



# LE HUSSARD SUR LE TOIT

DE JEAN-PAUL RAPPENEAU (1995)

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

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA

# LE HUSSARD SUR LE TOIT

Jean-Paul Rappeneau, 1995

Fiche technique et scénario	2
Réalisateur	4
Genèse et adaptation	6
Découpage narratif	9
Récit	11
Le motif	13
Séquence	14
Filmographie & bibliographie	15

## Édité par Cinémas du sud & tilt

Directeur de la publication : Joël Bertrand

Rédacteur en chef : Vincent Thabourey

Rédacteur : Adrien Dénouette

Coordination éditoriale : Nadia Crespin

Révision : Sarajoy Mercier

## Crédits

Le Hussard sur le toit ©1995 Hachette Première et Cie – France 2 Cinéma – Centre Européen Cinématographique Rhône-Alpes.

Tous droits réservés.

Carlotta Films

## FICHE TECHNIQUE

### • Générique

Le Hussard sur le toit | France | 1995 | 2h10

Réalisation :

Jean-Paul Rappeneau

Scénario :

Jean-Paul Rappeneau, Nina Companéez,

Jean-Claude Carrière

Image :

Thierry Arbogast

Décors :

Jacques Rouxel

Costumes :

Franca Squarciapino

Son :

Pierre Gamet, Dominique Hennequin

Montage :

Noëlle Boisson

Producteurs :

Bernard Bouix, René Cleitman

Coproduction :

Hachette Première, Canal+,

Centre Européen Cinématographique

Distribution :

Carlotta Films

Format :

2,35 : 1, couleurs, pellicule

Sortie :

France, 20 septembre 1995

### • Interprétation

Juliette Binoche

*Pauline de Théus*

Olivier Martinez

*Angelo Pardi*

Claudio Amendola

*Maggionari*

Isabelle Carré

*la gouvernante*

François Cluzet

*le médecin*

Jean Yanne

*le colporteur*

Pierre Arditi

*M. Peyrolle*

Christiane Cohendy

*Mme de Peyrolle*

Gérard Depardieu *le commissaire de police de Manosque*

Carlo Cecchi

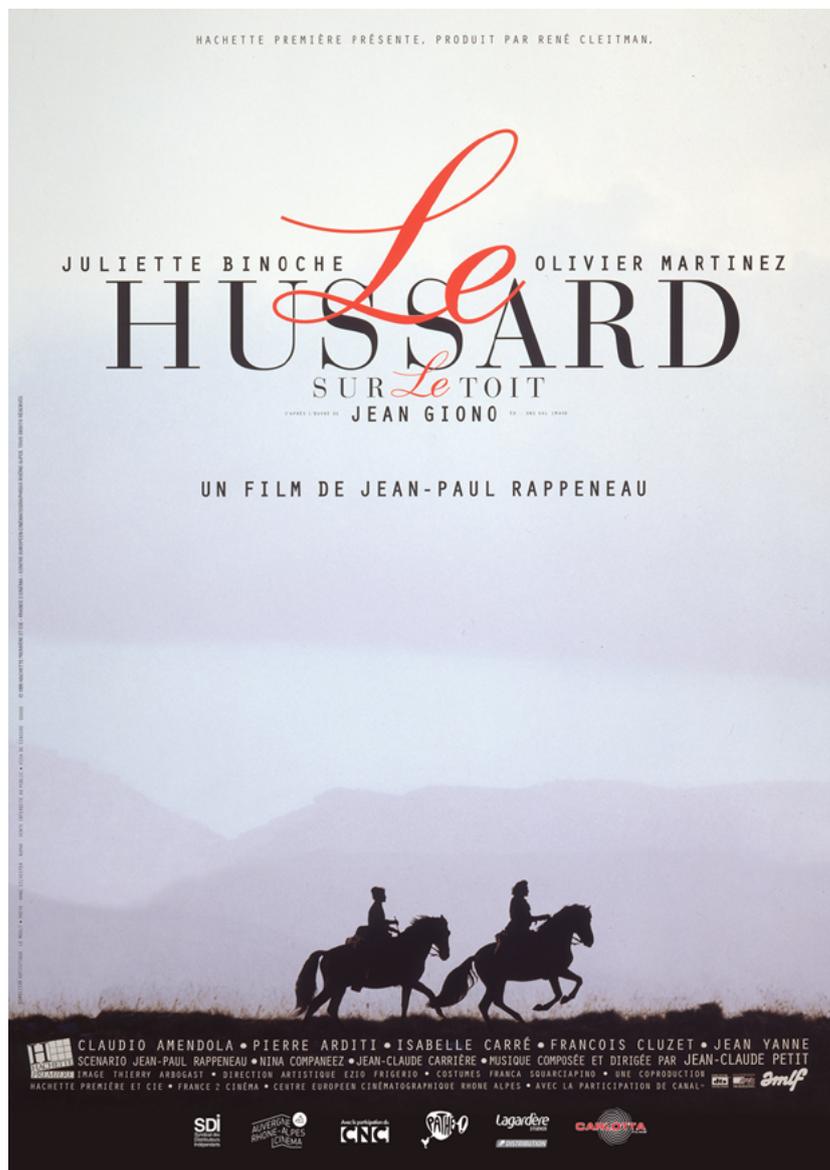
*Giuseppe*

Paule Freeman

*Laurent de Théus*

# SYNOPSIS

• Juillet, 1832. Un jeune colonel de hussards italiens traverse la Provence en quête d'un certain Giuseppe. Des autrichiens sont à ses trousses, chargés d'éliminer les révolutionnaires milanais venus se réfugier de ce côté des Alpes, où une épidémie de choléra décime la population. Il constate pour la première fois les ravages de la maladie dans un hameau, où un médecin frictionne des cholériques à l'agonie – en vain. À son tour, il tentera sa chance sur d'autres malades, pour le même résultat nul. À Manosque, il est rossé puis poursuivi par une foule assoiffée d'empoisonneurs à lyncher. Seul refuge : les toits. Un soir, il entre par effraction dans une grande maison déserte et se fait surprendre par une jeune femme qui, contre toute attente, l'invite à dîner. Elle s'appelle Pauline de Théus, lui, Angelo Pardi. Tout les assemble : leur bravoure, leur noblesse de caractère, leur jeunesse. Hélas, le cœur de Pauline n'est pas à prendre, elle cherche à rejoindre son époux du côté de Gap. Qu'à cela ne tienne, Angelo l'escortera tel un chevalier servant que ni les miasmes, ni les barrages de soldats, ni les quarantaines n'effraient. Leur intrépidité les immunise contre le mal, ainsi que la peur du mal. Ils le prouvent un soir dans une demeure bourgeoise quand, accueillis par des amis de son mari, Pauline sème la panique en confessant avoir traversé les régions ravagées par le choléra. De toutes les âmes rencontrées par Angelo depuis Aix-en-Provence, elle est la seule à être faite du même bois que lui – insubmersible, incorruptible, impénétrable. Un soir pourtant, tout proche de Gap et du but de leur aventure, dans une vaste propriété vide où ils se sont réfugiés de l'orage, la jeune femme est prise de violentes convulsions. Angelo, animé par l'énergie du désespoir, frictionne toute la nuit son corps froid, jusqu'à épuisement. Le lendemain matin, elle est miraculeusement revenue à la vie. Angelo l'escorte saine et sauve vers sa vie d'avant, dont elle reprendra le cours comme si l'épidémie n'avait jamais existée. À ceci près que désormais, ce n'est plus le sort de son mari qui l'obsède mais celui du valeureux hussard, parti défier l'Empire d'Autriche dans son pays natal – la jeune femme priant pour que les balles, comme jadis les symptômes, ne l'atteignent jamais.



