

L'Art de l'Histoire

Le massacre de la Saint Barthélémy

vu par David Wark Griffith et Juan Gil-Albert

Annick Allaigre

Reçu le 17.07.2015 – Accepté le 22.09.2015

Título / Title / Titolo

El Arte de la Historia: La masacre de San Bartolomé vista por David Wark Griffith y Juan Gil-Albert
 The Art of History: The St. Bartholomew's Day Massacre As Seen by David Wark Griffith and Juan Gil-Albert
 L'Arte della Storia: La strage di San Bartolomeo attraverso David Wark Griffith e Juan Gil-Albert

Résumé / Resumen / Abstract / Sommario

L'intérêt pour une même période de l'Histoire de France et une construction tout à fait comparable de deux œuvres par ailleurs bien différentes m'ont conduit à envisager de lire *Intolerance* avec *Crónica general*. L'art du contrepoint, que j'emprunte aux écrits de Gil-Albert, s'est révélé assez efficace pour éclairer le ressort romanesque de la reconstitution historique de Griffith. Alors que Gil-Albert observe le temps long de l'Histoire, verse dans la méditation et s'appuie sur Montaigne, Griffith se fixe sur un épisode, le massacre de la Saint Barthélémy, qu'il porte à incandescence, et puise dans la littérature populaire française comme le suggère le nom d'un personnage fictif, trace de l'influence d'un roman d'Elie Berthet. La fascination de l'image et le *happy end* rendent supportable sa tragique vision du monde alors que chez Gil-Albert la tolérance reste, malgré tout, l'horizon de cette période mouvementée. Deux postures face aux circonstances, de résistance et de dissidence.

El interés por el mismo periodo de la Historia de Francia y una construcción muy similar de las dos obras por lo demás muy distintas me han conducido a idear una lectura de *Intolerancia* con *Crónica general*. El arte del contrapunto, retomado de los escritos de Gil-Albert, se revela con una eficacia que evidencia la dimensión romanesca de la reconstrucción histórica de Griffith. Mientras Gil-Albert observa el tiempo largo de la Historia, se centra en la meditación y se apoya en Montaigne, Griffith se fija en un episodio, la Matanza de San Bartolomé, que lleva a incandescencia y echa mano de la literatura popular francesa como lo sugiere el nombre de un personaje ficticio, huella de una novela de Elie Berthet. La fascinación de la imagen y el *happy end* permiten aguantar su trágica visión del mundo mientras que en Gil-Albert la tolerancia sigue siendo, a pesar de todo, el horizonte de ese periodo tormentoso. Dos posturas frente a las circunstancias: resistencia y disidencia.

The interest for the same period in the history of France and a very similar construction of two otherwise very different works have led me to devise a combined reading of *Intolerance* and *Crónica General*. The art of counterpoint, taken from the writings of Gil-Albert, has demonstrated the Romanesque dimension of Griffith's historical reconstruction. Examining longtime history, Gil-Albert paid attention to meditation and relied on Montaigne, while Griffith focused only on one episode, the Massacre of St. Bartholomew, that he lead to incandescence., Griffith also drew on French popular literature as the name of a fictional character from Elie Berthet suggested. Eventually, through the fascination with the image and the happy ending, his tragic worldview has become bearable, while in Gil-Albert's work tolerance remains, despite everything, the horizon of that turbulent period. Two distinct positions to face the circumstances: resistance and dissent.

L'interesse per il medesimo periodo della Storia della Francia ed una costruzione molto simile delle due opere, nel resto molto diverse, mi hanno condotto ad ideare una lettura di *Intolerance* con *Crónica general*. L'arte del contrappunto, ripreso dai testi di Gil-Albert, si rivela con un'efficacia che evidenzia la ricostruzione storica di Griffith. Mentre Gil-Albert che osserva il tempo lungo della storia, si concentra nella meditazione e si appoggia a Montaigne, Griffith si concentra in un episodio, la Strage di San Bartolomeo, che porta all'estremo ed attinge alla letteratura popolare francese come suggerisce il nome di un personaggio fittizio, traccia di un romanzo di Elie Berthet. Il fascino dell'immagine e l'*Happy end* permettono di sopportare la sua tragica visione del mondo a differenza di Gil-Albert in cui la tolleranza continua ad essere l'orizzonte di questo periodo tormentato. Due posizioni di fronte alle circostanze: resistenza e dissidenza.

