coffret en forme de cercueil duquel on sort les actes d’accusation.

- 11 Pour la psychologie du personnage, Gance indique qu’il s’appuie sur la description donnée par Vigny dans *Stello*, avec notamment cette citation précise, qui figure en marge du scénario : « Le Comité de salut public marchait librement sur sa grande route, l’élargissant avec la guillotine. Robespierre et Saint Just menaient la machine roulante, l’un la traînait en jouant le grand prêtre, l’autre la poussait en jouant le prophète apocalyptique »³¹.
- 12 La figure émaciée et froide de l’acteur Edmond Van Daël est plutôt fidèle aux portraits de l’Incorruptible. Son interprétation est si marquante que le critique de *Mon ciné* y voit la « chose la plus impressionnante qui ait été produite à l’écran depuis le début de l’art muet »³². Alphonse Aulard, qui juge sévèrement le film, estime au contraire que Van Daël « exagère la taciturnité, l’immobilité » de Robespierre³³. Lorsque Gance travaille à la sonorisation de son film en 1935, c’est Van Daël qui offre sa voix au personnage qu’il avait interprété quelques années plus tôt. Son ton est doucereux et caressant, mais possède quelque chose d’inquiétant et de fielleux.

Le « meurtrier » de Danton et de Desmoulins

- 13 L’élimination de Danton est l’épisode qui, entre tous, donne le plus corps à l’idée d’une tyrannie exercée par Robespierre. Le Film d’Art se saisit de cette sorte de tragédie antique rejouée par les « grands ancêtres » de la République dans *Camille Desmoulins* (1912). Les photographies de plateau du film³⁴ montrent un Robespierre qui, bien que physiquement éloigné des portraits qu’en donnèrent ses contemporains, correspond à l’image d’un dirigeant inique, pouvant décider seul de la vie et de la mort de ses opposants. Sur l’une des photographies, il toise son ami Desmoulins d’un regard noir tandis que celui-ci semble protester. C’est sans doute le dernier avertissement de l’Incorruptible, enjoignant l’imprudent journaliste de ne plus écrire ses articles critiquant vertement le Comité de salut public. Après l’arrestation, il apparaît inflexible et presque insensible face aux supplications de la femme et du fils de son ami, qui se tiennent à genoux devant lui. Son attitude corporelle est alors éloquente : il tient sa

main gauche contre son ventre ; cette posture ne peut qu'appeler la comparaison avec le futur empereur et qualifie ainsi son pouvoir de dictatorial. Le supplice terrible qui suit, avec la montée vers l'échafaud en charrette et la dernière étreinte avec son épouse, rend encore plus inhumaine la décision de Robespierre.

- 14 On ne peut qu'être frappé par la simplification des enjeux politiques qui présidèrent à l'arrestation et à la mort des Indulgents. De fait, la rivalité entre Danton et Robespierre s'est faite « forme fictionnelle du récit politique » : l'exactitude factuelle de leur combat s'efface devant les représentations et les valeurs que les deux Conventionnels incarnent³⁵. Au cinéma, on revient à la simplicité biblique d'un affrontement motivé par l'envie. Ainsi, dans un dépliant accompagnant la présentation du film *Danton* (1932) au théâtre de Montrouge³⁶, le résumé indique que c'est parce que Robespierre est « jaloux de la popularité du tribun » qu'il décide de l'éliminer. Le film d'André Roubaud ne montre jamais Robespierre que de dos et dans l'ombre pour mieux souligner à la fois sa lâcheté et la solitude de son pouvoir³⁷. Afin d'user d'une corde dramatique facile, on insiste beaucoup sur la trahison de l'ami³⁸. Lorsque Desmoulins avertit Danton, les accusations à l'encontre du maître du Comité de salut public se font toutefois plus précises : « Robespierre établit sa dictature et veut le sceller de ton sang ». Plus tard, lors du procès, Danton lui-même reprend ce motif en s'adressant au peuple : « allons-nous accepter la dictature de Robespierre le tyran ? » Par ailleurs, l'ascétisme de Robespierre est visé dans la plaidoirie du tribun : « Quelle idée vous faites-vous de la vertu ? Faut-il qu'un homme soit dépourvu de tempérament pour que vous baviez devant lui ? Oh, ce n'est pas Robespierre qui détournera les fonds d'État pour se payer des femmes ! »³⁹
- 15 En omettant de montrer la chute des Hébertistes, le film ne restitue pas la logique intrinsèque de la politique de Robespierre, à savoir la nécessité d'une symétrie. Il fallait abattre à la fois les radicaux et les Indulgents, « puisque tout le discours de la lutte contre les factions s'était bâti sur la symétrie et la connivence des ultra-révolutionnaires et des modérés »⁴⁰. En cela, le film d'André Roubaud s'inscrit dans l'héritage de la pièce de Georg Büchner (1835), qui n'évoquait ni l'élimination des Hébertistes, ni Thermidor et se concentrait sur l'opposition entre deux forces idéologiques, incarnées par Robespierre et Danton⁴¹. Le cinéma contribue donc à une mémoire des événements dans laquelle Danton est le tribun patriote et humaniste et Robespierre le tyran, jaloux de son pouvoir.
- 16 Chez Abel Gance, cette élimination s'inscrit surtout dans l'idée d'un *fatum* entraînant les « dieux » de la Révolution vers leur chute : assassinat de Marat, procès et mort de Danton, Thermidor. Lorsque la charrette qui entraîne Danton à l'échafaud passe sous la fenêtre de Robespierre, ce dernier ferme les volets, mais il écoute la terrible prophétie du centaure : « infâme Robespierre, l'échafaud te réclame. Tu me suis ! ». Gance s'appuie sur une tradition historiographique forgée au sein de la Contre-révolution, mais qui trouve aussi un écho chez des penseurs favorables à la Révolution. Là où les providentialistes – tel Joseph de Maistre – voient dans les événements révolutionnaires la marque de l'action divine, de nombreux acteurs de la Révolution – Condorcet, Madame Rolland ou encore Barère – y lisent le poids du *fatum* : l'idée d'une grande force dépassant les acteurs de l'histoire⁴². De même, Adolphe Thiers, dont *l'Histoire de la Révolution française* était appelée à devenir la Bible des républicains jusqu'en 1870, présente les acteurs de la Révolution comme étant victimes d'un fatal engrenage.

La séance du 9 Thermidor

- 17 Le déroulement de la séance du 9 Thermidor à la Convention, qui précipite la chute de Robespierre, possède la force des tragédies classiques et rappelle les conjurations du Sénat de Rome. Ce jour-là, « l'assemblée est un théâtre »⁴³. Bien que le verbe y ait une importance déterminante, c'est l'art muet qui se saisit de l'événement avec le plus d'acuité. La séance fatale est présente dans au moins quatre films, dont *Thermidor, an II* de Maurice de Féraudy, dont il ne subsiste ni copie, ni synopsis. Le scénario est signé Anatole Bahier, acteur de théâtre, et s'appuie sur une œuvre d'Anatole France, sans doute *Les autels de la peur* (1884). Maurice de Féraudy, sociétaire de la Comédie-Française, est censé apporter par sa notoriété une certaine caution à l'entreprise. Cette bobine s'insère dans la série des Théâtre-Films produites par la Société des établissements Gaumont, entre 1909 et 1910⁴⁴. Quant à *La fin de Robespierre* d'Albert Capellani, le synopsis conservé nous indique la présence de la séance : « Tallien en profite, à la séance du 9 thermidor, pour faire décréter la mise hors la loi de Robespierre »⁴⁵.
- 18 L'opérateur officiant sur le film, Pierre Trimbach, évoque de « grandes difficultés de mises en scènes » pour cette scène d'Assemblée⁴⁶. La référence imposante de la pièce *Thermidor* (1891) de Victorien Sardou obligeait en effet à une certaine exigence dans le décor comme dans le mouvement de la foule. La difficulté semble avoir été surmontée puisque le film de Capellani est bien reçu⁴⁷. Mais cette réussite est éclipsée par celle du film italien *Madame Tallien*, réalisé par Enrico Guazzoni en 1916, qui reconstitue la chute de Robespierre dans un décor grandiose, avec une importante figuration. C'est un des plus grands triomphes du cinéma muet italien et il fait forte impression lors de sa sortie en France en 1922⁴⁸.
- 19 Dans *L'Enfant-Roi*, tandis que l'arrestation du « tyran » se fait hors-champ et est manifestée par une volée de cloches, le spectateur découvre à la Convention l'agitation extrême qui conduit à sa chute. Des députés crient : « plus de meurtres et de crimes ! ». Le *Napoléon* d'Abel Gance offre à la séance une réelle ampleur cinématographique. Le cinéaste note dans son scénario qu'il faut « y chercher la vérité de cinquante scènes en une, mais non celle exacte qui ne donnerait pas au public l'expression de la vérité psychologique »⁴⁹. L'intertitre 'THERMIDOR' envahit l'ensemble de l'écran, s'imposant avec l'autorité des grandes heures de l'Histoire. Robespierre monte à la tribune et toise d'un lent regard circulaire les députés devant qui il s'apprête, une fois de plus, à évoquer une liste de « traîtres ». Par un plan qui saisit l'orateur de dos, enserré par la foule des tribunes qui le surplombent, le cinéaste manifeste sa solitude. Or, à peine a-t-il essayé d'ouvrir la bouche que son discours est interrompu par de véhéments cris des députés et de la foule des tribunes : « mort à Robespierre ! » L'orateur est décontenancé et Van Daël laisse transparaître une expression de crainte, jusqu'ici inimaginable sur ce visage fermé. Cette expression tétanisée évoque la toile *Séance du 9 Thermidor*, peinte par Raymond Quinsac Monvoisin sous la Monarchie de Juillet (1837). Les gros plans alternant avec des plans larges, où la foule le cerne, accentuent son isolement. On se saisit de lui et il doit quitter la tribune. Alors qu'il cherche à se rasseoir dans l'hémicycle, les invectives pleuvent : « le sang de Danton t'étouffe ! » ou encore « tu marches sur les tombes des Girondins ! ». Saint-Just prononce alors un discours justifiant leur politique, que Gance a puisé chez Victor Hugo et qui est d'autant plus apocryphe que « l'Ange de la Terreur » ne put prononcer un mot le 9 Thermidor. Son discours enflamme

l'assistance et il sort libre avec Robespierre. Mais un peu plus tard, dans la prison des Carmes, on apprend qu'ils doivent être guillotins. Cette scène disparaît de la version sonore de 1935, bien que des morceaux du discours de Saint-Just soient recyclés et placés au sein de la scène de la « tempête de la Convention », au moment de l'arrestation des Girondins.