# LE RÉALISATEUR

## UN CINÉMA D'AUTEUR POPULAIRE

• Jean-Paul Rappeneau naît en 1932 à Auxerre. La guerre marque sa jeunesse. Pendant l'occupation, une garnison allemande investit la propriété familiale alors que son père a été fait prisonnier et que sa mère, qu'il qualifie de « fière, forte et coriace », s'occupe seule de leurs trois enfants sans adresser le moindre regard aux soldats. On lit dans cette enfance comme dans un livre ouvert, c'est la nappe phrénétique de l'œuvre à venir, peuplée de refuges d'où regarder défiler l'Histoire sans y prendre part, d'époux et de pères absents, de femmes surtout, tantôt légères, tantôt insubmersibles, mais toujours résolues à ne pas se laisser dicter leur conduite.

## LA GRANDE HISTOIRE DANS LA PETITE

• Chez Jean-Paul Rappeneau, sous la grande variété des univers, des époques et des récits se déploie souvent deux guerres : une grande, qui appartient à l'Histoire, et une plus banale, plus quotidienne, qui se fiche un peu de la première. C'est la Seconde Guerre Mondiale dans son premier film, *La Vie de château* (1966), subvertie par une relecture à peine voilée de *Madame Bovary* dans laquelle une jeune femme interprétée par Catherine Deneuve se laisse courtiser par un résistant et un officier allemand, tout cela dans le dos de son châtelain de mari (Philippe Noiret). La Bourgogne de sa jeunesse a été troquée contre la Normandie, théâtre du débarquement, mais le reste de son enfance y est : la propriété occupée par les allemands, la mère décidée à se montrer sous son pire jour, et la grande Histoire qui fait tapisserie pour des intrigues dérisoires. Puis viendront les conflits sentimentaux. Celui d'une jeune femme (Catherine Deneuve, encore) qui prend la poudre d'escampette sitôt mariée, pour se blottir sous l'aile d'un Robinson dont elle s'éprend (Yves Montand) dans *Le Sauvage* (1975). Celui d'une polytechnicienne jouée par Isabelle Adjani et de son père libertin (Yves Montand, encore), à qui la première en veut à mort dans *Tout feu, tout flamme* (1982). C'est aussi l'assaut lancé par deux hommes sur le cœur d'une femme dans *Cyrano de Bergerac* (1990), sur fond de guerre contre les espagnols - reléguée, comme le débarquement dans *La Vie de château*, à l'arrière-plan des péripéties boulevardières. Enfin, c'est la guerre contre le choléra qu'observe le hussard du haut de son perchoir, aux premières loges d'une Histoire avec laquelle il prend ses distances, quand il n'oublie pas complètement sa mission révolutionnaire (acheminer de l'argent aux carbonari) pour les beaux yeux de sa protégée. Ici, la petite et la grande histoire échangent leurs rôles : les amours occupent tellement de place qu'ils réduisent les événements historiques à de simples anecdotes.



## LE CARBONARISME

Dans le roman ainsi que le film qui en est tiré, Angelo est un carbonaro originaire de Turin et exilé en France. Son histoire fait écho à l'épisode du « carbonarisme », un mouvement insurrectionnel italien ayant pour but d'unifier l'Italie en une nation libre, par émancipation du joug autrichien. Si le carbonarisme est à l'origine de plusieurs soulèvements infructueux (on peut noter celui de 1821 à Turin, qui fit l'objet d'une importante répression et de centaines de morts), celui auquel pourrait avoir participé Angelo correspond chronologiquement aux émeutes de 1831 dans les différents duchés pontificaux. À noter, d'ailleurs, que l'un de ses principaux leaders, un certain Giuseppe Mazzini, avait émigré à Marseille, cherchant l'aide des français. Cette personnalité a très certainement inspiré le Giuseppe de Giono, le frère de lait influent chez les italiens en exil qu'Angelo cherche à retrouver à Manosque.

## LA FEMME-BUNKER

• Si la grande Histoire ne vaut pas grand-chose, c'est parce que les femmes y ont rarement leur place. Or chez Rappeneau, elles sont une cause suprême : débarquement, guerre d'Espagne, choléra, qu'importe, l'Histoire écrite par les hommes s'effondre comme un château de cartes au premier battement de cil. La vraie guerre, c'est la femme : la conquérir, la protéger, la conserver comme une forteresse assiégée, voici l'enjeu numéro un de ce cinéma hanté par la féminité. Rien ne le montre mieux qu'une scène comique de *La Vie de Château*, où un résistant français, expliquant aux anglais une opération pour laquelle il a fait des repérages photographiques, montre par erreur des images de la châtelaine dont il est tombé amoureux (Catherine Deneuve), en parlant au même moment de « bunkers difficile à pénétrer » sous les hourras d'un public miraculeusement concerné... Résistants français, commandos anglais, officiers allemands, au diable la grande guerre, seule compte cette blonde sublime pour qui les fins stratèges sont prêts à sacrifier leur destin héroïque. On comprend mieux, dès lors, que *Cyrano de Bergerac* ait été proposé à Rappeneau. Car la pièce d'Edmond Rostand, au fond, parle moins de laideur

ou de beauté intérieure que de décuplement des hommes, d'union nécessaire des forces masculines pour venir à bout de l'exigence de Roxane, à qui la bravoure et la beauté de Christian ne suffisent pas. Il lui faut aussi l'esprit de Cyrano, son panache et sa poésie : pour une femme, deux hommes ne sont pas de trop. À l'arrivée, ni les courtisans de *La Vie de château*, ni Cyrano, ni Christian, ni le hussard n'arriveront à leurs fins.

## DU POPULAIRE AU LITTÉRAIRE

• Cette vaste question traverse l'histoire du septième art, des films grand public aux plus confidentiels. Cela tombe bien, les films de Rappeneau se trouvent là : pile à l'intersection peu fréquentée du grand spectacle et du film d'auteur. Au compte du populaire, versons le succès commercial de ses films, bien aidés par des distributions qui apâtissent le public : en huit longs métrages réalisés de 1966 à 2015, le réalisateur a fait jouer Catherine Deneuve, Philippe Noiret, Jean-Paul Belmondo, Marlène Jobert, Yves Montand, Isabelle Adjani, Alain Souchon, Gérard Depardieu, Juliette Binoche, Jean Yanne, Pierre Arditi, Mathieu Amalric et Gilles Lellouche entre autres. Pour autant, lorsqu'il passa au long métrage en 1966 après dix ans d'assistantat et d'écriture de scénarios pour les autres (dont son ami Alain Cavalier), le novice entendit faire œuvre d'auteur, au même titre que les jeunes turcs de la Nouvelle Vague qui lui font forte impression. Lorsque la Cinémathèque Française lui rendit hommage en novembre 2018, elle salua l'œuvre d'un « auteur de films populaires », statut pour le moins rarissime dans le cinéma français. Si populaire soit-il, Jean-Paul Rappeneau n'en reste pas moins attaché à la mise en valeur du patrimoine littéraire, dans lequel il n'hésite pas à puiser. Outre le thème du bovarysme qui serpente le long de sa filmographie, l'œuvre est emprunte d'un certain picaresque, notamment en présence d'Yves Montand. Et c'est tout naturellement qu'il se lance à la fin des années 1980 dans l'adaptation de *Cyrano de Bergerac*, la pièce mondialement célèbre d'Edmond Rostand, puis du *Hussard sur le toit*, roman le plus écoulé de Jean Giono. Car de Flaubert à Giono en passant par Rostand, Jean-Paul Rappeneau remarque des récurrences qui plaisent et continuent de trouver leur écho d'un grand public à l'autre, du théâtre au cinéma, du roman à l'écran. À commencer par l'impuissance comique des hommes à cerner leurs homologues féminins.



