



**HAL**  
open science

# Le Capitaine Fracasse revisité par Claude Santelli et Le Théâtre de la Jeunesse

Leisha Ashdown-Lecointre

► **To cite this version:**

Leisha Ashdown-Lecointre. Le Capitaine Fracasse revisité par Claude Santelli et Le Théâtre de la Jeunesse. 2024. hal-04839457

**HAL Id: hal-04839457**

**<https://hal.science/hal-04839457v1>**

Preprint submitted on 19 Dec 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.

Public Domain

### ***Le Capitaine Fracasse revisité par Claude Santelli et Le Théâtre de la Jeunesse***

*Le Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier date de 1863. Sujet de nombreuses adaptations filmiques, ce roman, qui se déroule sous le règne de Louis XIII au dix-septième siècle, suit les aventures d'un baron esseulé et déchu au dix-septième siècle. Le baron de Sigognac reçoit la visite inattendue d'une troupe théâtrale, événement qui le pousse à quitter son château par amour pour une comédienne. Il s'agit d'un roman de formation, un *bildungsroman*, où l'initiation théâtrale à l'aide du masque, permet au baron de Sigognac de faire la cour à une actrice ambulante dont le statut social ne permettrait pas une telle fréquentation.. Alors qu'il ne s'agit pas d'un ouvrage sur le théâtre proprement dit, le cadre théâtral permet à Gautier de creuser les thématiques du dédoublement et de la quête de l'identité. La transposition du roman de Gautier en téléfilm comportant deux épisodes de Claude Santelli, sorti en mars 1961, impose des choix importants par rapport au schéma narratif. Cette étude a pour but d'examiner le téléfilm réalisé par Santelli à la lumière du roman en comparant avec des éléments éclairants de trois versions du film : à savoir la version muette d'Alfredo Cavalcanti, sorti en 1929, où le rôle principal est interprété par Pierre Blanchard, suivi de la version de 1943 d'Abel Gance avec Fernand Gravey avant d'aborder la version de Pierre Gaspard-Huit, qui date d'avril 1961, avec Jean Marais. Cette dernière version sort quasiment au même moment que le téléfilm de Santelli. En se concentrant sur le téléfilm créé pour le Théâtre de la Jeunesse, il est intéressant de se demander quels étaient les objectifs de Claude Santelli pour sa version du *Capitaine Fracasse* dans le cadre de la télévision institutrice ? Comment adapte-t-il le roman à la télévision, média encore peu répandu au début des années 1960 en France ? D'autre part, il vise une jeune audience, audimat à construire et à développer. Pour mieux appréhender l'apport de Santelli au sujet, examinons, dans un premier temps, l'univers narratif des films cités.

En nous servant du terme genettien, les *hypertextes* prennent leur inspiration dans le roman de Gautier<sup>1</sup>. Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette souligne les rapports entre l'hypotexte et l'hypertexte ; ce dernier nous intéresse de plus près en rapport avec les versions filmiques du roman:

[...] L'hypertexte est [...] une fiction dérivée d'une autre fiction.[...] C'est une donnée de fait, d'ailleurs, et non de droit.[...] le recours à l'hypotexte n'est jamais indispensable à

---

<sup>1</sup> Gérard Genette définit ainsi *hypertextualité* comme « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » Voir *Palimpsestes; La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 13. Le concept de parodie est largement traité dans la critique littéraire, notamment chez Todorov, *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, Paris, Le Seuil, 1965 ainsi que chez Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978. Dans son ouvrage, Daniel Sangsue, *La Parodie*, Paris, Hachette 2006, l'auteur cherche à délimiter le terme, devenu un lieu commun. Nous nous basons ici sur la définition genettienne de parodie, afin de l'appliquer à l'étude des versions filmiques du *Capitaine Fracasse*.

la simple intelligence de l'hypertexte. Tout hypertexte, [...] peut se lire pour lui-même, et comporte une signification autonome, et donc, d'une certaine manière, suffisante.<sup>2</sup>