Une fascination pour la mort

- 20 C'est avec le diptyque composé de *La Mort de Marat* et de *La Mort de Robespierre*, édité en 1897 par la firme des frères Lumière et mis en scène par Georges Hatot, avec l'aide de l'opérateur Alexandre Promio⁵⁰, que la Révolution a fait son entrée au cinéma. Ce film, qui relate la mort de l'Incorruptible en cinquante secondes, prend d'étonnantes libertés avec une histoire pourtant largement connue. Robespierre y est en effet tué de sang-froid dans le dos, alors qu'il est assis, en train de signer un document. Il entre d'abord dans une pièce richement décorée, les ornements évoquant sans aucun doute l'Hôtel de Ville de Paris⁵¹. Apparemment effrayé, en tout cas frénétique, Robespierre s'assoit et on lui tend un document. L'un des hommes qui l'entourent tape du pied d'impatience, signifiant ainsi la nécessité de signer le document. Robespierre hésite, prend sa plume, puis finalement se met à écrire. À ce moment, un homme entre et lui tire dessus par derrière. Une importante fumée s'échappe du mousquet, et la tête de l'Incorruptible retombe en arrière. Les hommes qui l'entouraient se penchent vers le cadavre, puis serrent vigoureusement la main du meurtrier. Le corps de Robespierre est porté sur la table, tandis que l'un des hommes – celui qui essayait de le convaincre de signer – semble vouloir fuir.
- 21 Le document que l'on fait signer à Robespierre fait penser à l'appel inachevé conservé au musée Carnavalet. Mais pourquoi alors qu'il le signe, Robespierre est-il entouré de personnages qui se réjouissent de sa mort quelques instants plus tard ? Où sont Saint-Just, Augustin Robespierre, Couthon ? Les multiples interprétations qui entourent cet appel expliquent en partie la confusion du film. Robespierre s'y adresse aux patriotes de la section des Piques : « Courage [...]. La liberté triomphe. Déjà ceux que leur fermeté a rendus formidables aux traîtres sont en liberté. Partout le peuple se montre digne de son caractère. Le point de réunion est à la Commune, dont le brave Hanriot exécutera les ordres du comité d'exécution qui est créé pour sauver la patrie »⁵².
- 22 Robespierre n'appose au bas de cet appel que les deux premières lettres de son nom. Michelet estime que cet inachèvement est le signe d'un refus d'autoriser l'insurrection et que l'appel n'est pas sorti de l'Hôtel de Ville. L'interprétation d'Ernest Hamel a pu avoir une influence sur le film puisque son *Thermidor*, paru en 1891, constitue une publication récente lors de la fabrication de la vue d'Hatot. Hamel pense que la signature a été « interrompue par l'entrée des troupes de la Convention et voit le propre sang du député dans les taches au bas de la feuille »⁵³. Plus tard, Albert Mathiez estime que la lettre est arrivée à la section des Piques, mais cela laisse entière la question de la signature inachevée. Quant au déroulement de l'arrestation de Robespierre, il fut beaucoup plus mouvementé que ne nous le présente la vue d'Hatot. À environ 2 heures du matin, des troupes fidèles à la Convention investissent l'Hôtel de Ville. S'en suit une confusion, d'un spectaculaire tout cinématographique : Le Bas se suicide et Augustin Robespierre se blesse gravement en sautant d'une fenêtre, tandis que Maximilien a la mâchoire arrachée par un coup de pistolet. Aujourd'hui encore, les

historiens peinent à trancher entre la théorie de la tentative de suicide et celle d'une blessure infligée par le gendarme Merda⁵⁴.

- 23 Il est en tout cas frappant de constater la proximité calendaire entre cette représentation cinématographique de la mort de l'Incorruptible et celle du peintre Jean-Joseph Weerts. Sa *Nuit du 9 au 10 thermidor* est en effet exposée au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts, en avril 1897, tandis que film de Hatot n'est déposé au greffe du conseil des Prud'hommes de Lyon que le 27 novembre 1897 et programmé une première fois le 17 avril 1898 à Lyon⁵⁵. La simplicité de la mise en scène, comme la disposition des personnages ou encore le décor du film, restreignent la ressemblance avec la toile. Néanmoins, le sujet de celle-ci est justement l'hésitation de Robespierre face à la nécessité de signer l'appel aux sections. Payan l'engage à signer par un geste animé, comme le personnage impatient du film. On pourrait arguer que la contrainte de la pellicule de 30 mètres justifie la simplification de la scène, mais on peut aussi y voir une forme de neutralisation de tout l'imaginaire que la lente agonie et surtout l'exécution de Robespierre porte. Car l'agonie du « tyran », cette mort horrible, celle d'un lâche et d'un monstre, authentifiait en quelque sort la légende noire⁵⁶. Ici, la mort rapide, d'un simple coup de pistolet, banalise l'événement qui est d'ailleurs présenté comme une « mort » est non un « assassinat », manière d'annuler toute dimension politique⁵⁷. Ce n'est ni la mort d'un monstre, ni celle d'un grand homme, c'est presque un fait divers.
- 24 *La fin de Robespierre* (1912) d'Albert Capellani semble avoir pu développer les événements de la nuit du 9 au 10 thermidor avec plus d'ampleur. Le scénario suit le récit canonique de la tragédie nocturne : « Les membres de la commune sont réunis à l'Hôtel de Ville. L'ordre d'arrestation arrive. Robespierre, pendant son arrestation, a la mâchoire fracassée d'un coup de pistolet, et c'est dans cet état que la dernière charrette le portera, lui et ses deux amis, jusque sous le fatal couperet »⁵⁸.
- 25 Le scénario reste volontairement évasif sur la façon dont Robespierre est blessé. Pierre Trimbach, opérateur du film, confirme d'ailleurs que l'équipe fut embarrassée au moment de tourner la scène, hésitant entre les deux versions – la blessure infligé par le gendarme Merda ou le suicide. Devant ce dilemme, il fallut carrément interrompre les prises de vues⁵⁹. Une réunion eut lieu le soir même au siège de la société de production, la SCAGL. C'est vraisemblablement la version du suicide qui fut alors choisie. Sur l'une des photographies de plateau du film, on voit Robespierre allongé sur une table, la tête renversée en arrière, entouré d'une foule de sans-culottes. Contrairement aux toiles célèbres représentant l'événement⁶⁰, il est ici cadré depuis l'arrière de la tête, son corps occupant le centre du cadre. Une autre photographie montre Robespierre au centre, mains attachées dans le dos, de profil, mais légèrement tourné de biais, la mâchoire bandée. Derrière lui, sur la gauche du cadre, se tient un groupe de femmes et de sans-culottes. À la droite de Robespierre, un imposant sans-culotte tend la main vers l'angle arrière droit du cadre, où apparaît une charrette avec deux hommes déjà à son bord. Enfin, à l'extrême droite du cadre, on reconnaît Saint-Just, également mains dans le dos. Cette mâchoire déchiquetée, ce teint livide, s'inscrivent dans l'imaginaire politique de la Terreur qui fait de la dégénérescence du corps le signe de l'égarement politique. La lente agonie de Robespierre, qui dura près de dix-sept heures, est une « forme politique »⁶¹. Sa dégradation physique dont les descriptions furent nombreuses dès les semaines qui suivirent, n'invite pas à la compassion, mais bien à poser un « jugement esthétique et moral »⁶². Néanmoins, cet aspect corporel est traité dans le film de

Capellani avec le plus de sobriété possible. Ici, l'Incorruptible se tient digne et droit, presque hautain, dans une posture qui tranche avec les représentations picturales antérieures insistant sur sa peur.