# GÉNÈSE ET ADAPTATION

Sans *Cyrano de Bergerac*, *Le Hussard sur le toit* n'aurait sans doute pas été adapté au cinéma. Sélectionné à Cannes et primé (meilleur acteur pour Gérard Depardieu), gratifié de dix César, d'un Oscar et d'un Golden Globe, l'adaptation cinématographique du chef d'œuvre réputé inadaptable d'Edmond Rostand connaît un tel succès critique et public à sa sortie en 1990, que ses producteurs (en particulier René Cleitman, du puissant groupe multimédia Hachette) accordent toute licence à Jean-Paul Rappeneau pour son prochain film. Avec, cette fois-ci, carte blanche quant au choix de l'œuvre à adapter, ce qui n'avait pas été le cas pour *Cyrano*, qui lui avait été proposé par l'intermédiaire de son agent assorti d'un délai rapide d'écriture. Si Rappeneau s'était lancé dans le projet contre sa nature plutôt besogneuse, c'est parce que la pièce de Rostand était l'une des références théâtrales de son enfance. Et c'est une fois encore à sa jeunesse qu'il ira s'abreuver, car dès sa parution en 1951 *Le Hussard sur le toit* de Jean Giono fut pour le jeune homme un livre de chevet.

Dans une interview donnée à Première en 1995, le cinéaste se confie sur ces deux adaptations : « Il se trouve que *Cyrano* puis le *Hussard* m'ont libéré des problèmes du scénario. Auparavant les problèmes d'écriture me pompaient une énergie créatrice considérable, et cela au détriment de la mise en scène. Paeter d'une histoire existante a un côté libérateur : je me sens plus metteur en scène... ». Accompagné à l'écriture du dialoguiste Jean-Claude Carrière et de la scénariste Nina Companeez, Rappeneau doit condenser le roman sans pour autant trahir le style et les personnages de l'écrivain provençal. Après le défi des alexandrins et du matériau colossal de la pièce de l'homme au grand nez, l'équipe s'attèle ainsi aux blocs de description contemplative de Giono et à ses échanges directs volumineux, qui sont moins des dialogues que des monologues qui attendent leur tour de parole. L'écriture leur coûtera plus de deux ans.



## UNE RÉCEPTION HOULEUSE

Comparé à la réception cannoise, critique et publique unanimement dithyrambique de *Cyrano* (1990), celle du *Hussard sur le toit* fait plutôt pâle figure. Quoique mentionné dans de nombreuses catégories, le film ne remporte que le César du meilleur scénario adapté (contre les dix prix remportés par *Cyrano* : un record). Dans les salles, même constat : si ses deux millions d'entrées ne classent pas le film dans la catégorie des échecs commerciaux, son score est néanmoins deux fois inférieur à celui de l'homme à la péninsule (plus de quatre millions de spectateurs). Surtout, *Le Hussard sur le toit* est pris pour cible par la critique, laquelle y voit le parangon d'un certain « goût de la production française pour l'adaptation des classiques littéraires certifiés conformes », quand elle n'y voit pas un « néo-académisme qui, s'il remplit les salles, s'il réconcilie le peuple avec la culture, n'en demeure pas moins fichtrement empesé et surtout un poil répétitif ». Il doit cette réputation de cas d'espèce à son budget record, que les articles de manquent pas de souligner railleusement : à titre de comparaison, *Germinal* de Claude Berri avait coûté 160 millions de francs et *La Reine Margot* de Patrice Chéreau 120 millions. Dans *Les Cahiers du cinéma*, Thierry Jousse et Serge Toubiana rédigent un éditorial au titre fracassant : « À la Hussarde ». Ils y dénoncent le discours de l'exemplarité culturelle française qui, avec cette production exorbitante, semble vouloir dire au monde : « Vous voyez, la France a les moyens de voir grand ». Non sans comparer cette stratégie digne d'un « blockbuster made in France » (en anglais, le terme de « blockbuster » signifie littéralement « faire exploser le quartier ») aux essais nucléaires concomitants du nouveau Président Jacques Chirac. S'il ne faut pas exagérer le rôle prescripteur de la presse, cette réception critique conditionne pour partie les scores plutôt décevants du film lors de sa sortie salle.

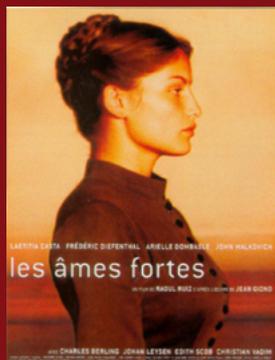
## AVANT RAPPENEAU

• À l'origine du film se trouve donc le roman, l'un des chefs d'œuvres de son auteur. « Ça part comme le tonnerre, écrit Giono à propos du *Hussard*, et ça devient un monstrueux roman picaresque, cocasse, tendre, ébouriffant et finalement grave. » Avant Rappeneau, nombreux sont ceux à

avoir tenté de l'adapter. Luis Buñuel entre autres, songea à le porter à l'écran - en vain. En 1953, André Bourdil en fait une adaptation radiophonique avec Gérard Philipe et Jeanne Moreau dans les rôles principaux. Puis, René Clément projette de l'adapter pour la salle, sans lendemains. Seul, ou parfois en étroite collaboration avec certains de ces projets, Jean Giono lui-même a plusieurs fois essayé de transcrire « son Hussard » au cinéma. En 1957, il rédige un script de 150 pages. Le projet avorte mais Rappeneau s'inspirera de ce scénario. Un court-métrage de François Villiers et Jean Giono, *Le Foulard de Smyrne*, avait encore poussé ce dernier à imaginer et écrire une suite à son roman sur le choléra en Provence : *Cent mille morts*, en 1958. Enfin, un carnet de 1960 contient une nouvelle adaptation pour la télévision. Dans l'appareil critique de l'édition de la Pléiade consacrée à Giono, Pierre Citron conclut que : « De toutes ces versions visuelles, avortées ou non, on ne peut tirer de conclusion sur le roman : elles représentent diverses vues qu'avait Giono de tout ou partie du *Hussard sur le toit* plusieurs années après l'avoir écrit, c'est à dire avec les déformations et les interprétations que sa mémoire et son imagination lui ont fait subir. Elles ne sont que des variations autour d'un texte écrit qui les a engendrées, et qui seul demeure un chef d'œuvre. » Si le réalisateur du *Sauvage* a réussi là où tout le monde a échoué - Giono compris -, c'est surtout parce que l'industrie lui en avait donné les moyens : précisément 176 millions de francs, soit le plus gros budget de l'histoire du cinéma français à sa sortie. La condition d'existence de l'adaptation cinématographique du *Hussard*, roman ample et ambitieux, tenait donc moins à la qualité du scénario qu'à l'engagement d'un cinéaste suffisamment populaire pour que l'industrie lui confie le budget nécessaire à la mise en image de l'univers imaginé par Giono.

## GIONO AU CINÉMA

Giono s'est intéressé très tôt au cinéma. L'impact des films de Pagnol tirés de ses propres romans, dans les années 1930, a été très important dans sa perception positive de cet art. Cependant, il n'y viendra qu'en réaction aux adaptations qu'il juge médiocres de ses propres romans. Lesquelles ne gardaient, selon lui, que le côté anecdotique et folklorique de ses œuvres, parfois jusqu'à la caricature de la Provence et de ses habitants. En tout, il collaborera, initiera ou participera à de nombreux projets de courts métrages, long-métrages et adaptations radiophoniques ou télévisuelles de ses propres œuvres. On retiendra en particulier le film *Crésus* (1960)



avec Fernandel, qu'il écrit et met en scène avec le soutien de Costa-Gavras. En 1963, il supervise l'adaptation par Louis Leterrier de son roman *Un Roi sans divertissement*. Ces deux films sont produits par sa propre société de production : Les films Jean Giono. Après sa mort, de nombreux films seront tirés de son œuvre, dont deux très beaux : *Les Âmes fortes* de Raoul Ruiz (2001) et *L'Homme qui plantait des arbres*, film d'animation du québécois Frédéric Back (1987). Aux yeux de l'écrivain, le cinéma était un art difficile mais qui permet de raconter des histoires autrement.