En appliquant cette base théorique à notre étude, nous pouvons croire qu'au-delà du texte original, chaque version filmique est en fait « suffisante » et « autonome ». Si l'essence du récit de l'œuvre originale reste intacte et plus ou moins respectée dans ces versions filmiques, il faudrait relever certaines différences individuelles d'approche du réalisateur. En commençant par le film muet de Cavalcanti, la situation initiale du récit met en scène un baron plutôt morose et sombre pour qui l'élément déclencheur de son départ vers une nouvelle vie, l'arrivée inattendue de la troupe de Blazius au château de Sigognac, relève d'une pure mise en scène théâtrale. Ce qui plus est, Cavalcanti insère le nom des acteurs dans les intertitres, comme pour insister sur le défilé des types théâtraux qui composent cette troupe, la soubrette, la duègne, l'ingénue Isabelle jouée par Lien Deyers, le pédant, l'amoureux, le matamore, le valet et le tranche-montagne, ceux-ci reprennent exactement ceux du roman de Gautier. Chiquita s'insère dans le récit lors de la première représentation de la troupe ; le spectateur la voit rapporter un bijou volé à Agostin, par une scène entrecoupée avec la scène rustique où joue la troupe et la colline où se cache son complice. Ce mélange de plans permet de détailler le récit et de souligner le contraste entre la vie des comédiens et celle des malfaiteurs, laquais du duc de Vallombreuse. D'ailleurs, force est de constater le jeu plutôt exagéré des acteurs, surtout par leur physiognomonie.

L'Auberge du Soleil bleu, transformée en scène de théâtre, où apprend son nouveau métier de comédien, le jeune baron, souligne la formation théâtrale du baron, qui poursuit son apprentissage du métier dans l'orangerie du château de Vallombreuse. D'autre part, le trait comique du récit est reflété dans les scènes de duel, longuement développées par Cavalcanti. Les plans évoluent entre l'aspect pantomimique des pièces de la troupe et le grotesque des malfaiteurs, à savoir les laquais du duc de Vallombreuse, pour produire un effet mélodramatique marqué. Dans ce mélodrame, Isabelle joue le rôle principal. Souvent bouleversée par ses émotions, elle se pâme au cours de son enlèvement, scène qui reflète ses réactions pendant la scène de déclaration d'amour du baron. Héroïne de mélodrame, Isabelle reçoit un poignard de Chiquita, sa protectrice, arme qu'elle est incapable d'employer pour se défendre contre le duc. Celui-ci, seul représentant de l'aristocratie, est réduit au même niveau que ses laquais, et renvoyé par ordre du roi en prison ou en exil perpétuel pour ses crimes contre l'innocente Isabelle. La mise à mort symbolique du duc précède celle d'Agostin qui meurt sur la Place de Grève à Paris, tué par son amante Chiquita, avant son exécution publique.

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 554-555

En tant que film muet, la musique joue un rôle majeur pour compléter la compréhension du récit. L'orchestre, dirigé par Michel Portal, est dominé par le piano dont la partition est de Neal Kurz. Les intertitres traduisent en partie le récit mais ont pour effet de ralentir le rythme du texte filmique, tout comme les trois lettres glissées dans la deuxième partie du film, la première du roi au baron lui accordant la permission d'épouser Isabelle, la deuxième du duc de Vallombreuse à Isabelle accompagnant un bouquet de fleurs et la dernière du roi au duc, lui dressant le châtement infligé pour ses crimes. La caméra s'arrête longuement sur ces textes écrits pour permettre leur lecture. L'importance capitale de ces inserts écrits établit un lien direct entre l'hypertexte de Cavalcanti et l'hypotexte de Gautier. N'oublions pas que le baron de Sigognac est poète : il rédige des poèmes d'amour pour Yolande de Foix, aristocrate orgueilleuse et dédaigneuse à l'égard du baron. Alors que Gautier fait reconnaître les origines nobles d'Isabelle dans le roman, le film de Cavalcanti n'y fait aucune référence, même en passant. Sollicité par le baron, qui rejoint la troupe d'une part par amour d'Isabelle mais d'autre part pour faire reconnaître son statut de baron auprès du roi et entériner sa demande en mariage. Le statut social prime dans le film, en témoigne les souffrances du baron sous le masque du capitaine Fracasse ; humiliation et rancune accompagnent le baron masqué sur scène.