La quasi-absence de la figure de l'Incorruptible

- 26 Comme nous l'avons montré jusqu'ici, la légende noire de Robespierre envahit l'écran laissant peu de place à une caractérisation plus favorable de l'homme. Pourtant, il existe bien un courant historiographique robespierriste, mais il n'a que peu d'influence sur l'imaginaire cinématographique. Ernest Hamel, dans son *Histoire de Robespierre et du coup d'État du 9 Thermidor* paru en 1865, est le premier à revendiquer une position historique robespierriste. Certes, il ne faut pas oublier que Lamartine avait déjà engagé une forme de réhabilitation, en montrant son attachement pour le « premier Robespierre », celui qui ne détenait pas le pouvoir. Mais Hamel est allé plus loin et il brosse le portrait d'un révolutionnaire sincère et vertueux, tout entier attaché au bonheur du peuple, dont le souvenir a été souillé par des décennies de calomnies. Plus tard, Jean Jaurès loue la détermination de Robespierre face aux « aventures bellicistes » et, sans en faire un socialiste, il le crédite d'avoir voulu une forme de « démocratie sociale »⁶³. Le député socialiste va même jusqu'à s'exclamer : « je suis avec Robespierre, et c'est à côté de lui que je vais m'asseoir aux Jacobins »⁶⁴. Proche des socialistes indépendants et de Jaurès, Albert Mathiez fonde en 1908 la Société des études robespierristes et la revue *Les Annales révolutionnaires*, par lesquelles il combat pour l'ouverture du procès de Robespierre. Mathiez cherche à retrouver le « Robespierre véritable, l'homme d'État clairvoyant et juste qui n'a respiré que pour le bien de son pays »⁶⁵. Il se bat sur trois fronts : contre le discours contrerévolutionnaire classique, contre le discours radical représenté par Aulard, mais également contre une critique anticléricale, qui reproche à Robespierre ses velléités de pontife⁶⁶. À l'époque où se développe la nouvelle industrie cinématographique, une certaine réhabilitation historiographique de Robespierre se consolide donc. Mais celle-ci reste trop idéologiquement marquée pour avoir une quelconque traduction cinématographique.
- 27 Comme l'a bien cerné Antoine de Baecque, au cinéma le corps de Robespierre est davantage associé « à la mort, à la froideur, au despotisme, qu'à l'enthousiasme, aux droits de l'homme et à la conviction »⁶⁷. À l'inverse, au théâtre, les auteurs offrent une vision beaucoup plus politisée et favorable du grand homme : entre 1882 et 1939, sur les sept grands drames historiques prenant pour sujet Robespierre, tous sont robespierristes à l'exception de *Thermidor* de Victorien Sardou. On aurait pu trouver dans *Quatrevingt-Treize*, long-métrage d'Albert Capellani sorti en 1921, une incarnation de la grande figure de l'Incorruptible. Chez Victor Hugo, dont le réalisateur adapte pour l'écran le roman, Robespierre, s'il appelle à être terrible en Vendée, ne s'en indignent pas moins de la cruauté de Lantenac : « il brûle les villages, achève les blessés, massacre les prisonniers, fusille les femmes »⁶⁸. Mais cette réplique n'est pas reprise dans le film. Dans le *Napoléon* d'Abel Gance, la présence des deux serviteurs noirs dans les scènes du Comité de salut public est difficile à interpréter. Gance veut-il signaler par-là que Robespierre avait joué un rôle important dans le décret d'abolition de l'esclavage signé en février 1794 ? Les sources du scénario ne permettent pas d'éclaircir ce point. Par ailleurs, l'idée d'incorruptibilité est souvent liée à sa sobriété, voire même à sa supposée chasteté. Mais celle-ci peut être retournée contre lui, comme un signe de sa

froideur implacable. Ainsi, dans *Sous la Terreur* (1935), le député Roland Delaunay craint que Robespierre ne comprenne pas ses sentiments pour la belle aristocrate Anne-Marie, car il est « incapable d'éprouver un sentiment amoureux »⁶⁹.

28 La seule occurrence vraiment positive du personnage aurait dû exister chez Jean Renoir, qui en 1937 se lance dans la mise en chantier de *La Marseillaise*, avec le soutien du PCF et de la CGT. Dans un entretien accordé à *Paris-Soir*, pour le numéro du 11 février 1937, le cinéaste annonce : « J'ai demandé à Marcel Pagnol d'écrire le texte de la conversation de Robespierre, le réaliste, et de Brissot, l'idéaliste ; je considère cette scène comme une des plus importantes du film, celle qui aura sans doute la plus grande signification »⁷⁰.

29 À l'origine donc, Renoir imagine un casting cinq étoiles, avec Louis Jouvet en Robespierre, son frère Pierre Renoir en Brissot, Éric von Stroheim en officier autrichien de Valmy, Jean Gabin un menuisier du faubourg Saint-Antoine, et la *Marseillaise* entonnée par Maurice Chevalier. Une séquence, désignée comme la plus importante du film, prévoyait la restitution d'une conversation entre Robespierre et Brissot. Le dialogue devait montrer l'affrontement idéologique entre « l'esprit de la Commune [sic] et l'esprit de l'Assemblée », ou plutôt entre la Montagne et la Gironde, et donc entre la bourgeoisie et le mouvement populaire⁷¹. La séquence devait faire « tenir toute l'histoire de cette période de la Révolution », avec un Brissot idéaliste, voulant propager la liberté à travers l'Europe, contre un Robespierre réaliste, craignant que la liberté ne périsse par la guerre. De fermes recommandations sont données quant au style de la scène :

Une telle conversation doit être traitée dans un style très sévère mais familier, en évitant surtout le style officiel. Il ne faut pas oublier que ces personnages ont employé une certaine manière dans leurs articles ou leurs discours mais qu'il s'agit ici de toucher à la conversation intime. Le décor ne doit y jouer aucun rôle. Cette scène doit être beaucoup plus longue qu'aucune scène de ce genre traitée jusqu'ici à l'écran⁷².

30 Néanmoins, si cette version initiale du scénario avait été tournée, cela aurait donné un film « de 20 000 mètres dont la projection aurait duré 12 heures »⁷³. Après plusieurs réécritures, le personnage de Robespierre a disparu de *La Marseillaise*. C'est au théâtre, mais au prisme de l'art cinématographique, que l'on trouve en 1939 une vision vertueuse du personnage. Pour son *Robespierre* (drame historique et philosophique en trois actes et vingt-quatre tableaux), Romain Rolland projette des fragments de films sur un écran situé au fond de la scène, donnant de l'Incorruptible une image d'infatigable créateur, dévoué au progrès de l'humanité⁷⁴.

31 Paradoxalement, l'une des représentations cinématographiques les plus bienveillantes de Robespierre est donnée par un film tourné sous l'Occupation. *Madame Sans-Gêne* de Roger Richebé s'ouvre en effet sur le club des Jacobins, tenant séance alors que les Tuileries sont prises d'assaut. Robespierre, incarné par Paul Amiot, s'y signale par son énergie et son indiscutable autorité. Il est montré comme étant à la manœuvre pour empêcher une catastrophe pour les sections. Tel un stratège, il ordonne que l'on déplace les canons du Pont-Neuf et « les pièces de huit qui sont aux Feuillants ». C'est une scène largement éloignée de la réalité de la position de Robespierre en août 1792, mais qui le présente comme un homme de sang-froid, déterminé. Le scénario prévoyait d'ailleurs d'aller plus loin en ce sens, mais la censure allemande exigea plusieurs coupes. On retira notamment une réplique, qui pouvait être lu comme un appel à la résistance dans le contexte de la France occupée :

Prudence et discipline. On ne peut improviser une insurrection. On médite puis on l'exécute comme une campagne militaire. Je n'étais pas là, citoyen Fouché, pas plus que vous et en ce moment, il ne s'agit pas de la prise d'un château mais de la destruction d'un tyran. Citoyens, les peuples ne sont jamais vaincus s'ils gardent la volonté de conquérir, la victoire s'obtient par l'acharnement⁷⁵.

- 32 Dans un courrier à son scénariste Pierre Lestringuez, Roger Richebé laisse entendre que les exigences de la censure allemande étaient initialement encore plus fortes et qu'il a fallu que Roger Ribadeau-Dumas, secrétaire général adjoint du COIC, déploie des trésors de diplomatie pour limiter les coupes⁷⁶.

La légende noire de Robespierre au cinéma

- 33 Si c'est donc le « maître de la Terreur » qui domine à l'écran et éclipse la figure de l'Incorruptible, le cinéma français maintient toutefois un certain équilibre puisqu'on n'y retrouve pas sa légende noire. Passons en revue quelques éléments saillants qu'auraient pu exploiter les cinéastes. D'abord, la rumeur sur son désir d'épouser la fille de Louis XVI qui fut esquissée dès la nuit du 9-10 thermidor et rendue populaire notamment par la chanson de vaudeville *Le tombeau de Robespierre* :

Il voulait sous le nom de Loi
Faisant grimper sa Dictature
Devenir véritable Roi
D'une République en peinture
Ce plan superbe échoua net ;
Et trompé dans sa faim canine,
Au lieu d'épouser la Capet
Il épousa la Guillotine⁷⁷.