## DE L'ÉCRIT À L'ÉCRAN

• En adaptant le roman de Giono, Rappeneau s'est confronté à plusieurs obstacles. En premier lieu la structure dramatique, avec laquelle il lui a fallu prendre des libertés. Contrairement à la pièce de Rostand, l'œuvre fourmille d'images et de tableaux mais reste allusive sur l'apparence des personnages (si Pauline voit plusieurs fois son visage comparé à un « fer de lance parfait », le roman ne donne presque aucune indication sur l'apparence physique d'Angelo), et son récit très étiré. L'histoire originale s'ouvrait sur une lente propagation de l'épidémie à travers la Provence, dont le narrateur omniscient donnait une description panoramique à la fois précise et métaphorique, charriant la mort et la dégénérescence. Tout cet univers démesurément chaud, d'une blancheur calcaire, fiévreux et visqueux, l'odeur des fontaines avariées, la glaire des melons dont abusent les cholériques pour étancher leur soif, tout cela était tenu à distance d'Angelo, qui pour l'heure se livrait à des dissertations intérieures à l'accent stendhalien, du genre : « L'amour est ridicule... Qui m'apprendra à être égoïste ? ». À l'inverse, le film de Rappeneau opte pour un départ pied au plancher, avec la traque d'un réfugié carbonaro par une milice autrichienne, son exécution brutale, le tout sur fond de carnaval aixois qui semble inventé de toutes pièces. Aix-en-Provence en liesse, son peuple insouciant du carnage qui l'attend, contrastent avec le début anxigène du roman qui est comme une longue description des symptômes du point de vue du paysage. Le journaliste Bertrand Poirot-Delpech, dans son commentaire d'un ouvrage photographique réalisé par Hans Silvester sur les lieux du tournage, analyse cette innovation de Rappeneau : « Comme le lecteur, le metteur en images remplit les interstices des pages écrites. (...) Voyez la fête sur laquelle s'ouvre le film, avant le générique. Aix chante et danse. Les pétards claquent du côté des fontaines aux quatre dauphins. Les rues grouillent de passants joyeux. Il fallait cette explosion d'insouciance, en ouverture à l'opéra de la mort qui va se jouer. Giono n'y avait pas pensé. On jurerait que l'idée vient de l'écrivain, alors que c'est du pur Rappeneau. Le voilà au



comble de la fidélité. » L'ajout de Rappeneau témoigne d'une lecture approfondie du texte, qu'il trahit pour les besoins de son récit mais à l'aide de Giono lui-même.

## GIONO À LA RESCOUSSE DE RAPPENEAU

● Le début tonitruant de Rappeneau change le héros introspectif du roman, obligé à la fuite, en un valeureux fugitif. Il n'en épouse pas moins la belle métaphore cousue-main par Giono : « Il apparut comme un épi d'or sur son cheval noir ». Car le cinéaste puise son inspiration non seulement dans *Le Hussard sur le toit*, dans le scénario que l'écrivain en avait tiré, mais aussi dans la tétralogie à laquelle il appartient : « Le Cycle du Hussard ». Il trouve ainsi le détail du complot politique dont Angelo se trouve victime dans deux autres romans, *Mort d'un personnage* (1948) et *Le Bonheur fou* (1957). Quant au personnage du traître, Paolo Maggionari, qui accompagne les autrichiens dans le film et débusque ses anciens camarades, il vient du Bonheur fou, dans lequel Giono avait eu l'idée de faire de Giuseppe, le frère de lait d'Angelo réfugié à Manosque, un traître. Mais la plus grande modification concerne la relation du hussard et de Pauline de Théus, dont il fallait accentuer la tension quitte à simplifier leurs intentions. Dans le roman, l'attirance mutuelle d'Angelo et Pauline n'est jamais explicitée. Dans le film, Angelo est plus frontal dans ses attentes, sa frustration est palpable et son comportement presque insistant ; là où chez Giono, sa prévenance extrême à l'égard de Pauline ne souffrait pas le moindre équivoque : il était simplement gentleman, sa volonté de bien faire passait avant son désir tout court. Aussi Rappeneau devait-il, sans transgresser le cadre platonique de leur relation, resserrer leurs liens, établir une stratégie de tension, en puisant dans la part sentimentale sous-jacente au récit de Giono au risque de malmener sa pudeur. À l'arrivée, le Hussard du réalisateur est tout aussi électrique et brave que celui de l'écrivain, mais parcouru d'une énergie plus turgescente, moins maîtresse de ses élans, qui le rend parfois fébrile et souvent agaçant. De même, Pauline aussi se déforme en passant de l'écrit à l'écran. À la fin du film, dans une maison où Angelo et elle se sont réfugiés de l'orage, Rappeneau accorde un gros plan au visage ruisselant de Binoche, son regard intense porté sur le jeune homme accusant tout le non-dit accumulé pendant leur escapade. Chez Giono, elle était un bloc de marbre au garde-à-vous, un fantassin sous les ordres d'un haut gradé. Jamais Pauline ne fondait comme dans le film à la vue de son infatigable protecteur.

### LE CYCLE DU HUSSARD

Le « Cycle du Hussard » auquel appartient *Le Hussard sur le toit* se compose de quatre romans : *Angelo*, publié en 1958 et pourtant premier dans l'ordre de la narration. *Le Hussard sur le toit* paru en 1951, *Le Bonheur fou* datant de 1957 et *Mort d'un personnage* qui, bien que dernier dans la chronologie, fut publié en 1949. Dans le premier roman, de nature

picaresque, on voit Angelo Pardi partir de Turin, s'installer à Aix-en-Provence et rencontrer Pauline de Théus et sa famille avant l'épidémie du choléra. *Le Bonheur fou*, c'est celui qu'éprouve le même héros à faire la révolution italienne de 1848, après ses aventures avec Pauline, dans *Le Hussard sur le toit*. Cette dernière est absente du roman mais réoccupe la place centrale dans *Mort d'un personnage* qui relate, observés par le petit-fils du Hussard, dont il a hérité le prénom, des yeux et du front, les derniers jours de Pauline, sa grand-mère, qu'il s'emploie à soigner avec affection. Giono aimait tellement son personnage qu'il en aura fait le noyau d'une odyssée familiale, presque sur le mode du feuilleton.

## PLUS FIDÈLE À L'ESPRIT QU'À LA LETTRE

● Si la chronologie est bouleversée et l'histoire originale truffée d'informations glanées hors du roman, le film et l'œuvre n'en restent pas moins d'une intimité profonde. L'adaptation est subtilement émaillée d'images en écho à certains temps forts des descriptions de Giono. Dans le film, Angelo fait pour la première fois connaissance avec le choléra par le biais d'une femme en jupon rouge qui descend une colline en hurlant à la mort. Le détail du jupon rouge était structurant dans le roman : on le trouve ici, peu avant le passage du village des Omerges où le hussard découvre les ravages de la maladie, ainsi qu'à la fin, porté par une paysanne qui offre sa charrette à Pauline convalescente, en guise de rappel. Il n'a pas échappé à Rappeneau que le motif ouvrait et refermait l'épisode du choléra. Autre exemple de cette subtile connivence entre le texte et le film : la présence d'une chouette en insert, dans la scène où Angelo essaie de sauver Pauline du choléra. Elle est un présage de la victoire ultime sur la maladie, comme l'était dans le roman ce clarinettiste capable de calmer l'assistance dans une quarantaine, et dont Angelo et Pauline avaient confondu la musique avec le chant d'une chouette. Enfin, un dernier exemple – le plus beau – prouve la loyauté de Rappeneau : la scène du sauvetage de Pauline. Dans le livre, un beau personnage sacrifié par le film, hôte de passage et ancien médecin admirateur de Victor Hugo, annonçait dans un long monologue que la seule façon pour un cholérique d'échapper à la mort était d'être séduit par un être plus séduisant encore que le trépas. Or justement, la mise en scène de Rappeneau insiste sur la dimension fortement érotique du cadavre de Pauline dans les yeux d'Angelo. Ainsi tournée, la scène suggère qu'elle est moins maintenue en vie que ramenée du monde des morts, et ce par les caresses du jeune homme (cf. Analyse de séquence). Du livre au film, l'ordre des événements importe peu, c'est à l'esprit du roman que Rappeneau démontre sa fidélité.