La version d'Abel Gance souligne également dès le début du film la déchéance sociale du baron face à la présence physique du duc de Vallombreuse et de sa cousine Yolande de Foix, qui chassent le gerfaut. L'impossibilité sociale d'une relation entre Isabelle, la comédienne, et le baron s'impose comme obstacle insurmontable. La troupe théâtrale, décrite par la Séraphine, annonce une structure similaire au Théâtre Français, créé en 1681 sous le règne de Louis XIV. La présence de sociétaires, dont le statut social est supérieur à celui des pensionnaires, est rappelée dans le générique du film par la présence de Jean Weber dans le rôle du duc de Vallombreuse, et de Maurice Escande qui joue le marquis de

Bruyères ainsi que par la chanteuse belge Vina Bovy, de l'Opéra de Paris, dans le rôle de Séraphine, la première dame. Selon elle, la troupe ambulante fictive est en compétition avec deux autres, dont celle de Molière. Cet anachronisme permet de souligner le rôle du baron, qui à ses débuts assume celui de pensionnaire ; la promiscuité de leur vie ambulante renforce la honte du baron. Ce qui plus est, le duc de Vallombreuse signale une distinction entre les troupes parisiennes et celles de province, souvent mal famées, composées de mécréants et d'excommuniés. Lors de ses déambulations, la troupe est d'ailleurs chassée de certains terrains. La question du statut reste très présente dans le film : en créant le rôle du capitaine Fracasse, le baron peut s'identifier entièrement avec Isabelle la comédienne. Ce capitaine, à la différence de celui représenté par Cavalcanti en 1929, fait rire et rit de lui-même : il tient plutôt le rôle de bouffon, dans ses habits le baron d'Abel Gance est capable de distinguer entre sa vraie identité et celle du théâtre La jalousie du duc de Vallombreuse pour le baron de

Sigognac, aimé d'Isabelle, l'induit à rédiger des sonnets d'amour, une imitation du rôle initial proposé par Isabelle au baron pour sauvegarder son honneur. C'est toujours la question de l'honneur qui anime le duel entre le duc et le baron; ce dernier s'appuie sur son parent le marquis pour assurer le duc de son identité véritable. Cependant, le duel se fait en trois parties : d'abord un duel en vers avant de passer à l'épée et pour finir, à la dague dans un cimetière en contrebas du village, décor digne du théâtre. Le duc se bat contre le baron déguisé en capitaine. Ce va et vient constant entre la vie réelle et le théâtre est souligné par la proximité du public pendant les spectacles et par le récit de la pièce de Scudéry, *Ligdamon et Lidias*, tragédie, où le baron et Isabelle jouent leurs propres rôles sur scène devant un public qui commente l'arrivée des officiers de la justice, sur les ordres du duc de Vallombreuse. Les origines nobles d'Isabelle sont découvertes grâce aux lettres léguées par Matamore au baron avant sa mort et au médaillon porté par l'actrice, cadeau de sa mère, ancienne comédienne. L'union officielle du baron et d'Isabelle signale l'acte final du film où Zerbine annonce son départ de la troupe, elle aussi pour se marier. L'amour l'emporte sur tous les obstacles, ce qui rappelle la comédie musicale, élément souligné par l'arrivée grandiose à point nommé du baron, comme *deus ex machina*, pour sauver Isabelle gardée prisonnière au château de Vallombreuse. D'ailleurs, le défilé féérique de la fin, d'où sort Isabelle comme une poupée mécanique pour se diriger dans les bras du baron, revenu au Château de la Misère, scelle le bonheur de tous. La fin heureuse est assurée : gardons à l'esprit que le film est réalisé pendant la Seconde guerre mondiale.

En abordant *Le Capitaine Fracasse* de Pierre Gaspard-Huit, le baron, habillé de façon paysanne, est représenté en face à face avec la troupe ambulante qu'il croise en chassant dans les bois. Il est méconnu par la marquise et moqué par les membres de la troupe théâtrale. Tout au long de cette version filmique, le réalisateur a à cœur d'atténuer la frontière entre la scène théâtrale et la vie réelle. Les grands plans à l'extérieur, avec force poursuites à cheval et duels sont filmés sur ou à côté de la route. L'enlèvement d'Isabelle, par une route de campagne pousse le baron à une poursuite désespérée à pied : les cris de la jeune femme ainsi que la détermination du baron, ont tout d'un mélodrame. Le Léandre de la troupe relève le côté grotesque du rôle du baron, « héros de roman comique », qui lui rappelle « le Capitaine Fracasse aux prises avec ses épouvantails<sup>3</sup> » Cette référence à l'œuvre originale de Gautier, l'hypotexte, nous semble particulièrement intéressante, car anachronique et également annonciatrice : Léandre évoque le rôle bouffon et grotesque que le baron finit par jouer sur la scène. D'ailleurs, il ne subit aucune formation théâtrale en intégrant la troupe : nous passons de son intégration immédiate à la troupe, suite au décès de Matamore, à son entrée sur scène en livrée du capitaine Fracasse, devant le marquis et la marquise de Bruyères, et plus loin