- 34 Ensuite, sa réputation de « buveur de sang ». Le cinéma épargne en effet Robespierre de cette caricature, alors que Marat n'a pas eu cette chance⁷⁸. Pourtant, le théâtre comme l'iconographie véhiculent abondamment ce *topos* dont la pièce de Le Blond de Neuvéglise, *La vie et les crimes de Robespierre*, jouée en 1795, fut à l'origine. Le club des Jacobins n'y admet un nouveau membre qu'une fois que celui-ci a dénoncé sa famille et surtout bu un verre de sang⁷⁹. Sur une estampe datée de 1796⁸⁰, on voit Robespierre pressant un cœur au-dessus d'une coupe pour en recueillir le sang. Cette image connut « plusieurs variantes et fut rééditée jusqu'en 1830 », elle « hantera durablement l'imaginaire des Français »⁸¹. De même l'image du grand Pontife de la fête de l'Être suprême – à laquelle contribuait par exemple l'argument antirobepierriste de la pièce d'Anicet-Bourgeois (1830)⁸² – est absente au cinéma. Faut-il voir dans cette relative modération les fruits de l'entreprise de réhabilitation amorcée par Jaurès et surtout approfondie par Mathiez à partir de 1908 ? Cela montre surtout qu'en termes de lecture idéologique de la Révolution, le cinéma français fait preuve de modération.

- 35 C'est plutôt dans le cinéma anglophone que l'on retrouve les aspects les plus monstrueux de la figure de Robespierre. Du vivant de l'Incorruptible déjà, c'est d'Angleterre que furent lancées les rumeurs les plus féroces à son encontre. Le cinéma britannique comme américain est l'héritier direct des pamphlets de la fin du XVIII^e et de la littérature du XIX^e. Dans *Orphans of the Storm* (1922) de David W. Griffith, Robespierre se délecte de l'envoi à la guillotine de la jeune héroïne. Les intertitres le comparent à la fois au « tyran Louis XVI » et aux « bolchéviques ». La peur du communisme pousse le cinéaste américain à faire de 1793 une sorte de répétition générale de 1917 et de

Robespierre un ancêtre de Lénine. En France, aucune réaction outrée ne vient dénoncer le traitement réservé à l'Incorruptible, tandis que les Camelots du roi se mobilisent⁸³ contre un film qui « injurie Louis XVI »⁸⁴. De façon encore plus macabre, *The Scarlett Pimpernel* (*Le mouroin rouge*) d'Harold Young (1934) donne une forme cinématographique à l'idée d'un objectif caché de « dépopulation de la France », formulée dès 1794 par Joachim Vilate et reprise par Babeuf⁸⁵. La guillotine dont le couperet tombe à la chaîne, dans une effroyable série qui semble infinie, illustre ce désir du « dictateur » de régénérer le peuple français en se débarrassant de son surplus. Dans la suite réalisée toujours en Grande-Bretagne par le cinéaste viennois Hanns Schwartz, *The Return of the Scarlett Pimpernel* (1937), Robespierre apparaît comme un véritable dictateur, plein d'autorité. Par un effet de montage habile, lorsqu'il tire un trait sur la liste des suspects, on passe à un plan du couperet qui tombe dans un affreux grincement.

36 Le cinéma allemand des années 1920-1930 donne à Robespierre le rôle du dogmatique, froid et sanguinaire, dans le cadre de sa rivalité avec Danton. C'est d'abord sur les scènes de théâtre que l'Allemagne s'était prise de passion pour la Révolution française, notamment grâce aux mises en scène de Max Reinhardt⁸⁶. Dans les années trente, ce dernier envisage d'ailleurs d'adapter au cinéma la pièce pour la Warner, avec Charles Laughton en Danton, Claude Rains en Robespierre, et Spencer Tracy en Marat⁸⁷. Ainsi, lorsque Dimitri Buchowetski réalise son *Danton* en 1921, il s'appuie de toute évidence sur le succès remporté par les mises en scène de Reinhardt. Buchowetski, émigré en Allemagne après la Révolution russe d'octobre 1917, livre une vision très hostile au peuple révolutionnaire et aux grands hommes de la Révolution⁸⁸. L'acteur Werner Krauss incarne donc l'Incorruptible comme une « personnification de la Mort »⁸⁹, avec un corps « totalement raidi jusque dans le jabot d'où émerge une tête opalescente à l'expression figée et gestes d'automates »⁹⁰. Les critiques de l'époque notent qu'il s'approche des figures du cinéma expressionniste, son imposante cravate l'obligeant à « tenir sa tête penchée en arrière à près de 45 degrés »⁹¹. En 1931, Hans Behrendt fait de Robespierre un « dictateur de la guillotine ». Dans son ouvrage majeur *De Caligari à Hitler*, le théoricien du cinéma Siegfried Kracauer le qualifie même de « pré-hitlérien » et n'y voit qu'un intrigant aride « à l'esprit jésuite »⁹².

37 De Robespierre, le cinéma français offre une vision généralement défavorable jusqu'en 1945. Les films insistent sur son exercice tyrannique du pouvoir, sa responsabilité dans la condamnation de Danton, sa chute et sa mort. Il faut néanmoins se garder d'interpréter cette reconstitution à charge du personnage comme le résultat d'une orientation politique quelconque. Travaillée par un siècle d'historiographie conservatrice, libérale, mais aussi républicaine d'inspiration girondine, la Convention a certes été réhabilitée par Victor Hugo et est revendiquée par des républicains radicaux comme Georges Clemenceau, mais la désapprobation de sa politique terroriste reste largement majoritaire. La condamnation de Robespierre fait longtemps consensus sur la quasi-totalité de l'échiquier politique, de la droite conservatrice aux républicains modérés, jusqu'aux anarchistes qui lui préfèrent Hébert ; des voix comme celles de Jean Jaurès ou Albert Mathiez restent plutôt isolées. Il est alors difficile de prétendre montrer au cinéma la face plus lumineuse de l'Incorruptible, celle du promoteur des Droits de l'Homme. Les confidences d'un producteur dans les colonnes de *Pour Vous* en 1936 témoignent de cette difficulté :

On ne peut déjà plus projeter une actualité sans qu'une moitié de la salle hurle de rage, tandis que l'autre moitié applaudit frénétiquement [...] J'ai un très beau scénario sur Robespierre dans un tiroir, et j'ai gardé la clé du tiroir, mais vous

n'entendez pas d'ici les gens profiter de l'obscurité pour crier leur haine ou leur amour de la Révolution [...]»⁹³.

- 38 Après 1945, la Révolution française et sa mémoire ne constituent plus le marqueur politique qu'elles ont été, désormais progressivement remplacées par l'épopée de la Résistance dans les grands récits des principaux partis politiques. En parallèle, le personnage de Robespierre disparaît presque totalement des films français pendant quarante ans⁹⁴. Il reste en revanche prisé dans le monde anglophone, que ce soit dans *Reign of Terror* d'Anthony Mann (1949), où Robespierre apparaît comme un chef de gang, proche des personnages de *Scarface* (1931)⁹⁵, ou dans la parodie du *Mouren rouge*, *Don't loose your head* (1966) qui tourne en dérision la « dictature de la guillotine ». Dans les années 1980, la célébration du bicentenaire approchant⁹⁶, le personnage retrouve le chemin des écrans français. Si Jean Yanne s'amuse surtout à rapprocher le dirigeant révolutionnaire de la gauche mitterrandienne dans *Liberté, égalité, choucroute* (1983), le *Danton* d'Andrzej Wajda (1983) s'inscrit dans la tradition cinématographique d'un portrait à charge de Robespierre. Il va même plus loin en présentant le Conventionnel en précurseur des régimes totalitaires du xx^e siècle. *La Révolution française* de Robert Enrico (1989), film réalisé au moment du bicentenaire, bien que marqué par d'incontestables limites formelles, a tenté de trouver un équilibre entre une première partie faisant la part belle à l'Incorruptible (1789-1792) et une seconde reprenant la caractérisation du tyran (1792-1794). Il faut cependant attendre *Un peuple et son roi* de Pierre Schoeller (2018) pour que le cinéma montre sous les traits de Louis Garrel l'orateur passionné de l'Assemblée, puis de la Convention.

ANNEXES

ANNEXE 1

Filmographie française de Robespierre (1895-1945)⁹⁷

Mort de Robespierre (1897)

Métrage : 17 mètres

Réalisation : Georges Hatot et Alexandre Promio

Production : Lumière

Première exploitation : 17 avril 1898 à Lyon

Résumé : à l'Hôtel de Ville de Paris, Robespierre se voit proposer de signer un document. Il hésite, puis se met à écrire. Un homme lui tire alors dans le dos.

Thermidor, an II (1909)

Métrage : 182 mètres

Réalisation : Maurice de Féraudy

Scénario : Anatole Bahier

Production : Gaumont

Interprétation : Henri-Amédée Charpentier, Madame Bertin, Millet, Donnelly

Résumé : récit de la chute de Robespierre, qui s'appuie sans doute sur les *Autels de la peur* d'Anatole France (1884).

Camille Desmoulins (1912)

Métrage : 400 mètres

Réalisation : André Calmettes et Henri Pouctal

Scénario : Henri Pouctal

Production : Le Film d'Art

Interprétation : Émile Dehelly (Camille Desmoulins), Louis Lara (Lucile), Jules Leitner (Robespierre), Degeorge (Danton), Henri Desfontaines

Résumé : au café de la Régence, Camille Desmoulins, Robespierre et Danton sont assis devant un jeu d'échecs. On annonce la chute du ministère Necker. Au jardin du Palais Royal, monté sur une table, Desmoulins prêche l'insurrection. Des années plus tard, Desmoulins et Danton protestent contre les excès du gouvernement de Robespierre. Desmoulins essaye de convaincre son ami d'enfance de la nécessité de l'indulgence, mais le chef des Jacobins reste inflexible. À l'issue de leur entretien, il signe un arrêt contre Desmoulins, qui est brutalement arraché aux siens et conduit à la Conciergerie. Le Tribunal révolutionnaire les ayant condamnés, Desmoulins et Danton montent dans la charrette qui les conduit à l'échafaud. Desmoulins aperçoit sa femme et son fils qui lui tendent les bras. Il les étreint, puis est emporté.

