



LE HUSSARD SUR LE TOIT

DE JEAN-PAUL RAPPENEAU (1985)

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA EN RÉGION PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR

**REGION
SUD**



PROVENCE
ALPES
CÔTE D'AZUR



UNE ADAPTATION EN GRANDE POMPE

Quand sort *Le Hussard sur le toit* en septembre 1995, le film prend place dans un sous-genre - le drame adapté d'une œuvre classique du patrimoine littéraire français - qui a le vent en poupe depuis le début des années 1990. Cette remise au goût du jour des adaptations « académiques », c'est Jean-Paul Rappeneau lui-même qui en avait été le déclencheur : en 1990 sortait *Cyrano de Bergerac* avec Gérard Depardieu, adaptation cinématographique de la célèbre pièce d'Edmond Rostand dont le succès critique, festivalier et public fut tel qu'il engendra d'autres adaptations couteuses. Trois ans plus tard parut ainsi *Germinal*, adapté du roman d'Émile Zola et réalisé par Claude Berri, dont la production s'offrit les services de Gérard Depardieu, la vedette couverte de prix (à Cannes, aux Césars) de *Cyrano*. L'année suivante, Patrice Chéreau porte *La Reine Margot* de Alexandre Dumas sur grand écran, avec Isabelle Adjani dans le rôle-titre - le succès public est une nouvelle fois au rendez-vous. C'est dans ce contexte de surenchère industrielle, où chaque nouveau film coûte plus cher à fabriquer que le précédent, que Jean-Paul Rappeneau adapte le roman le plus célèbre de Jean Giono au cinéma. Mais ironie de l'histoire, son budget record, l'accueil critique sévère du film ajouté à son succès relatif en salle refroidiront les investisseurs et la profession pour le genre. Avec *Le Hussard sur le toit*, Jean-Paul Rappeneau referme en quelque sorte une parenthèse qu'il avait lui-même ouverte cinq ans plus tôt, avec le triomphe de *Cyrano de Bergerac*.

DE GIONO À RAPPENEAU... PAR L'ENTREMISE DE STENDHAL

Le roman d'origine étant difficile à adapter pour le cinéma, en raison notamment de la prépondérance des descriptions sur les dialogues, Jean-Paul Rappeneau et ses coscénaristes ont dû trahir certains aspects du style de l'auteur. L'infidélité majeure concerne le point de vue du récit : chez Jean Giono, la narration est omnisciente, comme si le point de vue émanait de la nature dans sa globalité et non des personnages ; tandis que le film est guidé par le regard d'Angelo Pardi. De l'aveu du cinéaste, grand admirateur de Stendhal autant que de l'écrivain provençal, ce choix doit beaucoup à la façon dont l'auteur du *Rouge et le Noir* ne décrivait le monde qu'à l'aune de ses jeunes protagonistes, avides de le comprendre et de l'explorer. Du fait de son personnage, du recul net de la part descriptive du roman au profit de l'action et du drame, *Le Hussard sur le toit* de Jean-Paul Rappeneau est pour ainsi dire une version du roman de Giono relue et corrigée par Stendhal. Mais ce choix a de lourdes conséquences, en l'occurrence sur la place allouée par le film au motif du choléra. Sujet principal de l'œuvre d'origine (l'omniscience du point de vue venait peut-être de là, de cette nature intoxiquée par les miasmes volatils de la maladie), l'épidémie chez Rappeneau n'est plus qu'une toile de fond pour les aventures d'Angelo et Pauline. Cela n'est d'ailleurs pas sans

faire écho aux précédents films du réalisateur, chez qui la grande Histoire - par exemple la Seconde Guerre Mondiale dans *La Vie de château* (1966) - se voit toujours reléguée au second plan des intrigues amoureuses. Chez Stendhal comme chez Rappeneau, ce n'est pas tant l'Histoire qui compte que la façon dont les héros la regardent, la traversent, et finalement manquent leur rendez-vous avec elle ; comme Fabrice del Dongo ratait son expérience de conquête napoléonienne au début de *La Chartreuse de Parme*, et comme Angelo suspend sa mission initiale (acheminer de l'argent pour les insurgés italiens) pour escorter Pauline. Le monde de Stendhal (et de Rappeneau) se divise entre ceux qui font l'Histoire, et ceux qui, passant à côté, deviennent des personnages de romans (puis de films).

LES MAINS D'ANGELO

Jean-Paul Rappeneau, ici, accorde une importance toute particulière aux mains d'Angelo. Ce qui l'intéresse, c'est la question du « touché : la main certes saisit, frappe, manipule des objets avec plus ou moins de dextérité, écrit parfois, mais elle est surtout une zone de contact – une extrémité. Dans *Le Hussard sur le toit*, les mains d'Angelo sont beaucoup plus expressives que sa bouche. On pourrait dire qu'elles résument sa personne : à l'extrême en tout, cultivé, ardent, doté de beaucoup de tact ; et néanmoins incapable, inapte, lorsqu'il s'agit de caresser. Angelo, comme ses mains, est un être parfois très habile, et d'autres fois parfaitement impuissant. On pourra s'amuser à repérer les différentes apparitions des mains, et ce qu'elles racontent du personnage. Comme par exemple lorsque le feu jaillit d'elles, à la suite d'une tentative de sauvetage d'un cholérique. Traduisent-elles la puissance du Hussard, ou au contraire son incapacité à sauver par le toucher ? Autrement dit, à caresser ?