---

<sup>3</sup> Pierre Gaspard-Huit : *Le Capitaine Fracasse*, avril 1961, distribution Unidex. L'extrait se trouve de 14:02 à 14:12.

devant le roi et la reine. Le roi félicite le baron sur le sens de la caricature du capitaine Fracasse, et la vérité de ses outrances. En fait, il joue son propre rôle sur scène ; le roi ne semble même pas reconnaître le baron démasqué. Ce continuum entre le théâtre et la vie s'achève sur une scène improvisée d'Hérode qui joue le prince de Moussy, le père de Vallombreuse, et Scapin comme Isabelle, assistés des intendants du prince dans les rôles du jeune Vallombreuse, entre la vie et la mort suite au duel avec le baron, et Sigognac. Le texte est déjà écrit d'avance, le dénouement heureux est assuré, selon Hérode. Dans cette scène annonciatrice de la fin, le réalisateur présente une parodie ludique du roman<sup>4</sup>, d'autant que, dans la pièce à côté, Vallombreuse agonise, entouré de son père et de sa demi-sœur, avec le baron, dont le destin dépend de la survie du patient. Pour revenir à la narratologie de Genette, ces versions filmiques du roman sont des transpositions du récit de Gautier, donc adaptations du roman qui exigent des choix. Genette définit ce processus d'extraction au niveau littéraire :

On ne peut donc réduire un texte sans le diminuer, ou plus précisément sans en soustraire quelque(s) partie(s). Le procédé réducteur le plus simple, mais aussi le plus brutal et le plus attentatoire à sa structure et à sa signification, consiste donc en une suppression pure et simple, ou *excision*, sans autre forme d'intervention<sup>5</sup>.

À l'idée d'excision s'ajoute également le processus de transmédialité, et les modifications apportées au récit narratif pour alimenter le récit filmique. Chaque réalisateur extrait des éléments précis pour créer son adaptation et par la suite, greffe son interprétation sur le texte original. Santelli est filmé en gros plan lors de l'introduction au téléfilm et à la seconde partie ; il appose ainsi sa signature au texte original.

L'œuvre de Claude Santelli se différencie des versions précédentes en raison de son statut de téléfilm réalisé dans le cadre du *Théâtre de la Jeunesse*, série télévisée débutant en octobre 1960. Il apparaît en mars 1961 en deux épisodes et diffusée avec une semaine d'intervalle<sup>6</sup>. Cette œuvre télévisée est parmi les premières des quarante-trois adaptations littéraires. Cinquième émission, *Le Capitaine Fracasse* est précédé par *Cosette*, adaptée de l'œuvre de Victor Hugo. Le choix du texte à adapter résonne avec un désir de mettre en valeur des textes littéraires canoniques, comme l'annonce d'ailleurs Santelli lui-même en présentant son téléfilm. William Magnin, directeur des émissions pour la jeunesse à la RTF entre 1952 et 1961, formateur de Santelli, souligne son approche didactique. Comme Santelli, qui raconte ses souvenirs comme professeur de français langue étrangère, William Magnin était ancien professeur, en prenant ses responsabilités à la RTF, il confie à Santelli : « J'ai échangé ma

---

<sup>4</sup> L'idée de transformation ludique de l'hypotexte est présente chez Genette dans *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 46. La parodie peut être ludique, à l'encontre du pastiche, dont le sujet reste sérieux.

<sup>5</sup> *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 323.