La fin de Robespierre ou La dernière charrette (1912)

Métrage : 425 mètres

Réalisation : Albert Capellani

Scénario : Paul Gault

Production : SCAGL

Première exploitation : 5 avril 1912

Interprétation : Georges Saillard (Robespierre), Jacques Grétilat (Tallien), Charles de Rochefort (Saint-Just), Georges Dorival (Collot d'Herbois), Thalès (Couthon), Marie Ventura (Thérèse Cabarrus), Cesare Gravina, Faivre

Résumé : Tallien en mission, visitant une prison, s'éprend de Térésa Cabarrus et la soustrait au Tribunal révolutionnaire. Sur la dénonciation d'un greffier, Robespierre fait arrêter à nouveau Térésa et, avec Couthon et Saint-Just, veut faire décréter la mise hors la loi de Tallien. Mais à la séance du 9 thermidor, Tallien parvient à retourner la Convention contre Robespierre. Réunis à l'Hôtel de Ville, Robespierre et ses partisans

sont arrêtés. Dans la mêlée, l'Incorruptible a la mâchoire fracassée d'un coup de pistolet et c'est dans cet état que la dernière charrette le porte vers l'échafaud.

Quatrevingt-Treize (1921⁹⁸)

Métrage : environ 4 600 mètres

Réalisation : Albert Capellani (et André Antoine)

Scénario : Alexandre Arnoux d'après le roman de Victor Hugo

Production : SCAGL

Première exploitation : 24 juin 1921

Interprétation : Henry Krauss (Cimourdin), Paul Capellani (Gauvain), Philippe Garnier (Lantenac), Charlotte Barbier-Krauss (La Fléchard), Bernard Dorival (le sergent Radoub), Max Charlier (l'Imânus), Maurice Schutz (Grandcoeur), Jean Liezer, Lucien Walter

Résumé : peu avant la Révolution française, l'abbé Cimourdin convertit le jeune Gauvain aux idées des Lumières, tandis que son oncle, le marquis de Lantenac, décide d'émigrer. En 1793, Cimourdin porte l'habit sans-culotte, Gauvain s'est engagé dans les armées de la République et Lantenac est envoyé par le comte d'Artois en Vendée, pour y prendre la tête de l'armée chouanne. Un bataillon bleu découvre la Fléchard et ses trois enfants et les adopte. Mais, peu de temps après, ils sont surpris par une embuscade chouanne : la Fléchard est laissée pour morte et les chouans s'emparent des enfants. Gauvain reçoit un commandement en Vendée. À Paris, Robespierre, Danton et Marat décident d'envoyer Cimourdin surveiller son ancien élève, soupçonné de modération. À Dol, Gauvain inflige une sévère défaite à son oncle, contraint de se replier à la Tourgue. Assiégés et sur le point d'être vaincus, les hommes de Lantenac parviennent à s'échapper par un souterrain, après avoir incendié la bibliothèque où les trois enfants étaient réfugiés. La Fléchard arrive justement au moment où ses enfants vont périr dans les flammes, mais Lantenac revient sur ses pas et les sauve. Gauvain, refusant de voir son oncle périr sur l'échafaud alors qu'il vient d'accomplir un tel acte désintéressé, le fait évader en le remplaçant dans sa geôle. Le lendemain, Cimourdin n'a d'autre choix que de condamner à mort son protégé. Après une dernière entrevue, au cours de laquelle les deux hommes échangent leurs vues sur la Révolution, Gauvain est guillotiné et Cimourdin se tire une balle dans le cœur.

L'Enfant-Roi (1923)

Métrage : 12 500 mètres (en huit épisodes)

Réalisation : Jean Kemm

Assistant réalisateur : Henriette Kemm

Scénario : Pierre Gilles

Production : Société des Cinéromans

Date de sortie : 26 octobre 1923

Interprétation : Georges Vaultier (Fersen), Andrée Lionel (Marie-Antoinette), Joë Hamman (Mallory), Louis Sance (Louis XVI), Marguerite Madys (Madame Atkins),

Rémond (Turgy), Valentine Lugand (La Martiale), Pierrette Lugand (le dauphin), Pierre Delmonde (le complice de Fersen), Christian Argentin (le comte de Provence), Georgette Sorelle (Madame de Tourzel), Marcel Girardin (Robespierre), de Savoye (Lafayette), Jean Munier (le faux dauphin), Jane Dumont (Madame Elisabeth), Graziella de Baëre (Madame Royale)

Résumé : le chevalier de Mallory voue une haine tenace à la reine Marie-Antoinette qui n'a pas daigné répondre à ses avances. Agent du comte de Provence, il s'arrange pour que le malheur s'acharne sur la famille royale, tout au long de la Révolution, tandis qu'à l'inverse le dévoué comte de Fersen défend celle qu'il aime en secret : ainsi les deux hommes s'affrontent lors des journées d'octobre 1789, puis autour de la correspondance secrète de la reine avec l'Autriche, puis lors de la fuite à Varennes. Finalement, la reine est emprisonnée au Temple et Fersen ne parvient pas à la convaincre de fuir sans ses enfants. Elle périt sur l'échafaud. Fersen s'engage alors à délivrer le Dauphin, en le remplaçant dans son cachot par un sosie, le fils de la Martiale. L'évasion réussit et Fersen réussit à se débarrasser de Mallory. En Vendée, le Dauphin est arrêté par Hoche qui le laisse partir libre, en échange de la promesse de ne jamais chercher à reconquérir son trône.

Jean Chouan (1925)

Métrage : 9 240 mètres (en huit épisodes)

Réalisation : Luitz-Morat

Scénario : Arthur Bernède

Assistant réalisateur : Maurice Mariaud

Production : Société des Cinéromans

Date de sortie : 22 janvier 1926

Interprétation : Maurice Schutz (Jean Chouan), René Navarre (Maxime Ardouin), Marthe Chaumont (Marie-Claire Ardouin), Claude Mérelle (Maryse Fleurus), Maurice Lagrenée (Jacques Cottereau), Elmire Vautier (la marquise de Thorigné), Daniel Mendaille (Marceau), Thomy Bourdelle (Kléber), Jean Debucourt (Robespierre), René Vignières (Saint-Just), Anna Lefevrier (Marie-Victoire Lefranc), César Tullio-Terrore (Pierre Florent), Paul Amiot (le marquis de Thorigné), Albert Decœur (Guillaume Lefranc), Jacques Cléry (La Rochejaquelin), William Burke (Collot d'Herbois), Jean Fleur (Danton)

Résumé : juillet 1792, la patrie est déclarée en danger. Le jeune Jacques Cottereau, épris de Marie-Claire, fille du député Ardouin, rejoint l'insurrection royaliste de l'Ouest, par fidélité à son père Jean Chouan, qui en est l'un des chefs. Face à eux, c'est Ardouin qui est chargé de mener depuis Nantes la reconquête républicaine, avec l'assistance de Marceau et Kléber. Une première offensive permet de déloger les chouans de Machecoul. Marie-Claire secourt alors Jacques qui est blessé. Ce dernier est condamné à être fusillé, mais Marceau, par humanité, l'aide à s'échapper. À Nantes, le marquis de Thorigné, confondu par la citoyenne Maryse Fleurus, est arrêté. En parallèle, Jean Chouan enlève Marie-Claire Ardouin, grâce aux renseignements de Maryse Fleurus. Tandis que sa fille est otage des chouans, Ardouin se rend à Paris prendre ses ordres du Comité de salut public. Après plusieurs péripéties, Marie-Claire est finalement relâchée.

L'heure de la bataille finale entre les troupes chouannes et l'armée de la République est arrivée : les chouans sont écrasés et leur chef trouve la mort. Maryse Fleurus, qui cherche à fuir en traversant la Loire, est piégée dans des sables mouvants. Ardouin, blessé à mort, expire en bénissant l'union de sa fille et de Jacques, qui, délivré du serment fait à son père, s'engage dans l'armée républicaine.