Mots-clé / Palabras clave / Keywords / Parole chiave

Intolerance, D. W. Griffith, *Crónica general*, J. Gil-Albert, Massacre de la saint Barthélémy, histoire et fiction, art et éthique

Intolerance, D. W. Griffith, *Crónica general*, J. Gil-Albert, Matanza de San Bartolomé, historia y ficción, arte y ética

Intolerance, D. W. Griffith, *Crónica general*, J. Gil-Albert, St. Bartholomew's Day massacre, history and fiction, ars and ethics

Intolerance, D. W. Griffith, *Crónica general*, J. Gil-Albert, Notte di san Bartolomeo, storia e finzione, arte ed etica

Ma contribution à cet hommage au cinéaste américain à l'occasion du centenaire de son chef d'œuvre *Intolerance*¹ est le fruit de mon étonnement de Française devant l'intérêt pour l'épisode tragique du massacre de la Saint Barthélémy dont il y fait montre, tout comme Juan Gil-Albert dans *Crónica general*², où ce dernier raconte par le menu les vicissitudes du règne des Valois. Y a-t-il convergence dans le traitement de cet épisode de l'histoire de France par ses deux œuvres qui l'universalise ? Quelle leçon s'en dégage pour ces deux créateurs ? Voilà les deux questions auxquelles je tenterai de répondre en confrontant les deux œuvres de manière systématique. Ce rapprochement, à bien des égards, relève de l'arbitraire, même s'il n'est pas exclu que Gil-Albert ait eu l'occasion de voir le film³ : bien d'autres œuvres dans le monde reprennent ces événements sans que pour autant une comparaison s'impose et tout les sépare *a priori* : elles n'appartiennent pas au même art (un film, une œuvre littéraire), ne partagent ni l'époque (1916 / 1973), ni le pays (États-Unis / Espagne) ni la langue (Anglais / Espagnol). En revanche, elles présentent une similitude formelle qui ne laisse pas de surprendre : il s'agit dans les deux cas d'œuvres monumentales qui rassemblent des histoires apparemment disparates.

¹ J'ai visionné de nombreuses versions du film mais je me suis tenue pour cette étude à celle qui est disponible sur le site web suivant : <<https://archive.org/details/intolerance>>

Les indications de minutes entre parenthèses permettent de repérer les intertitres ou les séquences dans la chronologie du film.

² Il existe deux éditions facilement consultables de cet ouvrage :

- Juan Gil-Albert, *Crónica general, Obra completa en prosa 4 Primera parte*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación provincial de Valencia, 1983, 485 p., et Juan Gil-Albert, *Crónica general, Obra completa en prosa 5 Segunda parte*, Valencia, Institución Alfonso El Magnánimo, Diputación provincial de Valencia, 1983, 229 p.

- Juan Gil-Albert, *Crónica general*, Valencia-Alicante, Pre-Textos e Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1995, 352 p.

Les numéros de page dans les notes qui suivent renvoient à la première édition, qui est ici l'édition de référence.

³ À la fin de *Crónica general*, une allusion aux films historiques pourrait être un indice : « (...) Siempre que, hojeando mis libros o, días pasados, viendo un film histórico, se me aparece Chenonceaux (sic), reposante como un inmenso cisne sobre las aguas, remero la noche en que, por un capricho y, también es verdad, por obsequiarme de un modo original, y sirviéndose de su tía que nos consiguió las llaves como un permiso de excepción, pasamos juntos la noche en el castillo (...) » (Gil-Albert, 1983: 207-208). Les italiques sont de moi.

Place du massacre de la Saint Barthélémy dans la construction des deux œuvres

La chronique de Juan Gil-Albert est un énorme ouvrage qui associe des anecdotes de la vie de l'auteur, depuis son enfance jusqu'au moment de l'écriture, à de grands événements politiques, sociaux ou culturels, de l'histoire de son pays ou non. Il comprend deux parties dont la première, intitulée *Urbi et orbe* [et non *Urbi et orbis*] se compose de neuf chapitres de différentes longueurs aux objets divers : *Dos siluetas*, *Mis maestros*, *Madrid*, *Un balneario*, *Valencia*, *Intermedio europeo*, *El carnaval*, *El cinematógrafo*, *Ir a París* alors que les douze chapitres de la seconde partie⁴ forment un ensemble intitulé *Un verano en la Turena*, où l'histoire des Valois, associée au séjour estival mais studieux de l'écrivain, alors jeune homme, en Touraine, en 1923, racontée avec force détails⁵, correspond à une première prise de conscience politique :

Posiblemente, por primera vez, me sentí tomando partido en las confusas peripecias del vivir histórico. Ni siquiera la guerra que acababa de sufrir Europa, la del 14, había movido en mi ánimo, de un modo decisivo, la participación en una causa que se mostraba confusa y embarullada; seguramente me sentía más cerca de los que se llamaban con el nombre de aliados, pero sin comprometer aún los albores de mi espíritu naciente, es decir, de mi inclinación temperamental (*id.*: 43).