<sup>6</sup> Les deux parties de l'œuvre sont de longueur inégale, la première de 55 minutes, suivie de la seconde de 37 minutes.

classe de quarante élèves contre une classe de plusieurs milliers d'élèves<sup>7</sup> » abordant ainsi jusqu'à quel point la télévision est vecteur de la culture. Au début des années 1960, le *Théâtre de la Jeunesse*, conçu par Santelli, était un projet ambitieux. L'idée de créer une série d'adaptations de grandes oeuvres classiques destinée aux enfants, dont un tiers d'auteurs nés avant 1880<sup>8</sup>, est pour le moins novatrice. Dans un grand entretien filmé en 1999 intitulé *Télé notre histoire*<sup>9</sup>, Santelli confie son entrée dans le monde de la télévision sous la houlette de William Magnin et de Jean-Christophe Averty. L'idée même de vouloir créer des émissions pour les moins de 15 ans est nouvelle : il s'agissait d'un public méconnu, et plutôt écarté. Il avait tout à découvrir et devait apprendre beaucoup de choses en « touchant à tout » dans les studios de la RTF, rue Cognacq-Jay dans le septième arrondissement de Paris. La consultation de la correspondance du fonds Claude Santelli de la Bibliothèque nationale de France, ainsi que d'autres documents de presse, montre que *Le Capitaine Fracasse* occupe peu de place écrite dans ses projets. Ceux-ci se concentrent sur *Cosette*, *Le Prince et le Pauvre* de Mark Twain, *Le Petit Prince*, *Dubrovski* de Pouchkine, *Gargantua* et *Olivier Twist*<sup>10</sup>. Toutefois, Claude Santelli considère *Le Capitaine Fracasse* comme une vraie réussite, marquée par son introduction personnelle. La version de Santelli traduit la fougue et l'enthousiasme d'un projet dans sa toute jeunesse. Voyons de plus près cette progression dans la version de Santelli.

Ce téléfilm se singularise par son récit épuré, une réduction notable du nombre de personnages, des contraintes budgétaires évidentes ainsi qu'une concentration marquée sur l'aspect théâtral. Voyons dans un premier temps comment Santelli modifie le récit original dans son choix des personnages. Aristocrate déchu, le baron de Sigognac évoque ses origines comme quelque chose de lointain, voire du passé. L'idée de souper avec les comédiens qui arrivent à l'improviste provoque chez lui des souvenirs d'une époque, désormais révolue, de festins et d'amusements en compagnie de membres de sa classe sociale. De la même manière, en rejoignant la charrette des comédiens, il exprime sa honte vis à vis des familles aristocratiques de sa connaissance, qui restent anonymes. Mis à part des références en passant au roi, le seul autre aristocrate représenté est le marquis de

---

<sup>7</sup> Marie-Ange Félicité : *Les émissions télévisées pour la jeunesse de Claude Santelli (1955-1968) : une introduction à la littérature* Mémoire de Master 2ème année, Histoire contemporaine, sous la direction de Mme Sylvaine Guinle-Lorinet, Université de Pau et des Pays de l'Adour 2006. 246p. Annexes, 86p, p. 33. Il s'agit d'une étude très complète sur l'apport de Claude Santelli à la télévision française.

<sup>8</sup> Voir l'article de Sabine Chalvon-Demersay : « La fin des privilèges ? » Le choix du répertoire du *Théâtre de la Jeunesse* de Claude Santelli, Éditions de la Sorbonne « Sociétés & Représentations », 2015/1 N° 39, pp. 43 à 63, p. 46, disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2015-1-page-43.htm>

<sup>9</sup> <https://entretiens.ina.fr/tele-notre-histoire/Santelli/claude-santelli/>, chapitre 5 *A la section jeunesse*.

<sup>10</sup> Voici la cote de la correspondance de 1960-1962 : 4-COL-109(38). Nous tenons à remercier Madame Hélène Keller, directrice du département Arts du spectacle de la BnF pour son aide précieuse quant à la consultation du fonds Claude Santelli, suite à un incident technique qui m'a empêchée d'accéder aux documents. Je remercie également les membres de son équipe, notamment Madame Jocelyne Bru.