Napoléon (1927)

Métrage : 5 200 mètres (version Opéra) et 1 361 mètres (version Apollo)

Durée : 3 h 47 et 9 h 40

Réalisation : Abel Gance

Scénario : Abel Gance

Assistants réalisateur : Pierre Danis, Henry Krauss, André Andréani, Anatole Litvak, Victor Tourjansky, Alexandre Volkoff, Jean Mitry, Jean Arroy

Production : Société du Film Napoléon, Société Générale des Films

Date de sortie : 7 avril 1927

Interprétation : Albert Dieudonné (Napoléon), Wladimir Roudenko (Bonaparte jeune), Nicolas Koline (Tristan Fleury), Annabella (Violette Fleury), Gina Manès (Joséphine de Beauharnais), Alexandre Koubitzky (Danton), Edmond Van Daële (Robespierre), Antonin Artaud (Marat), Abel Gance (Saint-Just), Suzanne Bianchetti (Marie-Antoinette), Louis Sance (Louis XVI), François Viguiier (Couthon), Harry Krimer (Rouget de l'Isle), Robert Vidalin (Camille Desmoulins), Max Maxudian (Barras), Guy Favières (Fouché), Damia (La Marseillaise), Pierre Batcheff (Hoche), Philippe Rolla (Masséna), Louis Vonelly (André Chénier), Eugénie Buffet (Laetitia Bonaparte), Georges Lampin (Joseph Bonaparte), Philippe Hériat (Salicetti), Maurice Schutz (Paoli), Marguerite Gance (Charlotte Corday), Genica Missirio (Murat), Andrée Standard (Madame Tallien), Suzy Vernon (Madame Récamier), Léon Courtois (le général Carteaux), Alexandre Bernard (le général Dugommier/Collot d'Herbois), Daniel Mendaille (Fréron), Henry Krauss (Moustache), George Cahuzac (le vicomte de Beauharnais), Boris de Fast (l'Œil vert), Jean d'Yd (La Bussière), Jean Gaudray (Tallien), Paul Amiot (Fouquier-Tinville), Emilien Richard (Brissot)

Résumé : en 1781, à l'École de Brienne, le jeune Bonaparte fait preuve d'un génie précoce lors d'une épique bataille de boules de neige. Paris 1792 : Marat, Robespierre et Danton sont réunis dans la sacristie du couvent des Cordeliers. Rouget de l'Isle apporte la partition de sa Marseillaise qui est interprétée et soulève l'enthousiasme, notamment celui du jeune officier Bonaparte. Quelques semaines plus tard, c'est le 10 août, la prise des Tuileries : Bonaparte assiste aux violences depuis sa chambre, tandis que la déchéance de Louis XVI est prononcée à l'Assemblée. De retour en Corse, sa terre natale, Bonaparte retrouve sa famille et essaye de rallier l'île à la cause française contre Paoli qui veut la livrer aux Anglais. Poursuivi par les hommes de Paoli, Bonaparte fuit par la mer, où il subit une terrible tempête. Au même moment, une autre tempête secoue la Convention : c'est la chute des Girondins (2 juin 1793). Peu de temps après, Charlotte Corday assassine Marat. Envoyé à Toulon, Bonaparte montre qu'il est un prodigieux stratège et un grand meneur d'hommes. Au terme d'un siège épique, la ville est arrachée aux Anglais. À Paris, c'est la Terreur. Le Comité de salut public, dirigé par

Robespierre, Saint-Just et Couthon, envoie Danton à la guillotine. Bonaparte est prisonnier à Antibes, alors que Joséphine de Beauharnais est incarcérée à la prison des Carmes. Intervient alors la séance du 9 Thermidor à la Convention : c'est la chute de Robespierre, malgré un discours enflammé de Saint-Just. À la Terreur fait suite la débauche thermidorienne, avec notamment le Bal des Victimes et ses Merveilleuses. Bonaparte vit dans la misère lorsque Barras fait appel à lui pour sauver la Convention de l'insurrection royaliste qui la menace. Le 13 vendémiaire 1795, Bonaparte victorieux apparaît comme le 'maître de la Révolution'. Le film s'arrête ensuite assez longuement sur sa relation amoureuse avec Joséphine, qu'il épouse. Après s'être rendu dans l'enceinte de la Convention, où il se trouve face aux spectres des grands hommes de la Révolution qui lui transmettent leur héritage, Bonaparte part prendre le commandement de l'armée d'Italie. Il trouve là une armée délabrée qu'il revigore par une célèbre proclamation et qu'il entraîne vers une série de victoires. L'épopée napoléonienne commence.

Danton (1932)

Durée : 1 h 40

Réalisation : André Roubaud

Production : Établissements Pierre Guerlais

Date de sortie : septembre 1932

Interprétation : Jacques Grétilat (Danton), Andrée Ducret (Gabrielle Danton), Jacques Dumesnil (Fabre d'Eglantine), André Fouché (Camille Desmoulins), Simone Rouvière (Lucile Desmoulins), Octave Berthier (le père Charpentier), Thomy Bourdelle (le général Westermann), Louis Melrack (le boucher Legendre), Marguerite Weintenberger (Louise Danton), Joë Hamman, Pierre Athon

Résumé : le film retrace la vie sentimentale et politique de Georges Danton de la veille de la Révolution à sa mort en avril 1794. Danton, avocat à Paris, s'éprend de Gabrielle Charpentier. Dans le même temps, il est au premier plan des grands événements révolutionnaires : par ses harangues, il mobilise le peuple le 14 juillet 1789, puis organise avec les sections la prise des Tuileries du 10 août 1792. Au lendemain de l'insurrection, il devient ministre de la Justice. Vient alors le temps de l'exercice du pouvoir et des nécessaires compromis. Représentant de la Convention aux armées, il apprend la mort de sa femme, Gabrielle. Quelques mois plus tard, il se remarie avec Louise et se retire avec elle à la campagne. Mais les échos qui lui parviennent sur la dérive du gouvernement révolutionnaire le poussent à revenir à Paris. Arrêté, il est traduit devant le tribunal révolutionnaire avec Camille Desmoulins et se défend avec véhémence, accusant Robespierre de tyrannie. Danton est condamné et conduit au supplice place de la Révolution. En montant à l'échafaud il dit au bourreau Sanson : « tu montreras ma tête au peuple, elle en vaut la peine ».

Napoléon Bonaparte (1935)

Durée : 2 h 14

Réalisation : Abel Gance

Scénario : Abel Gance

Production : Majestic Films

Musique : Henri Verdun

Date de sortie : 16 mai 1935

Interprétation : voir distribution de la version 1927, à laquelle s'ajoutent Sylvie Gance (Théroigne de Méricourt), Pierre Morin (Béranger), Jane Marken (Anne-Marie), José Squinquel (Stendhal), Georges Cathélet (Georgin), Marcel Delaître (le grognard Capucine), Samson Fainsilber (voix de Danton), Vladimir Sokoloff (voix de Tristan Fleuri)

Résumé : le 9 mars 1815, Stendhal et d'autres nostalgiques de l'Empereur se réunissent pour une sorte de veillée célébrant son culte. Théroigne de Méricourt, à demi-folle, se lance dans le récit. On retrouve la séquence des Cordeliers, puis la prise des Tuileries et une scène nouvelle de l'appel des volontaires. Suivent l'équipée de Bonaparte en Corse et la 'double tempête'. La scène de la chute des Girondins à la Convention reprend des éléments de la scène de Thermidor de la version 1927, notamment le discours de Saint-Just. Le récit passe ensuite directement à l'insurrection de Vendémiaire, suivie de la séquence des 'fantômes de la Convention'. Bonaparte part enfin pour la campagne d'Italie. La suite de sa légende, de 1796 à 1815, est contée à l'aide d'une lanterne magique et c'est le grognard Capucine qui en assure la narration. Au moment où s'achève cette évocation, on annonce le retour de Napoléon : c'est le début des Cent Jours.

Madame Sans-Gêne (1941)

Durée : 1 h 40

Réalisation : Roger Richebé

Scénario : Jean Aurenche et Roger Richebé d'après la pièce de Victorien Sardou

Assistant réalisateur : Jean Feyte

Production : Les Films Roger Richebé

Musique : Vincent Scotto

Date de sortie : 10 octobre 1941

Interprétation : Arletty (Catherine Hubscher), Aimé Clariond (Fouché), Maurice Escande (le comte de Neipperg), Henri Nassiet (Lefebvre), Albert Dieudonné (Napoléon), Geneviève Auger (Marie-Louise), Paul Amiot (Robespierre), Jeanne Reinhardt (la reine Caroline), Madeleine Silvain (la princesse Elisa), André Carnège (Savary), Alain Cuny (Roustan), Max Mégy (Bonaparte)

Résumé : nouvelle adaptation de la pièce de Sardou, au début de laquelle une scène s'attarde sur le club des Jacobins et le personnage de Fouché, envoyé comme émissaire auprès des insurgés, mais qui s'arrange pour rester en retrait des combats. La lingère Catherine Hubscher se moque de son attentisme. Elle recueille le comte de Neipperg, rescapé des Tuileries et l'aide à fuir. Sous l'Empire, elle est devenue la Maréchale Lefebvre, connue à la cour pour son franc-parler.

ANNEXE 2

Scénario de *La fin de Robespierre*, 1912, Pathé frères

4-COL-4 (5835), BnF/Arts du spectacle

Cinématographes Pathé, Usine de Joinville-le-Pont

Les artistes de l'Odéon dans « La fin de Robespierre »

Episode de la Révolution (9 thermidor an II)

Série d'Art Pathé Frères en couleurs

Interprètes : MM. Saillard (Robespierre), Grébillat (Tallien), Dorival (Collot d'Herbois), Mlle Ventura (Mme Tallien)

Tallien en mission, visitant les prisonniers royalistes, s'éprend de Térésa Cabarrus, marquise de Fontenay, qui lui demande la liberté. Il la soustrait au Tribunal révolutionnaire de Bordeaux et la présente comme sa fiancée à ses collègues de la Convention. Sur la dénonciation du greffier de Bordeaux, Robespierre, l'Incorruptible, fait arrêter à nouveau la marquise de Fontenay et, avec Couthon et Saint-Just, s'efforce à faire décréter la mise hors la loi de Tallien. Térésa Cabarrus, internée à la prison des Carmes, se trouve être la compagne de cellule de Joséphine de Beauharnais, la future impératrice ; elle n'exprime plus d'espoir qu'en cas de disparition de Robespierre. Tallien en profite, à la séance du 9 thermidor, pour faire décréter la mise hors la loi de Robespierre. Les membres de la commune sont réunis à l'Hôtel de Ville. L'ordre d'arrestation arrive. Robespierre, pendant son arrestation, a la mâchoire fracassée d'un coup de pistolet et c'est dans cet état que la dernière charrette le portera, lui et ses deux amis, jusque sous le fatal couperet.