# DÉCOUPAGE NARRATIF

## 1 DES HOMMES DE L'OMBRE

00:00:00 - 00:05:05

Juillet 1832. Un soir de fête à Aix-en-Provence, un italien est débusqué, emmené et exécuté par un groupe d'hommes en noir. Sa femme parvient à s'échapper pour prévenir un certain Angelo, leur prochaine cible. Le jeune homme fuit.

## 2 GÉNÉRIQUE

00:05:05 - 00:06:48

Le générique défile sur trois vues d'un champ de blé à l'aube.

## 3 TRAHI PAR LES SIENS

00:06:48 - 00:12:26

Dans une auberge, Angelo est surpris de recevoir la visite de Maggionari. Mais son ancien compagnon est à la solde des hommes en noir, missionnés par l'Empire d'Autriche. Le carbonaro s'échappe une nouvelle fois.

## 4 L'ÉPIDÉMIE

00:12:26 - 00:21:00

Le lendemain matin, Angelo découvre un village ravagé. Les animaux dévorent des cadavres. Un médecin de passage lui apprend que les gens meurent du choléra, et essaie de sauver quelques villageois à l'agonie - sans succès. L'homme meurt sous les yeux du jeune italien.

## 5 SEULS DANS LA NUIT

00:21:00 - 00:23:14

Les morts sont brûlés par dizaines dans les campagnes. Le fugitif rencontre une jeune gouvernante et les deux enfants qui l'accompagnent. Une milice les repère et les conduit en quarantaine.

## 6 EN QUARANTAINE

00:23:14 - 00:28:20

La quarantaine a lieu dans une vieille grange bondée. Assisté d'un homme, Angelo essaie de porter secours à une cholérique, en reproduisant les frictions à l'eau de vie que lui avait appris le médecin. En vain. La nuit, il s'échappe.

## 7 FOLIE COLLECTIVE

00:28:20 - 00:33:42

À Manosque, il est pris pour un empoisonneur, capturé puis relâché par un commissaire aussi paniqué que la foule. Afin d'échapper au lynchage, il s'introduit dans une maison vide et gagne les toits par le grenier.

## 8 LE HUSSARD SUR LE TOIT

00:33:42 - 00:38:07

Depuis son observatoire, Angelo regarde la panique se répandre. En bas circulent des charriots remplis de

macchabés, et gisent des corps liquidés par la maladie ou la foule assoiffée d'empoisonneurs.

## 9 PAULINE

00:38:07 - 00:46:32

Un soir, le hussard fait la rencontre d'une jeune femme seule, Pauline, qui lui offre le gîte et le couvert alors même qu'il s'était introduit chez elle par effraction depuis les toits. Épuisé, il s'endort à sa table. Au petit matin, la jeune femme s'est volatilisée.

## 10 LES EXILÉS

00:46:32 - 00:53:09

Dans les collines qui entourent Manosque, Angelo retrouve enfin Giuseppe, son frère de lait partisan de l'Italie libre. La ville a été évacuée, ses habitants campent à l'ombre des oliviers dans leur mobilier.

## 11 EN ROUTE VERS L'ITALIE

00:53:09 - 00:59:09

De l'argent lui est confié par Giuseppe, à acheminer vers l'Italie. Mais à peine parti, Angelo tombe sur Maggionari, le traître, qui après s'être débarrassé des autrichiens meurt dans ses bras d'une crise de choléra. Pauline, témoin de la scène parmi d'autres curieux, rattrape son cheval et décide de prendre la route avec lui.

## 12 PASSAGE EN FORCE

00:59:09 - 01:04:20

Premier obstacle : un barrage de soldats. Devancée par Angelo qui joue du sabre, Pauline fonce dans le tas et s'en sort indemne. Mais bientôt, la garde les pourchasse. Pas question pour eux d'emprunter les routes principales. Direction les chemins de traverse.

## 13 NUIT BLANCHE

01:04:20 - 01:08:40

Le jour qui tombe les force à bivouaquer. Curieuse, Pauline cherche à en savoir davantage sur l'argent qu'il transporte et les raisons de sa présence en Provence.

## 14 OISEAU DE MALHEUR

01:08:40 - 01:11:22

Un coup de feu déchire le silence de l'aube. C'est Pauline, effrayée par un corbeau qui la poursuit de ses ardeurs. Le hussard s'empresse d'éliminer le volatile, mais la jeune femme ne peut s'empêcher d'y voir un mauvais présage.

## 15 L'HOMME AU PARAPLUIE

01:11:22 - 01:13:16

En chemin, ils croisent la route d'un homme en parapluie, craintif et mystérieux, lequel prétend détenir un élixir contre le choléra.



# RÉCIT

## UN ROMAN D'INITIATION

• De tous les films de Jean-Paul Rappeneau, *Le Hussard sur le toit* est celui qui ressemble le plus à un film d'apprentissage romantique, dans la tradition stendhalienne (l'auteur préféré du réalisateur). Cinéaste des rapports hommes/femmes, en particulier de l'empêchement maladif des garçons, l'auteur de *La Vie de château* fait le choix de suivre les actes d'Angelo. Giono, à l'inverse, accordait moins d'importance à la perception de son personnage principal, lequel n'était qu'un regard surplombé comme d'autres par le point de vue omniscient de l'auteur. Mais Rappeneau, donc, ne s'intéresse qu'à Angelo (et Pauline). Le choléra, véritable protagoniste du roman, n'est plus qu'une toile de fond dans le film, un prétexte à créer des péripéties pour son héros. D'ailleurs, le contexte de l'épidémie ne lui suffit pas. Il y ajoute la trahison d'un carbonaro (Maggionare), et la menace d'une police autrichienne qui, quoique parfaitement crédible au point de vue historique et dramatique, n'existait pas dans le livre. Ici, seul compte ce qui arrive aux héros, ce qui les fait évoluer, grandir, apprendre. Le « Angelo Pardi » de Rappeneau a pour frères de lettre Julien Sorel et Fabrice Del Dongo, soit le personnage de Giono relu et corrigé par un grand admirateur de Stendhal. Auteur chez qui le récit suivait, et n'abandonnait jamais, le point de vue du héros.

## ESQUIVER L'ÉPIDÉMIE

• Le grand sacrifié des choix de réécriture de Rappeneau et Carrière, c'est hélas le choléra. « Hélas », car l'originalité du roman de Giono - sa modernité aussi -, tenait à avoir fait de la maladie le véritable protagoniste de l'histoire. De fait, c'était moins Angelo et Pauline qui observaient les ravages du mal, que le choléra qui les regardait eux, le livre étant écrit du point de vue omniscient de la nature toute entière, rendue folle de rage par les miasmes. D'où le sentiment persistant d'avoir moins affaire à du Giono qu'à du Stendhal. Or, il se trouve que l'écrivain provençal lui-même, lorsqu'il adapta son film pour l'écran, eut l'idée d'étoffer les péripéties du parcours d'Angelo au détriment du spectacle de l'épidémie. Sans doute était-il conscient que ses descriptions riches, précises et passionnées des symptômes, des crises et de la panique, ne seraient pas aisées à être mises en scènes. En un sens, Giono fit lui-même des choix stendhaliens. Est-ce à dire que Stendhal est plus cinéma-compatible que Giono ? Si l'on en croit le nombre d'adaptations cinématographiques et télévisées du *Rouge et le noir* et de *La Chartreuse de Parme*, la réponse est sans appel : oui. Oui parce que la part narrative du cinéma dérive du roman, et parce qu'une majorité des œuvres de Giono éparpillent le point de vue, ce qui n'était pas le cas de Stendhal, grand artisan avec Balzac et Hugo des codes du récit d'initiation.