Bruyères, accompagné du chevalier de Vidalenc. D'abord mis en confrontation avec le marquis, le baron, déguisé en capitaine Fracasse, se démasque et se combat en duel avec lui. Le baron lui rappelle un ancien duel au château des Vallombreuse au cours duquel il blessa le marquis. Cette référence rappelle tout un volet du récit de Gautier que Santelli choisit de supprimer. Dans l'œuvre de Gautier, le marquis de Bruyères et son épouse, par leurs aventures avec Zerbine et Léandre respectivement, mettent en avant l'attrait de l'artifice théâtral. Néanmoins, Santelli supprime entièrement ces épisodes amoureux témoignant du passage sans faille entre la vie réelle et le théâtre. La disparition de ces personnages aristocratiques chez Santelli trouve son reflet dans la composition de la troupe théâtrale : parmi les rôles féminins, ni la soubrette ni la séraphine ne sont présentes, ce qui laisse seulement l'ingénue Isabelle et la duègne, Dame Léonarde. La réduction des personnages de la troupe se prolonge parmi les rôles masculins, car le Léandre est également absent. Santelli se passe volontiers de la coquette et de l'amoureux, rôles qui pourraient détourner l'attention de la relation en filigrane entre l'ingénue et le baron, comédien apprenti. En même temps, le rôle de Chiquita, jeune bohémienne, est modifié et agrandi, au détriment de celui d'Isabelle, qui ne garde rien de ses origines mystérieuses, car fruit d'une liaison entre le prince de Vallombreuse et une comédienne, Cornélia. Rappelons que le public visé du Théâtre de la Jeunesse est celui d'enfants jusqu'à l'âge de 15 ans, d'où l'importance d'un récit compréhensible et clair. Les émissions pour enfants sont plutôt rares sur la RTF en 1960, et lorsque Santelli demande un financement pour créer les premières émissions, il rencontre une ferme opposition de la part de sa hiérarchie<sup>11</sup>. Il n'est donc pas étonnant de constater de jeunes comédiens, âgés entre 30 et 40 ans lors du tournage, visiblement à leurs débuts, tels que Julien Guiomar (1928-2010) dans le rôle d'Hérode, Marcel Bozzuffi (1929-1988) dans le rôle de Lampourde, Jacques François (1920-2003) qui joue Vidalenc ainsi qu'Henri Virlojeux (1924-1995) dans le rôle d'Agostin. Ce dernier, qui fait son apparition lors d'un guet-apens peu réussi, est tourné en ridicule dès le début du film. Secondé par des mannequins de paille qu'il charge de tirer sur les comédiens, Agostin se montre plutôt grotesque. Cet élément est augmenté par le jeu forcé de Robert Murzeau (1909-1990) dans le rôle grotesque du Matamore. Son monologue face aux épouvantails d'Agostin, précédant son décès théâtral sur scène, censé être pathétique, suscite presque le sourire tellement il est long et surjoué. Il passe plus de trois minutes et demie à apostropher les épouvantails, à les nommer, à les braver, se désignant comme chien d'arrêt. Santelli relie ce décès à celui du cheval, Pégase, dont l'annonce précède de peu le monologue de Matamore. Mort de fatigue et de froid, comme

---

<sup>11</sup> «'Quoi, pour les enfants tu vas dépenser ce truc-là, mais c'est horrible'. Je commence par un spectacle qui s'appelait *Le prince et le pauvre* d'après Mark Twain et je me revois en face du directeur de... d'un des directeurs de la décoration qui me dit : 'Regarde le budget, rien qu'une hallebarde... tu mets un hallebardier, rien qu'une hallebarde, ça vous coûte tant'.' » *Ibid.*, Entretiens INA, *Télé notre histoire*, Claude Santelli, ch. 7 *Le Théâtre de la Jeunesse*, 1999



l'acteur, le pauvre vieux cheval est évoqué dès les premières scènes du film où la troupe est reçue par le baron. Prisonnier des brancards, le cheval est le sujet d'une plaidoirie par Matamore ; cette demande de libération reflète son propre état d'épuisement. « Les vieux serviteurs méritent qu'on les épargne sur leurs vieux jours,<sup>12</sup> » annonce-t-il à la troupe. Il démissionne de son rôle théâtral en même temps que de la vie. Le rôle éternel du matamore est fini, le « vieux jeune homme », comme il se désigne lui-même devant la troupe, donne sa dernière représentation : le côté théâtral, la baisse du rideau final sur sa vie, ne pourraient être plus mis en avant.