Cette scène de la Révolution est interprétée avec grandeur et majesté par des artistes merveilleux de vérité, de force tragique et de conscience.

NOTES

1. Extrait du *Courrier des Spectacles*, ventôse an VIII (mars 1800), cité par Georges SADOUL, *Histoire générale du cinéma*. Tome 1 : *L'invention du cinéma, 1832-1897*, Paris, Éditions Denoël, 1948, p. 219.
2. Voir Jean EHRARD (dir.), *Images de Robespierre*, Actes du colloque international de Naples, 27-29 septembre 1993, Vivarium, Naples, 1996 et Laurent BIHL, Annie DUPRAT, « Incarner la Révolution : les figures de Robespierre », dans Michel BIARD et Philippe BOURDIN (dir.), *Robespierre, portraits croisés*, Paris, Armand Colin, 2014.
3. Sur les imaginaires de la Révolution française au cinéma, voir François HUZAR, « Les imaginaires cinématographiques de la Révolution française », thèse de doctorat, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, soutenue en 2020.
4. En avril 1914, le Conseil d'État confirme par un arrêté que le cinéma entre dans la catégorie des « spectacles de curiosités » et est à ce titre soumis à une autorisation municipale. Pierre LHERMINIER, *Annales du cinéma français. Les voies du silence, 1895-1929*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2012, p. 473.
5. Alice GÉRARD, *La Révolution française, mythes et interprétations, 1789-1970*, Paris, Flammarion, 1970, p. 65.
6. André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Éditions du Cerf, 1985, p. 104.

7. La société cinématographique des auteurs et gens de lettres (SCAGL), fondée en 1908, est liée à la firme Pathé frères.
8. Les cinéromans sont des films à épisodes, dont l'exploitation cinématographique s'accompagne de la publication dans la presse de feuilletons. La Société des Cinéromans, fondée par René Navarre en 1919, puis dirigée par Jean Sapène à partir de 1922, porte cette pratique à ses sommets.
9. Bronislaw BACZKO, « Comment est fait un tyran. Thermidor et la légende noire de Robespierre », dans Jean EHRARD (dir.), *Images de Robespierre, op. cit.*, p. 37.
10. Jean-Clément MARTIN, *Robespierre, la fabrication d'un monstre*, Paris, Perrin, 2016.
11. *Ibid.*, p. 9.
12. Yannick BOSC, « Robespierre, la gauche et la fabrique du négatif », dans Anne de MATHAN (dir.), *Mémoires de la Révolution française. Enjeux épistémologiques, jalons historiographiques et exemples inédits*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 124.
13. Annie PETIT, « Robespierre vu par les positivistes », dans Jean EHRARD (dir.), *Images de Robespierre, op. cit.*, p. 112.
14. Marcel GAUCHET, *Robespierre, l'homme qui nous divise le plus*, Paris, Gallimard, coll. « L'esprit de la cité », 2018.
15. Alphonse AULARD, « Études et leçons sur la Révolution française », dans *Aux apologistes de Robespierre*, 1885.
16. Élisabeth LERIS, « Robespierre à l'école de Jules Ferry dans les manuels scolaires (1870-1890) », dans Jean EHRARD (dir.), *Images de Robespierre, op. cit.*, p. 232
17. M. l'Abbé DRIOUX, *Petite Histoire de France mise à la portée du premier âge*, 22^e édition, Paris, Belin, 1876, p. 172
18. Patrick BERTHIER, « Robespierre vu par Anicet-Bourgeois », dans Patrick BERTHIER (dir.), *Robespierre saisi par le théâtre*, Arras, Centre culturel Noroit, 1991, p. 25.
19. Xavier BOURDENET, « La Révolution entre mémoire et histoire, 1815-1848 », dans Aude DÉRUELLE et Jean-Marie ROULIN (dir.), *Les romans de la Révolution. 1790-1912*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 69.
20. Marion POUFFARY, « 1891, l'affaire Thermidor », *Histoire, économie et société*, 28^e année, 2/2009, p. 87-108.
21. Victorien SARDOU, *Théâtre complet*, Albin Michel, 1935, p. 462.
22. Source essentielle sur ce film dont aucune copie n'a été conservée. Voir en annexe : « Scénario de *La fin de Robespierre* », 1912, 4-COL-4 (5835), BnF/Arts du spectacle.
23. Tallien reprend l'idée d'un « système de la Terreur », déjà évoqué précédemment par Barère et qui désigne la période au cours de laquelle Robespierre a « régné en maître » sur le Comité de salut public. Jean-Clément MARTIN, *La machine à fantasmes. Relire l'histoire de la Révolution française*, Paris, Vendémiaire, 2012, p. 73.
24. Bien que celui-ci travaille en réalité pour le comte de Provence (futur Louis XVIII).
25. « On a dit qu'il y avait en Robespierre quelque chose de félin. Je suis tenté de dire qu'il marche en effet au bord des responsabilités comme un chat au bord d'un toit », dans Jean JAURÈS, *Histoire socialiste de la Révolution française*, [1901-1908], édition établie par Albert SOBOL, Paris, Éditions Sociales, 1968-1973, vol. V, p. 344.
26. *Pathé-Journal*, deuxième année, n° 40, 4 décembre 1925, p. 3.
27. *Pathé-Journal*, deuxième année, n° 39, 27 novembre 1925, p. 4.
28. Ce procédé de triple écran, avec triple prise de vue, a été mis au point par Abel Gance avec André Debrie. Trois projecteurs restituèrent simultanément les trois prises de vues.
29. Dans ce cas de figure, lorsque la caméra mobile effectue des mouvements brusques, l'impression est vraiment celle d'une embarcation qui tangue.
30. Un intertitre indique d'ailleurs : « tous les géants de la Révolution allaient être emportés les uns après les autres dans les effroyables tourbillons de la Terreur ».

31. « Scénario de *Napoléon* », p. 304-305, Fonds Abel Gance, BnF collections Arts du spectacle.
32. « *Mon Ciné*, 23 juin 1927 », 8-RK-6721 (III) : *Napoléon* de Gance, Fonds Rondel, BnF/Art du spectacle.
33. Alphonse AULARD, « Napoléon glorifié aux dépens de la Révolution », *L'Œuvre*, 17 décembre 1927, p. 1.
34. « Photographies de plateau » par Dalmouth, *Camille Desmoulins*, Iconothèque de la Cinématographie française.
35. Antoine de BAECQUE, *La Révolution terrorisée*, Paris, CNRS Éditions, 2017, p. 163.
36. « Dépliant du théâtre Montrouge », Danton, 8-RK-3411, fonds Auguste Rondel, BnF/Arts du spectacle.
37. Pour le critique Georges Brun, cette discrétion est « une trouvaille ». Voir *Cinémond*, n° 208, 13 octobre 1932, p. 6.
38. À la mort de la première femme de Danton, Robespierre lui envoie ce mot : « je suis ton frère ».
39. L'ascétisme de Robespierre irritait jusqu'à Jean Jaurès, qui pourtant fut l'un des défenseurs de la mémoire du député d'Arras. Jaurès estimait que cette idéalisation de la pauvreté ne pouvait être que néfaste.
40. Marcel GAUCHET, *Robespierre*, *op. cit.*, p. 170.
41. Gilbert RAVY, « Le Robespierre de Georg Büchner », dans Patrick BERTHIER (dir.), *Robespierre saisi par le théâtre*, *op. cit.*, p. 30.
42. Barère écrit par exemple : « cette soumission à l'époque et cette obéissance à l'esprit du siècle ne peuvent être imputés ni à crimes ni à fautes. Nous avons tous été soumis à ces *factis victricibus* auxquels l'Antiquité éleva des autels », Bertrand BARÈRE, *Mémoires*, Volume 1, Paris, Jules Labitte, 1842-1844, p. 13
43. Hervé LEUWERS, *Robespierre*, Paris, Fayard, 2014, p. 362.
44. « Le Théâtre-Film », *Ciné-journal*, n° 46, 4-10 juillet 1909, p. 5-6.
45. « Scénario de *La fin de Robespierre* », 1912, 4-COL-4 (5835), BnF/Arts du spectacle.
46. Pierre TRIMBACH, *Quand on tournait la manivelle ou les mémoires d'un opérateur de la Belle Époque*, Paris, Éditions Cefag, 1970, p. 97.
47. *La fin de Robespierre* reçoit la rarissime cote « très très bien » dans *Le courrier cinématographique*, deuxième année, n° 14, 30 mars 1912.
48. Eugène Brieux, de l'Académie française, se dit par exemple émerveillé par la reconstitution historique du film. « Madame Tallien », *Cinéa*, n° 73-74, 6 octobre 1922, p. 1.
49. Abel GANCE, « Scénario de *Napoléon* (1925) 4-COL-36 (941), Fonds Abel Gance, BnF Arts du spectacle.
50. Jean-Claude SÉGUIN, *Alexandre Promio ou les énigmes de la lumière*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 117.
51. Lieu où s'étaient réfugiés Robespierre et ses partisans et où il reçut le coup de pistolet qui lui brisa la mâchoire.
52. « Appel à la section des Piques rédigé à l'Hôtel de Ville dans la nuit du 9 thermidor (27 juillet) », pièce manuscrite, numéro d'inventaire AUT 328, musée Carnavalet, Paris.
53. Pour l'ensemble des interprétations de l'inachèvement de la signature de l'appel, voir Hervé LEUWERS, *Robespierre*, *op. cit.*, p. 360-380.
54. Jean-Clément MARTIN, *Robespierre. La fabrication...*, *op. cit.*, p. 304.
55. Voir le Catalogue Lumière en ligne, vue 748, <https://catalogue-lumiere.com/mort-de-robspierre/>.
56. Bronislaw BACZKO, « Comment est fait un tyran. Thermidor... », contribution citée, p. 27.
57. Guillaume MAZEAU, *Le bain de l'histoire. Charlotte Corday et l'attentat contre Marat, 1793-2009*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, p. 330.