## ACADÉMISME

• Compte tenu la modernité du style, on aurait pu s'attendre à ce que le roman de Giono donne lieu à un film formellement plus audacieux que celui de Rappeneau. Pourtant, la mise en scène classique du cinéaste n'est pas un contresens

mais le fruit d'un calcul. Optant comme Giono l'aurait fait pour un récit du point de vue d'Angelo, Rappeneau s'en est remis à une grammaire visuelle conventionnelle, comme si l'influence de Stendhal avait eu pour effet d'installer le récit sur les rails de la transparence narrative. Le film, à ce titre, ne se contente pas d'être académique : il l'est à un degré radical, refusant le moindre flashback (procédé pourtant intégré au langage classique), la moindre incertitude quant à l'ordre chronologique des événements. Aucune coquetterie plastique ou narrative ne fera dévier le film de son programme linéaire. Il y a pour Angelo un début, un milieu et une fin. Au terme de son aventure en Provence, son initiation lui aura appris quelque-chose qu'il ignorait : satisfaire une femme.

## UNE FEMME STENDHALIENNE

• Or cette femme, comme Angelo, a fait l'objet d'une légère réécriture par Rappeneau. Pour la faire entrer dans le catalogue de ses personnages féminins à la fois irrésistibles et inébranlables, trop fortes pour que les hommes qui les courtisent puissent arriver à leur fin, le cinéaste s'en est remis une nouvelle fois à Stendhal. Chez Giono, Pauline était une jeune femme incorruptible, d'un bloc. Rappeneau a repris ces caractéristiques en y ajoutant le mordant, la détermination un brin calculatrice de Mathilde de la Mole du *Rouge et le noir*. Ainsi, le jeu de Juliette Binoche laisse subtilement transparaître de la curiosité sous le masque de la bienséance. La Pauline de Rappeneau est plus séductrice que celle de Giono (laquelle ne tombait pas amoureuse du hussard). Sa volonté imperturbable tranche avec la jeune gouvernante du début du film (jouée par Isabelle Carré), qui ne voyait en Angelo qu'un chevalier servant dans la tradition du poème chevaleresque (elle le compare au personnage de Roland le furieux, du mythe de Renaud et Armide). Madame de Théus, à l'inverse, ne souhaite pas être secourue mais l'accompagner, aspirant à un destin romanesque au même titre que son binôme masculin. C'est à partir de la rencontre avec Pauline que le film, d'abord purement



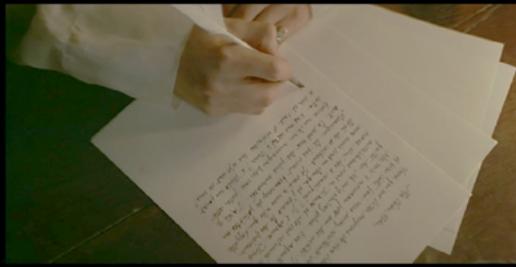
chevaleresque, bascule dans la modernité romantique. Sa volonté d'être l'égal d'Angelo est un rappel des héroïnes de Stendhal, qui malgré leur statut social différent (dans le XIX<sup>e</sup> siècle des romans de Stendhal et de l'action du *Hussard sur le toit*), parviennent à manipuler leur monde et obtenir ce qu'elles veulent. A ce titre, la mère d'Angelo – chez Rappeneau comme déjà chez Giono –, de 16 ans seulement son

aînée, est une variation de la tante de Fabrice del Dongo dans *La Chartreuse de Parme*, qui non seulement l'encourageait à vivre sa vie comme un roman mais en plus facilitait son ascension depuis les coulisses de la cour Milanaise. Chez Rappeneau comme chez Stendhal, les garçons sont peut-être les héros, mais il y a toujours quelque-part une femme qui secrètement scénarise leurs aventures.

### L'HÉRITAGE DE STENDHAL

Dans l'esprit, Angelo Pardi est un pur héritier de Stendhal. Son père, nous apprend-t-on par le biais d'une conversation avec Pauline, est un soldat français napoléonien. Nous n'en saurons pas davantage (le livre lui-même n'en disait pas tant, puisqu'il s'agit d'un ajout de Rappeneau), mais cette indication suffit à rappeler aux lecteurs de *La Chartreuse de Parme* que l'admiration de Napoléon se trouve au fondement des récits de l'auteur romantique (et même du romantisme littéraire français tout entier). En outre, le récit du film s'ouvre sur une date : juillet 1832. Soit pile un an après la parution de *Le Rouge et le Noir*. La précision est une fois encore à mettre au compte de Rappeneau, car Giono ne donnait pas d'autre indication historique que celle du soulèvement des carbonari. Enfin, qu'Angelo soit carbonaro est tout sauf un hasard : il est animé du feu de la révolution, qui est chez Stendhal le propre de la jeunesse, au même titre que chez d'autres auteurs romantiques de la première moitié du 19<sup>e</sup> siècle (Balzac, Hugo). Si le roman est résolument moderne, avec ce point de vue omniscient qui fait de la maladie le véritable sujet de l'histoire, le personnage d'Angelo est complètement anachronique, pur protagoniste de romans d'initiation comme la littérature française n'osait plus en inventer depuis Flaubert et la fin des illusions (*L'Éducation Sentimentale*).





## LE MOTIF

### LES MAINS D'ANGELO

• « L'art se fait avec la main », remarque Henri Focillon dans son *Eloge de la main*. C'est peut-être la raison de la fascination du cinéma pour cette partie du corps. Mais ce qui explique l'intérêt de Jean-Paul Rappeneau pour ce membre en particulier, c'est la question du « touché » : la main certes saisit, frappe, manipule des objets avec plus ou moins de dextérité – beaucoup, s'agissant d'Angelo, qui sait non seulement armer des pistolets et manier l'épée, mais aussi cuisiner –, 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, elles sont métonymiques en ceci 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 avec (les élèves) les différentes occurrences des mains, et ce qu'elles racontent du personnage. La première main signifiante du film n'est pas celle d'Angelo mais de la femme qui le prévient, au tout début du récit. Lui ordonnant de filer, elle caresse son beau visage lisse et parfait. On peut y voir une marque de bénédiction, de la part d'une femme qui le sauve et le chérit comme une mère. Mais c'est aussi un geste traumatique : de tous les gestes possibles, c'est précisément celui-ci qu'Angelo ne saura jamais reproduire à la perfection. Ses frictions ne guériront pas les malades, ses caresses n'atteindront jamais le corps de Pauline autrement que sous l'alibi médical des massages énergiques qui la sauvent du choléra. A l'autre bout du film, la même caresse de Pauline sur le visage d'Angelo vient définitivement sceller le registre de ce geste : si Angelo excelle au combat, la tendresse est pour lui une langue étrangère – celle des mères et des amantes, dont il peine à repérer les signes et à deviner les désirs.

Comme tous les personnages masculins de Jean-Paul Rappeneau, Angelo manque de doigté avec les femmes. Il ne sait s'adresser à Pauline que comme à un soldat, ce qu'elle ne se prive pas de lui dire. Or il se trouve que cette lacune immense, ce peu d'adresse dans le touché qui confine au handicap, explique tout du personnage. Son empressement, sa hardiesse, ses ardeurs et sa promptitude à combattre sont une manière pour Angelo, être brave et objectivement viril, de compenser son impuissance à caresser, et donc sans doute de démontrer sa propre force sur d'autres terrains : celui du combat, de la stratégie, de la raison, de la résistance et de l'endurance physique. Communément, on dirait qu'il

ne sait pas « s'y prendre » avec les femmes. Mieux : il sait s'y prendre avec tout sauf avec les femmes. Angelo n'est pas un être tactile. Ses mains sont des outils, des armes, des objets bruts et utiles, en aucun cas le prolongement charnel de sa sensibilité.