Alors que Gautier signe un roman de cape et d'épée plein d'entrain, où priment l'évolution narrative, les duels et des courses poursuites, la tension dramatique du téléfilm de Santelli est extrêmement réduite, pour ne pas dire inexistante. Contraint de tout filmer en studio, la notion de mouvement est rendue par des scènes de charrette en mouvement régulier, où apparaissent tantôt le baron, qui rattrape la charrette à cheval, tantôt Chiquita, qui arrive en courant. Tout le récit semble au ralenti, surtout au cours des deux duels : le premier à l'Auberge bleue entre le baron et le marquis de Bruyères et le second au Radis couronné entre le baron et Jacquemin Lampourde, spadassin, qui se termine par l'attaque d'Agostin contre le marquis. Ces duels sont organisés, mesurés, à la manière d'une danse répétée, ce qui diminue considérablement la tension dramatique. Toute blessure, pouvant entraîner une perte de sang, est méticuleusement cachée par la main du blessé, en l'occurrence le marquis. Ces modifications du récit de Gautier rappellent les commentaires de Francis Vanoye qui indiquent les libertés prises par Santelli : « Le récit est un moyen, un support voire un prétexte. Les structures narratives sont en quelque sorte l'enveloppe d'un 'autre' message.<sup>13</sup> » De plus, le même phénomène est mis en relief par Pamela Atzori dans son étude de l'adaptation d'*Oliver Twist*, roman de Charles Dickens, par Santelli, toujours dans le cadre du Théâtre de la Jeunesse où elle explique la façon tout à fait particulière adoptée par Santelli dans sa production en feuilleton du roman. Sa conclusion rend très clair le but du producteur :

Santelli affectionnait beaucoup la littérature, ainsi que le nouveau média qu'était la télévision. Ces deux passions lui étaient d'une importance égale. En apportant des modifications à la structure des romans à adapter, il rappela l'importance des classiques littéraires et leur rôle dans la diffusion de la culture mais il souligna également que la télévision était un média capable de raconter grandement avec un méta-langage et une intégrité propres. C'est ainsi qu'il permit à la télévision de se libérer de l'hypothèse que

---

<sup>12</sup> Claude Santelli : *Le Capitaine Fracasse*, Kobé, 1961, 14:41-14:47

<sup>13</sup> Francis Vanoye : *Récit écrit récit filmique*, Paris, Éditions Nathan, 1999, p. 191.

les adaptations devraient être fidèles, voire révérencieuses envers les textes d'origine.

*Olivier Twist* ne vénère pas *Oliver Twist*, malgré les similitudes indéniables.<sup>14</sup>

En supprimant la part de mystère entourant les origines d'Isabelle, qui chez Santelli, n'a aucun lien avec le monde aristocratique, le personnage de Chiquita peut prendre plus d'ampleur. Cette jeune vagabonde ne joue plus le rôle de compagne, mais de la fille adoptive d'Agostin. Elle explique sa relation compliquée avec Agostin : « Il dit aux gens qu'il est mon père mais je ne l'aime pas. Alors je crois que ce n'est pas vrai car on aime toujours son père. <sup>15</sup>» S'attachant à Isabelle, qui prend le rôle de la mère absente, Chiquita intègre la troupe peu de temps après la mort de Matamore. Chiquita revêt un rôle central dans la version télévisée où l'identité de son père biologique est révélée grâce à un signe distinctif sur son épaule, ce qui rappelle la fameuse bague d'améthyste portée par Isabelle dans le roman de Gautier. Ce cadeau offert par sa mère comédienne, signe distinctif de ses origines, permet au prince de Vallombreuse de reconnaître sa fille. Chiquita est le fruit d'une liaison entre une comédienne et le marquis de Bruyères : la découverte de cette parenté, révélée par le marquis dans le téléfilm, met en relief la transposition du rôle d'Isabelle dans le roman de Gautier vers celui de Chiquita chez Santelli. Gentille, soumise et obéissante, Chiquita incarne des valeurs morales indéniables. La recherche de son vrai père, et plus largement d'une identité propre, et même d'un lieu de sécurité, car elle vit à l'extérieur et prétend être battue par Agostin. Sa reconnaissance par le marquis, au moyen d'une brûlure sur son cou, transforme sa destinée comme par magie. À la dernière scène, elle revient avec une nouvelle identité, Chiquita est désormais la très jeune marquise de Bruyères, accompagnée par Isabelle, anoblie par voie d'adoption grâce au marquis. En effet, la fin heureuse de ce conte de fées semble constituer le premier niveau du sujet à étages, cher à Santelli. Ce concept est intimement lié à l'idée de l'audimat, composé de personnes de tout âge : même si le Théâtre de la Jeunesse vise un public d'enfants et de jeunes adolescents, Santelli considère que ce public embrassait les parents, des adultes plus âgés, et de jeunes enfants, d'où la nécessité d'une émission qui intéresse une variété d'âges. Au-delà de cette interprétation littérale, le téléfilm invite à réfléchir au thème du théâtre puisque tout au long, les scènes filmées à l'intérieur en studio, rappellent l'idée de la scène. Dès le générique du téléfilm, un rideau s'impose entre les acteurs et l'audimat, en témoigne Pierre le vieux serviteur qui épie le public derrière un voile. Plus loin,