58. « Scénario de *La fin de Robespierre* », 1912, 4-COL-4 (5835), BnF/Arts du spectacle.
59. Pierre TRIMBACH, *Quand on tournait la manivelle...*, op. cit., p. 97.
60. Voir la toile *Robespierre blessé étendu sur la table du Comité de salut public*, anonyme, peinte entre 1801 et 1850, conservée au musée Carnavalet à Paris et la toile *Le matin du 10 thermidor*, de Lucien Mélingue, 1877.
61. Antoine de BAECQUE, *La gloire et l'effroi. Sept morts sous la Terreur*, Paris, Grasset, 1997, p. 182.
62. *Ibid.*, p. 187.
63. Jean EHRARD, « Entre Marx et Plutarque : le Robespierre de Jaurès », dans Jean EHRARD (dir.), *Images de Robespierre*, op. cit., p. 150-154.
64. Jean JAURÈS, *Histoire socialiste...*, op. cit., vol VI, p. 203.
65. Albert MATHIEZ, *Autour de Robespierre*, Paris, Payot, 1925.
66. Michel VOVELLE, « Robespierre dans l'historiographie universitaire républicaine », dans Jean EHRARD (dir.), *Images de Robespierre*, op. cit., p. 180.
67. Antoine de BAECQUE, *La révolution terrorisée*, op. cit., p. 218.
68. Victor HUGO, *Quatrevingt-Treize*, Paris, Flammarion, 1965, p. 143.
69. *Le film complet du jeudi*, « Sous la Terreur », n°1839, 27 août 1936, p. 7.
70. *Paris-Soir*, 11 février 1937.
71. Opposition que l'on retrouve dans le film lors de la scène du club des Jacobins de Marseille, celle de la vindicte de l'Assemblée et brièvement dans l'opposition entre le sans-culotte et les fédérés bretons, place de la Bastille.
72. « Septième partie », Jean RENOIR, *La Marseillaise. Inédits*, CNC et Dido Renoir, 1989, p. 22.
73. *Les cahiers de la jeunesse*, n° 7, 15 février 1938.
74. Pierre FRANTZ, « De Romain Rolland à Ariane Mnouchkine : une scène pour la Révolution », dans Jean-Claude BONNET, Philippe ROGER (dir.), *La légende de la révolution au XX^e siècle, de Gance à Renoir, de Romain Rolland à Claude Simon*, Cerisy-la-Salle, Centre culturel international de Cerisy-la-Salle ; Paris, Flammarion, 1988.
75. Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, *Le cinéma français sous l'Occupation*, Paris, Perrin, 1989, p. 96.
76. « Lettre de Roger Richebé à Pierre Lestringuez du 15 septembre 1941 », RICHEBE 08-B1, archives de la Cinémathèque française.
77. On la retrouve dans Louis-Sébastien MERCIER, *Le nouveau Paris*, an VI, t. II, p. 32-33.
78. Marat est dépeint comme le « chef des buveurs de sang » dans *Mademoiselle de Sombreuil* (Gaumont, 1910).
79. LE BLOND DE NEUVÉGLISE, *La vie et les crimes de Robespierre, surnommé le tyran, depuis sa naissance jusqu'à sa mort*, Augsburg, 1795.
80. « Maximilien Robespierre naquit à Arras et fut guillotiné à Paris le 10 Thermidor an 2 », estampe de Jean-Dominique-Étienne Canu, Paris, musée Carnavalet, n° G26428.
81. Jean EHRARD, « Un sphinx moderne », dans Jean EHRARD (dir.), *Images de Robespierre*, op. cit., p. 264.
82. Patrick BERTHIER, « Robespierre vu par Anicet-Bourgeois », contribution citée, p. 25.
83. Des manifestations sont organisées devant un des cinémas des grands boulevards projetant le film. « Tumulte au cinéma », *Le Siècle*, n° 2947, 20 septembre 1922, p. 1.
84. *L'Action française*, 8 septembre 1922 p. 2.
85. Voir « Les causes secrètes de la révolution du 9 et 10 Thermidor », brochure de Joachim Vilate, ancien protégé de Robespierre, agent du Comité de salut public et juré du Tribunal révolutionnaire. Babeuf évoque un « système de dépopulation et de nouvelle disposition répartitive de richesse entre ceux qui restent » dans *Le système de dépopulation ou la vie et les crimes de Carrier*, Paris, an III, p. 28-31.
86. En 1916, celui-ci monte la *Mort de Danton* de Georg Büchner à Berlin et c'est un triomphe. Puis, en 1920, Reinhardt met en scène le *Danton* de Romain Rolland. Marielle SILHOUETTE, « La

Révolution à l'épreuve de l'histoire : *La Mort de Danton* de Georg Büchner et *Danton* de Romain Rolland sur les scènes de Max Reinhardt », dans Francine MAIER-SCHAEFFER, Christiane PAGE et Cécile VAISSIE (dir.), *La Révolution mise en scène*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 83.

87. « Article du 27 juin 1936 », 8-RK-3442 : *Danton*, Reinhardt (1936), Fonds Rondel, BnF/Arts du spectacle.

88. Sylvie DALLET, *La révolution française et le cinéma*, Paris, Éditions des Quatre-Vents, 1989, p. 64.

89. *Cahiers de la cinémathèque de Perpignan*, n° 32, 1981.

90. André COMBES, « Il était deux fois la Révolution », *Germanica*, n° 6, 1989.

91. *Cinémagazine*, 2^e année, n° 7, 17 février 1922, p. 210.

92. Siegfried KRACAUER, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1973, p. 285-286.

93. *Pour vous*, n° 419, 26 novembre 1936, p. 2.

94. Entre 1945 et 1983, seuls Sacha Guitry et Jacques Demy le font apparaître brièvement, respectivement dans *Si Versailles m'était conté* (1954) et *Lady Oscar* (1979).

95. Nicolas SAADA, « 'Don't call me Max' : le thriller de la Terreur (Anthony Mann, *Le Livre noir*, 1949) », *Vertigo*, « Les écrans de la Révolution », n° 4, 1989, p. 83.

96. Raymond LEFEBVRE, *Cinéma et Révolution*, Paris, Éditions Edilig, 1988.

97. Cette filmographie est tirée de celle consacrée à l'ensemble des films français, réalisés entre 1895 et 1945, reconstituant la période de la Révolution française, voir François HUZAR, « Les imaginaires cinématographiques de la Révolution française », thèse citée, p. 991-1024.

98. Le tournage a essentiellement eu lieu à l'été 1914, mais le film ne fut exploité pour la première fois qu'au printemps 1921.

RÉSUMÉS

Robespierre est l'une des figures de la Révolution française les plus représentées au cinéma jusqu'en 1945. Par sa faculté de mise en mouvement, le cinéma fait œuvre de synthèse des arts qui le précèdent et offre une incarnation frappante du personnage, qui est généralement défavorable. Les films insistent sur son exercice tyrannique du pouvoir, sa responsabilité dans la condamnation de Danton, sa chute et sa mort. Il est alors difficile de prétendre montrer la face plus lumineuse de l'Incorruptible, celle du promoteur des Droits de l'Homme. Néanmoins, cette représentation négative du personnage ne doit pas être interprétée par un prisme purement politique. S'ancrant dans un mouvement plus large de patrimonialisation de la Révolution française, l'image cinématographique de Robespierre contribue de façon déterminante aux représentations historiques des masses du premier XX^e siècle.

Amongst the historical figures of the French Revolution, Robespierre is one of the most widely depicted in movies until the 1945. Since cinema sets pictures in motion, it has the ability to synthesize the previous forms of art and to give a striking image of Robespierre. This representation of his persona is generally unflattering: movies usually highlight his tyrannical power, his responsibility in the condemnation of Danton, his fall and his death. As such, it was indeed difficult to show the bright side of Robespierre, that of a man who promoted Human Rights. However, this negative representation should not be interpreted as purely political. The

cinematographic representation of Robespierre contributes in a decisive way to the representation, in the minds of the general public in the early 20th century, of the image of the French Revolution and to its heritage.

INDEX

Mots-clés : Cinéma, Révolution française, Robespierre, Terreur

Keywords : Cinema, French Revolution, Robespierre, Reign of Terror

AUTEUR

FRANÇOIS HUZAR

Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel (IRCAV)