DU CHEVALERESQUE AU ROMANTISME

Épique, chevaleresque, picaresque, romantique, Giono ne tarissait pas d'adjectifs pour qualifier la matière foisonnante de son roman. Au moment de l'adapter, Jean-Paul Rappeneau met de l'ordre dans cette profusion des genres. Le film remonte ainsi la chronologie des périodes littéraires convoquées, passant du chevaleresque au picaresque pour finalement s'épanouir dans le romantisme. Au début, lorsqu'il rencontre la jeune gouvernante interprétée par Isabelle Carrée, Angelo Pardi est pur personnage épique, tout droit sorti de la tradition des chevaliers servants. La jeune femme, qui est une lectrice, explicite cette dimension chevaleresque en le comparant à Roland le furieux (« Orlan-

do furioso » dans la langue d'origine du poème épique de Ludovico Ariosto). La fonction du hussard, alors, se limite à servir, escorter et protéger une femme vulnérable qui l'admire en secret. À Manosque, le film vire au picaresque. La foule assoiffée d'empoisonneurs à lyncher, le commissaire paniqué interprété par Depardieu, la folie collective observée depuis les toits, le regard critique d'Angelo confiné aux marges de la société, tout cela relève des tableaux de la vie sociale et des scènes de mœurs caractéristiques du « Picaro », ce genre littéraire apparu en Espagne du XVI^{ème} siècle. Puis, à partir de l'entrée en scène de Pauline, le récit épouse une trajectoire romantique et moderne qu'il ne quittera plus. Car la jeune femme n'est pas comme la gouvernante un être fragile et impressionnable. À l'opposé, elle aspire au même destin qu'Angelo. Lorsqu'ils s'échappent d'une mise en quarantaine au milieu du film, c'est elle qui, alors que deux hommes peinent à enfoncer une porte, subtilise son fusil à un garde et pulvérise la serrure. Pauline monte à cheval, prend les armes et ne se laisse pas posséder ou protéger passivement. Même si la force d'Angelo lui est essentielle pour survivre, en retour Pauline est une actrice à part entière, indépendante à sa manière, et scénariste de l'aventure qui plus est, car c'est elle qui fixe le cap tandis qu'Angelo dévie le sien pour la satisfaire. Son caractère est fortement imprégné de Stendhal, chez qui les femmes plus ou moins jeunes restaient certes à la place que leur assignait la société du début du XIX^{ème} siècle, mais œuvraient depuis ce poste d'observation au destin des garçons, les manipulant comme des petites poupées afin de les hisser à la hauteur de leurs exigences à elles.



UN CINÉMA ACADÉMIQUE

« Académique », voici ce qui caractérise le mieux le style du *Hussard sur le toit* de Jean-Paul Rappeneau, lequel n’y voit rien de péjoratif. Tiré d’une œuvre devenue une référence du XX^{ème} siècle, revisité selon des codes hérités du roman d’initiation romantique (Stendhal en particulier), le réalisateur et scénariste s’est fixé de rendre le récit du Hussard limpide et respectueux des conventions cinématographiques du drame d’aventure : continuité chronologique de l’action, identification aux personnages et transparence de la mise en scène. Si le film a pour but de répondre aux attentes du public de masse, la mise en scène conventionnelle de Rappeneau ne se prive pas pour autant de nous montrer, et de nous raconter, des choses avec les moyens propres du cinéma. Hérité de l’âge classique des films d’aventure, le langage formel du film use notamment de toutes les échelles de plans, du plus large sur les paysages de la Provence au plus serré sur Angelo, lorsqu’il s’agit à l’inverse de le déconnecter du monde extérieur (en plongeant son regard dans celui de Pauline). Le film s’organise ainsi autour du point de vue du protagoniste, privilégiant les plans larges lorsqu’il est seul à contempler une scène (depuis les toits de Manosque par exemple), et à l’inverse le gros plan, quand un personnage (Pauline surtout) le distrait. En creux, ces différentes échelles de plans insistent sur l’évolution d’un regard, et donc de l’attention portée par un personnage à sa propre destinée : lorsqu’il est seul et focalisé sur l’insurrection des Carbonari, Angelo fixe l’horizon et voit large ; mais lorsqu’une femme détourne son attention, le champ des possibles se réduit à cet autre regard devenu tout ce qui compte. Tomber amoureux, nous montre le film, c’est comme passer de l’exploration du vaste monde au désir de ne plus exister que dans les yeux d’un autre.

UN CINÉMA MÉDUSÉ PAR LES FEMMES

Sacrifier son destin, son statut, sa dignité, son panache, sa grandeur pour les yeux d’une femme : voici non seulement la trajectoire d’Angelo dans *Le Hussard sur le toit*, mais de tous les hommes dans le cinéma de Jean-Paul Rappeneau. Le beau générique de son premier long métrage, *La Vie de Château*, contenait cette obsession en germe : on y voyait le visage radieux et la chevelure abondante de Catherine Deneuve admirée sous toutes les coutures, comme si tout le film allait être bu par ce sourire, le monde et la Deuxième Guerre Mondiale s’apprêtant à faire tapisserie pour les mystères insondables d’une femme. La comédie de l’empêchement maladif des hommes atteindra son paroxysme dans *Cyrano de Bergerac*, qui devient devant la caméra de Rappeneau moins une histoire de laideur et d’apparences trompeuses, que de décuplement nécessaire des hommes pour satisfaire les exigences d’une femme. Car la beauté de Christian ne suffit pas à Roxanne, il lui faut aussi le panache et l’esprit de Cyrano. Dans *Le Hussard sur le toit*, en apparence rien ne manque à Angelo, qui est un homme doué, brave, cultivé et beau. Mais lorsque Pauline cherche à obtenir de lui un peu plus qu’une protection, soudain l’édifice plein d’assurance s’effondre comme un château de carte, Angelo redevient un petit garçon qui s’excuserait presque de sa présence. Ainsi vont les hommes chez Rappeneau, ou plutôt ainsi stoppent-ils leur élan en présence d’une femme, pétrifiés comme de simples mortels devant la Gorgone Méduse.

