Préface

Antoine de Baecque

Le « moment Bicentenaire », voici plus de trois décennies, a permis aux études sur le cinéma de la Révolution française de se constituer, de s'approfondir à travers d'innombrables rencontres, programmations et ouvrages, et de trouver une belle place dans l'historiographie de la période. Les travaux de Sylvie Dallet, Jean-Claude Bonnet, Philippe Roger, Roger Icart, Rémy Pithon, Francis Gendron, ont permis de découvrir, de réunir, d'arpenter, d'analyser, de comparer des corpus de films rares ou fragiles alors mis en perspective historique et historienne. Ce travail d'études cinématographiques, qui avait auparavant été réalisé sur la révolution russe et bolchévique, se trouvait comme transposé vers la Révolution française.

L'historiographie révolutionnaire est ensuite entrée dans un sommeil quelque peu anesthésiant, dont émergeaient parfois des recherches nouvelles et audacieuses, sur les représentations, les émotions, les images, mais, il faut l'avouer, peu de choses venait relancer le chantier des films sur la Révolution. Dans ce contexte, le livre de François Huzar fait aujourd'hui l'effet d'un baiser réveillant la beauté endormie ! D'abord, sans doute, car il la connaît bien, cette belle au bois dormant : il l'a fréquentée, a lu et relu tous les écrits, filmographies, études qui l'ont constituée au détour des années 1980. Son travail, consciemment, s'inscrit pleinement dans cette lignée, dans une forme de continuité.

Mais plus encore, c'est important, le livre de François Huzar apparaît comme une réinvention et un approfondissement. C'est par la recherche de documentation dans les fonds cinématographiques que le renouvellement s'est effectué ; il y avait encore à voir sur le terrain des archives. L'engagement chercheur et l'enquête de terrain forment le soubassement du travail de François Huzar, son point fort, celui où il apporte des nouveautés par rapport aux travaux du temps du Bicentenaire. Ainsi, la manière dont il a élaboré son corpus de près de cent films est exemplaire. Pour la plupart d'entre eux, il a pu voir et/ou lire un matériau brut – c'est la première fois, sûrement, qu'une recherche se fonde sur la vision systématique et exhaustive d'un corpus de ce genre. La Bibliothèque nationale de France, la Cinémathèque française, les Archives du film, les catalogues Gaumont

et Pathé, ces fonds semblaient connus. Méthodiquement sondés et visités, ils « parlent » encore et à nouveau. Films conservés, restaurés, abîmés, en partie perdus, François Huzar a pu tout visionner ; scénarios, résumés, novélisations, ciné-romans, dossiers de presse, annonces et affiches, il a su tout consulter, notamment à propos des films disparus. Ce travail titanesque a permis d'ajouter une vingtaine de films français au corpus pourtant très complet de la filmographie de la Révolution française établie autrefois par Sylvie Dallet et Francis Gendron.

À partir de ce corpus largement rafraîchi, François Huzar opère une triple approche. Quantitative, tout d'abord : il s'agit de réunir mesures, occurrences et récurrences constituant la base de données des différentes interprétations proposées. Traitement historique ensuite : une fine et précise contextualisation des films, tant au niveau de leur production, de leur fabrication, de leur réception, que des sens idéologiques et politiques à donner à ces œuvres dans le moment de leur vision, ces années hautement tendues et polémiques, où la Révolution demeure un matériau explosif, menant de la Belle Époque à la Libération. Enfin, Huzar propose un cadre analytique : comment ce corpus construit formellement des représentations de la Révolution ? Ce qui lui permet d'interpréter ces films comme des *fabriques d'imaginaires cinématographiques* de la Révolution française.

C'est sûrement le principal apport du livre de François Huzar, ce qui lui donne d'ailleurs son titre. Quatre motifs se dégagent : la représentation de la Terreur, la figuration de la Nation, les images de la Liberté, la mise en forme de la Guerre civile. Ces grandes catégorisations naissent de l'analyse du corpus lui-même, non le contraire : ce sont les films sur la Révolution qui projettent les cadres idéologiques qui vont permettre de les mieux comprendre et interpréter. Les films, ainsi, « font imaginaire » à partir des représentations – souvent codifiées par les attendus et la culture que les spectateurs se sont forgés au cours de leurs études, de leurs lectures, des précédentes visions, de leur vie militante – des principes, des principales figures et des événements révolutionnaires, comme si les œuvres, généralement spectaculaires, allaient chercher – et trouvaient – les émotions et les sensibilités politiques à travers

les yeux avides de ce public massif et captif qui adore les fictions historiques nées de la Révolution. S'il existe une représentation imaginaire de 89 ou de 93, c'est bien là qu'elle se trouve, dans les salles du cinéma muet puis des *talkies* fascinant les foules. Tous ces spectateurs voient la Révolution grâce au regard de l'imaginaire cinématographique.

Deux moments pivots semblent se dégager dans la constitution de cet imaginaire : l'âge d'or du premier cinéma, quand il parvient à s'émanciper du spectacle forain pour gagner les grandes salles des boulevards, entre 1908 et 1914, avant la catastrophe que représentera pour le cinéma européen la Première Guerre mondiale. Puis la fin des années 1920, lorsque les repérages et préparations, le tournage et la réception du *Napoléon...* d'Abel Gance, entre 1925 et 1929, chef-d'œuvre de l'histoire du cinéma, relance l'imaginaire cinématographique à travers le monde. François Huzar montre admirablement l'importance de ce film, analysant documents et archives, et comment il répond au défi de l'histoire lancé par les films américains. Cette étude souligne ainsi l'aptitude du cinéma de la Révolution à se faire reconstitution du passé, ce qui le fait, disait encore Gance, « entrer définitivement dans le temple des arts par la gigantesque porte de l'histoire ».

Mais François Huzar aime tout autant les chemins de traverses et n'hésite pas à s'arrêter longuement sur d'autres œuvres, moins connues, oubliées, voire méprisées. Il procure alors un grand plaisir à tous ses lecteurs, même les plus familiers de cette filmographie, celui de découvrir des films. L'écriture, ici, « fait voir » ces films, ce qui n'est pas le moindre de ses mérites. Car Huzar a eu la modestie et l'intelligence de se placer lui-même en *premier spectateur*, retrouvant et décrivant l'émerveillement que tout un chacun peu ressentir – à l'époque et toujours aujourd'hui, grâce aux restaurations DVD et aux ciné-concerts, heureusement assez nombreux sur la période – en regardant *L'Enfant-Roi* de Jean Kemm, huit épisodes rocambolesques tournés en 1923, ou *Jocelyn* de Léon Poirier (1922), admirable mélo travesti sous la Terreur, et encore *Le Comte de Griolet*, de Raoul Grimoin-Sanson, étonnant opéra filmé rendu par son synchronisme au temps du muet. Autant de cerises sur le gâteau de cette belle étude à de nombreux égards exemplaire.