À ce propos, l'une des plus belles idées du film revient en propre à Rappeneau. Soit celle, simple et néanmoins très évocatrice, de faire jaillir le feu des mains d'Angelo. En effet, depuis qu'il a vu le médecin des Omerges le faire pour se désinfecter, chaque fois qu'il frictionne un malade, le jeune hussard s'asperge les mains d'eau de vie et les fait flamber (en tout il le fera trois fois, dont une avec Pauline). S'il faut attribuer l'idée à Rappeneau, c'est d'abord parce qu'il s'agit d'une pure trahison, Giono ne l'ayant pas écrite. Surtout, elle métaphorise à merveille ce que non seulement *Le Hussard sur le toit* cherche à montrer, mais toute la filmographie du cinéaste depuis *La Vie de château* : ce feu intérieur que les hommes épuisent en pure perte, sans jamais parvenir à leurs fins. De fait, chaque fois que les mains d'Angelo s'embrasent, c'est à la suite d'un échec. Le feu de ses mains est moins l'expression d'une puissance que d'une dépense inutile, d'un trop-plein d'énergie et de désir qui se consume sans rien produire ni sauver. Angelo peine à faire de son courage et de son habileté au combat quelque-chose d'utile pour les autres.

Du moins jusqu'à ce que ses mains, détachées de son esprit par l'épuisement et rendues à leur fonction première du « touché », sauvent l'être qui lui est le plus cher : Pauline. Par l'entremise des sentiments, les frictions sur le corps nu de la jeune femme se font enfin caresses. A défaut d'avoir su l'êtreindre, Angelo renoue grâce à son amour pour Pauline avec le geste premier qu'il recevait sans savoir le reproduire : la bénédiction du touché, la caresse qui chérit sans calcul ni pudeur, parce qu'elle s'impose comme seul geste possible dans l'urgence. A la fin de son aventure, Angelo ne semble pas avoir changé. Mais ses mains, elles, en plus de combattre, écrire et bricoler, ont enfin appris à aimer.

# SÉQUENCE BRISER LA GLACE

• Le sauvetage de Pauline concerne la séquence 22 de notre découpage séquentiel (L'amour à mort), mais il faut s'attarder sur une partie de la séquence précédente (21, sentiments brûlants) pour en saisir les enjeux. Au coin du feu, dans une grande maison bourgeoise vide où ils ont trouvé refuge, Pauline et Angelo s'avouent leurs sentiments à demi-mot. La jeune femme a enfilé une robe de soirée verte, couleur de l'espoir, et Angelo leur sert du vin. Le feu, sa parure, l'ivresse, le tableau romantique, toutes les conditions sont réunies pour une déclaration, et peut-être un rapprochement. Mais sous l'effet de l'alcool, Pauline se met à parler de son mari, ce qui irrite Angelo, à nouveau désireux de reprendre la route (autrement dit de quitter le cadre qui lui a inspiré ces confessions). Alors qu'il fait son paquetage sous le regard de Pauline qui l'a rejoint dans une courside attendant au salon, ils sont comme deux glaçons, deux blocs froids qui ne parviennent pas à se réchauffer mutuellement. La rupture semble consommée (1). C'est alors qu'une défaillance de la jeune femme ramène Angelo auprès d'elle. La jeune femme se retourne et la caméra les saisit en gros plan, la faible profondeur de champ les isolant de l'arrière-plan comme si le monde autour d'eux n'existait plus. Contre-champ sur Angelo avec Pauline en amorce, toujours en gros plan : « Ma mère n'est pas comme vous l'imaginez, dit-il, pour elle je ne suis jamais assez fou ». « Elle a raison », lui répond-t-elle. Mais au lieu du baiser qui aurait dû succéder à ce consentement tacite, Angelo baisse les yeux. Pauline lui caresse le visage (2). Confus, le hussard déporte son ardeur vers la main de la jeune femme (cf. Le motif, les mains d'Angelo), sur laquelle il pose ses lèvres dans un geste mêlant la tendresse au désir, et peut-être aussi la gêne d'avoir invoqué sa mère (3). Angelo reprend alors ses esprits et fait un pas en arrière, « pardonnez-moi ». Un plan large les saisit, distants à nouveau de ce mètre de pudeur qu'il n'avait jamais osé franchir (4). Par excès de courtoisie, il vient de gâcher la meilleure occasion d'une étreinte.

## PÂLEUR DE CADAVRE

• « Vous connaissez le chemin de la sortie », dit Pauline pour mettre un terme à ce ballet navrant. Elle saisit un chandelier dont les flammes sont ce qu'il reste du feu de la cheminée, symbole miniature de leur amour contenu, symbole aussi du peu de forces qu'il lui reste. À cet instant précis, Angelo et elle sont exsangues, vidés de leur substance comme en atteste l'abattement du hussard quand la jeune femme passe une dernière fois devant lui pour gagner une chambre à l'étage supérieur. Ils sont deux pantins dont les fils s'apprentent à rompre, deux êtres dont l'énergie vitale fonctionnait de pair. Dans l'ascension des escaliers, éloignée de ce chevalier servant qui avait assez de sève pour deux, Pauline défaille deux fois, ce qui alarme Angelo. Sur le palier, elle se tourne vers lui et révèle un visage de cadavre, cerné et cireux, laissant choir le chandelier dans la fontaine en contrebas (5). Prise de convulsion, elle tombe dans l'escalier. Le motif de la flamme, image du feu intérieur

d'Angelo, rend la scène univoque : s'il suspectait la robe et les lits de porter la maladie, à un niveau de lecture plus métaphorique c'est surtout parce qu'il s'apprête à l'abandonner que le choléra la contamine enfin. Le hussard était un protecteur, le feu de sa bien-aimée. S'il la quitte du regard, s'il cesse de la surprotéger comme il le faisait sur les routes, d'un coup Pauline s'effondre. Angelo la maintenait debout. Lui seul peut la ramener à la vie.

## DE FORCE

• Pauline crache le liquide blanchâtre qui est le symptôme du choléra. Angelo, à qui l'urgence de secourir une femme en détresse a redonné toutes ses forces, la porte au coin du feu et tire un immense tapis pour l'allonger dessus (6). Délivré de sa conscience et de ses manières de gentilhomme, rendu aux puissances souveraines de la nécessité, son corps exécute spontanément les gestes qu'il aurait pu faire un peu plus tôt, au coin du feu, quand toutes les conditions étaient réunies pour vivre le rapprochement tant désiré. Car voici l'enjeu secret, et très beau, de cette scène d'amour déguisée en opération médicale : ruiner le cliché romantique, déjouer les attentes du roman à l'eau de rose pour consumer l'amour autrement, en l'occurrence sous l'alibi suprême d'un sauvetage d'ordre vital. Si Angelo ne la déshabille pas intégralement, s'il ne masse pas énergiquement le corps inerte de Pauline sous toutes les coutures pour repousser le raidissement de ses membres, elle mourra. C'est, nous disent de concert Giono et Rappeneau, l'impératif catégorique dont rêvent peut-être tous les garçons chevaleresques : que déchirer les vêtements d'une jeune femme désirée soit une question de vie ou de mort, que l'acte devienne le prolongement des gestes sûrs et dénués d'embarras du combat et de la technique. La scène, dès lors, n'est pas dénuée d'équivoque. Car Pauline ne lui accorde pas son consentement d'être sauvée, « j'aime mieux mourir » dit-elle, catastrophée à l'idée de dévoiler son intimité au jeune homme, fut-ce à titre médical (7). Mais pour toute réponse, le hussard déchire violemment ses bas (8), l'œil soudain pénétrant, vif et déterminé (9). La mise scène cultive les contrastes : d'un côté, la musique joue un air de violon mielleux, romantique à un degré presque caricatural, de l'autre, Juliette Binoche a la tête rejetée en arrière, cadrée serrée, flanquée d'une expression qui oscille entre la souffrance extrême et l'extase (10).