---

<sup>14</sup> Pamela Atzori : « La Télévision des Professeurs? Charles Dickens, French Public Service Television and *Olivier Twist* » dans Smith, Iain Robert (éd) : *Cultural Borrowings: Appropriation, Reworking, Transformation, Scope: An Online Journal of Film and Television Studies*, 2009, p. 211-224 (p.221) : "Santelli was very fond of literature, as well as the new medium of television, and these two passions were equally important to him. By making changes to the structure of the novels that he adapted he reaffirmed the importance of literature classics and their role of diffusers of culture, but he also stressed that television was a medium with great story-telling potential and with its meta-language and its own integrity. In this way, he allowed television to free itself from the common assumption that adaptations should be faithful and reverential towards their original sources. *Olivier Twist* does not venerate *Oliver Twist*, although the similarities are undeniable." (C'est nous qui traduisons).

<sup>15</sup> L'extrait se trouve à 28:24-28:30

il commente dans un monologue adressé au public ce qui se passe au cours du souper entre les comédiens et le baron. Plus loin, au moment de l'enterrement de Matamore sous un tilleul derrière l'auberge, le public y assiste à distance, avec un serveur placé devant un support grillagé en treillis. En opposition, lorsque le rideau du théâtre tombe réellement lors des débuts du baron sur la scène à Paris, la scène est filmée côté scène, mais encore une fois l'audimat est tenu à distance. Ce qui est surprenant, c'est la façon dont les différents personnages, le baron, Chiquita, Jacquemin Lampourde, le spadassin converti, arrivent tous les trois à intégrer la troupe théâtrale. La démarcation entre le théâtre et la vie réelle semble poreuse voire fluide. Chiquita s'intègre à la troupe comme musicienne, le baron remplace Matamore à pied levé tout en créant son propre personnage, Fracasse, qu'il lèguera en quelque sorte à Lampourde qui devient le capitaine Terrible. Ces deux personnages jouent masqués : au moment où ils endossent le rôle du capitaine, leur vraie identité tombe, elle est mise à mort. Le masque, un passe-partout, confère à la fois une nouvelle identité et un anonymat efficace pour le marquis en se rendant au Radis couronné, bouge infâme où il cherche à faire abattre le baron. N'oublions pas que Bellombre, propriétaire de l'Auberge, est un ancien comédien qui accueille les membres de la troupe en tant qu'anciens collègues. Tous ces exemples de la présence du théâtre nous mènent à croire que Santelli, comédien amateur, présente un parti pris sur sa capacité formatrice, mais aussi sur son côté transitoire. Rappelons qu'Isabelle quitte le théâtre pour épouser le baron ; le statut de l'acteur reste d'ailleurs un frein important à l'ascension sociale car malgré leur capacité à créer une illusion, les comédiens restent des hors la loi. En excisant les personnages et les situations de son choix du roman de Gautier, Santelli crée une version au ralenti de l'original, sans tension dramatique, dont un centre d'intérêt important est la jeune Chiquita. Cette concentration sur un enfant, en l'occurrence une jeune adolescente, permet de raconter un conte de fées, avec une fin parfaite : Chiquita trouve son identité en même temps que la sécurité et le bonheur. Le budget restreint de Santelli impose un rythme certes moins effréné que dans les films d'Abel Gance et de Pierre Gaspard-Huit. Le concept du roman de cape et d'épée est remplacé par un récit épuré et centré sur une poignée de personnages largement typés, faciles à appréhender, ce qui a pour effet de présenter le récit en creux du *Capitaine Fracasse*. Néanmoins, Claude Santelli joue avec son audimat, tout comme il joue avec le roman de Gautier. Il ne cherche pas à transposer fidèlement le roman à la télévision mais à mettre en avant les possibilités de ce média, qui lui permet de créer la télévision des professeurs, sa plus grande réussite, selon lui.

Leisha Ashdown-Lecointre  
 CELIS, UCA