## FASCINATION DE LA MORT

• Maintenant Pauline est allongée, totalement nue et inconsciente. La nuit nous informe que du temps a passé, peut-être des heures. Qu'importe, les durées ne comptent plus pour Angelo. Deux plans larges, similaires, ouvrent et referment la scène sur la silhouette du jeune homme vue de loin, massant le corps inerte de Pauline au pied de la cheminée (11). Entre les deux, le film se glisse dans le regard du hussard en une série de plans rapprochés. Au son du frottement ininterrompu de ses mains, la caméra glisse le long du buste marmoréen de la jeune femme, qui est un gisant d'une grande beauté plastique, à la fois érotique et grise comme un macchabée. Par l'usage exclusif du gros plan, le film nous montre ici qu'Angelo est seul à regarder, abandonné par Pauline qui n'est plus qu'un œil vide (14). Le hussard

selon Rappeneau n'aurait pas pu connaître le sexe léger ou romantique qui n'est qu'une représentation romancée et mensongère. Seulement pouvait-il faire l'expérience profonde et troublante de la chair, celle qui flirte avec le trépas, dans la tradition des amours destructeurs depuis *Tristan et Iseult*. Les plans flatteurs du corps de la jeune femme insistent sur la séduction qu'exerce la mort sur Angelo (13). Deux inserts montrent alors le carbonaro alimenter le feu, puis casser une bouteille de vin pour en verser le contenu sur sa protégée (12). Comme l'acte lui-même, les symboles de son énergie et de son désir continuent de circuler de façon détournée, suggérant toute l'ambiguïté de la situation : le feu qu'il nourrit et l'alcool qu'il répand à même la peau revêtent à la fois une utilité médicale et un sens implicite inavouable. A savoir : le plaisir qu'il y prend peut-être.

## RAMENÉE À LA VIE

- Une ellipse. Nous sommes au petit matin. Angelo s'est endormi sur le dos, une partie du tapis le couvre. Une main blanche venue du hors champ lui caresse les cheveux (15). L'image change d'angle en suivant le mouvement du jeune homme, lequel tourne délicatement sa tête par-dessus son épaule. Au bout de la main se trouve Pauline qui le regarde, le visage creusé, couverte du même tapi que lui, comme s'ils partageaient le lit (16). Dans le même plan, elle est passée du hors champ de la mort qui lui semblait promise à l'intimité d'une scène de réveil à deux - autrement dit, du néant au monde des vivants. Lorsqu'il réalise qu'elle est consciente, le jeune homme effectue un brusque mouvement de recul, surpris de la trouver tirée d'affaire. « Vous avez failli mourir », dit-il comme pour se justifier de quelque-chose devant ce regard qui le fixe. Or, il y a dans ce mouvement de recul une dernière et très belle hésitation du sens : Angelo s'écarte-t-il devant un fantôme ou parce qu'il se reproche d'avoir parcouru son corps nu toute la nuit ? Lui sera-t-elle redevable parce qu'il l'a sauvée, ou attisera-t-elle le feu de sa culpabilité pour avoir profité d'une femme inconsciente ? Mais Pauline, qui n'a plus rien à cacher après ces heures passées à lutter contre la mort et à recevoir ses caresses, lui tend doucement la main (17). La valeur du plan est assez large pour les contenir tous les deux : cette fois-ci, leurs mains jointes annulent la distance de froideur qui les séparait dans la séquence précédente (1 et 4). Par ce geste de tendresse, le film les assemble enfin, et Pauline rend grâce à ce pouvoir insoupçonné que laissait pourtant deviner le prénom du hussard (« Ange » en italien) : celui, précieux, de ramener la femme qu'il aime à la vie.

## FILMOGRAPHIE

### Les films de Jean-Paul Rappeneau

*La Vie de château* (1966)  
*Les Mariés de l'an deux* (1971)  
*Le Sauvage* (1975)  
*Tout feu tout flamme* (1982)  
*Cyrano de Bergerac* (1990)  
*Le Hussard sur le toit* (1995),  
 Coffret DVD, « Jean-Paul Rappeneau »,  
 édition spéciale FNAC Blu-ray.

### D'autres films adaptés de l'œuvre de Jean Giono

*Un roi sans divertissement*, de François Leterrier,  
 écrit et dialogué par Jean Giono (1963), éditions DVD  
 CinéGénération.  
*L'Homme qui plantait des arbres*, de Frédéric Back  
 (1987), éditions Films Paradoxes.  
*Les Ames fortes*, de Raoul Ruiz (2001), éditions  
 Arcades.

### Adaptations contemporaines du Hussard sur le toit

*Germinal*, de Claude Berri, d'après Emile Zola (1993),  
 éditions Fox Pathé Europa.  
*La Reine Margot*, de Patrice Chéreau, d'après  
 Alexandre Dumas (1994), éditions Fox Pathé Europa.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sur Le Hussard sur le toit de Jean-Paul Rappeneau

Article, *Le Cinéma impur : Rappeneau et l'adaptation cinématographique du roman de Jean Giono* :  
*Le Hussard sur le toit*, de Joëlle Cauville,  
 « Dalhousie French Studies », Vol 69 (hiver 2004),  
 pp.83-90.

Ouvrage, *Le Hussard : autour du film de Jean-Paul Rappeneau adapté de l'œuvre de Jean Giono*, de Hans Silvester et Bertrand Poirot-Delpech, Éditions du Chêne, 1995.

Articles à charges, contemporains de la sortie du film,  
 ...à la hussarde, de Thierry Jousse et Serge Toubiana,  
 in *Cahiers du cinéma* n°495, octobre 1995.

### Sur Jean Giono et le cinéma

Essai, *Les Écrivains du 7<sup>ème</sup> art*, de Frédéric Mercier,  
 Séguier, 2016.

Essai, *Jean Giono et le cinéma*, de Jacques Mény,  
 édition augmentée, Ramsay, 1990.

*Œuvres cinématographiques*, textes réunis et présentés par Jacques Mény, éditions Cahiers du cinéma :  
 Gallimard, 1980.

**Cinémas du sud & tilt remercie Carlotta Films**

## RÉDACTEUR

**ADRIEN DENOUE** : Critique de cinéma pour les revues Carbone, Critikat et Trois Couleurs, Adrien Dénouette enseigne par ailleurs à l'Université Paris-Diderot, anime un atelier de programmation de films auprès d'enfants du primaire pour le Forum des Images et donne des conférences portant sur différents cinémas (le cartoon, John Carpenter, Hayao Miyazaki, Wang Bing, les adaptations de Stephen King, etc.). Auteur d'un essai sur l'acteur américain Jim Carrey : *Jim Carrey : l'Amérique démasquée* aux éditions Carbone.

## LYCEENS ET APPRENTIS AU CINEMA EN PROVENCE-ALPES-COTES D'AZUR

Dispositif national mis en œuvre avec le soutien du Conseil Régional Provence-Alpes-Côte d'Azur, du Ministère de la culture / Direction régionale des affaires culturelles Provence-Alpes-Côte d'Azur et du Centre national du cinéma et de l'image animée.

En partenariat avec les rectorats des académies d'Aix-Marseille et de Nice, de la Direction Régionale de l'Alimentation, de l'Agriculture et de la Forêt et les salles de cinéma associées.

Coordination régionale du dispositif

**Cinémas du Sud & tilt**

11, Cours Joseph Thierry - 13001 Marseille

04 13 41 57 91

[ncrespin@laacsud.fr](mailto:ncrespin@laacsud.fr)

[www.laacsud.fr](http://www.laacsud.fr)