L'œuvre de D.W. Griffith, d'une durée de près de trois heures, entremêle quatre histoires, dont la troisième à se mettre en place dans l'ordre du récit est celle du massacre de la Saint Barthélémy (4 août 1572). Elle est

⁴ Voici le titre des chapitres de cette partie : *Mademoiselle Antry y su camerista*; *Lenôtre*, *Noche del 9 de agosto de 1792*; *Montaigne*; *Los Valois. Los tres reyecitos*; *Intermedio privado. Kenneth de Bonneville*; *Un salto hacia delante. Saint-Cyprien. La meringotte. Las lilas. ¿Porqué los Valois? Un verso de Tibullo. Los semidioses*; *Continuidad de los hechos. El protocolo y otras fantasías rigurosas*; *Asesinato de Enrique de Guisa. La paz*; *El turno de Enrique III y otras evocaciones*; *Kenneth. Confesión forzada. Los modelos-clave: Wilde; Lawrence...*; *Panorama íntimo de mi oriente español*; *¿Una noche histórica?*

⁵ Chronique est le terme utilisé par Gil-Albert pour définir le genre de cet ouvrage ; il l'inscrit ainsi dans la lignée de chroniques médiévales ibériques telles que les a présentés Menéndez Pidal. Dans le cadre d'une histoire mondiale des formes, on pourrait faire appel au terme de saga, dans son acception islandaise première, de récit historique.

précédée du démarrage de l'histoire contemporaine qui montre les ravages dans le monde ouvrier des extravagances ou, à tout le moins, des outrances de la classe aisée, ainsi que du début de l'histoire de la crucifixion du Christ, puis suivie, après un nouvel épisode de l'histoire contemporaine, de l'histoire de la chute de Babylone (539 avant JC)⁶. Dès lors, les quatre histoires seront racontées de façon alternée⁷ mais toutes n'occupent pas la même place. L'histoire de Babylone et l'histoire contemporaine sont les plus importantes, cette dernière venant conclure l'ensemble sur le mode du « *happy end* ».

Dans un cas comme dans l'autre, cet épisode de l'Histoire de France entre dans un ensemble bien plus vaste dont la ligne de fuite principale est constituée par l'époque contemporaine : pour Griffith, les États-Unis des premières décennies du 20^e siècle ; pour Gil-Albert, sa propre histoire, des années 20 à la guerre civile et la dictature franquiste. Dans les deux cas, cette période de l'histoire de France fonctionne comme une page de l'histoire universelle. Le massacre de la Saint Barthélémy est un symbole, pour Griffith, de l'intolérance, fil rouge de son opus. Pour Gil-Albert, dont la fresque em-

⁶ Voici le synopsis du film tel qu'il est présenté sur le site de la revue Première: À travers l'image d'une femme berçant un enfant, quatre épisodes de l'intolérance sont racontés dans une fresque monumentale. Un épisode moderne sur un gréviste condamné à la pendaison. Un épisode biblique lors d'une noce à Cana. Un épisode des guerres de religion au temps de Charles IX. Un épisode chaldéen. Dans tous l'intolérance l'emporte sur l'amour. Film muet, existence de copies teintées. Une fresque historique parcourant quatre époques différentes (montage d'actions parallèles), montre les effets de l'intolérance à travers le temps: lutte des prêtres de Baal et d'Ishtar provoquant la reddition de Babylone; lutte contre le Christ provoquant son crucifiement; lutte entre catholiques et protestants aboutissant à la St Barthélémy; lutte entre patrons et ouvriers en 1912 provoquant une accusation de meurtre contre un ouvrier gréviste <<http://www.premiere.fr/film/Intolerance>>

⁷ L'échec commercial du film, après l'énorme succès controversé que fut *Naissance d'une nation*, laisse entendre que sa construction était trop complexe. De fait, devant le malaise de son public, Griffith a tenté de fragmenter son film et de proposer séparément les deux histoires les plus développées, à savoir, celle de Babylone et l'histoire contemporaine. Toutefois, le geste n'a pas eu l'effet escompté ; par ailleurs, l'incompréhension du public français de l'époque privé par la censure de la troisième histoire – celle du massacre de la Saint Barthélémy – pourrait bien signifier que désolidariser l'ensemble n'allait pas de soi et que la pertinence de l'ensemble était plus tributaire qu'on ne pouvait le soupçonner de l'association des quatre histoires.

brasse plus largement toute la période des derniers Valois – François II, Charles IX et Henri III, les trois fils de Catherine de Médicis – au premier Bourbon, – Henri IV, fils de Jeanne d'Albert –, la nuit du 24 août 1572 jette une ombre tragique au tableau mais ce sont les efforts de concertation qui font le prix de cette période : « (...) a mi modo de ver, perder una causa no implica la condena de los procedimientos empleados, y, sobre todo, de la idea que los anima » (*id.*: 41) .

La présence au pouvoir d'un Michel de L'Hospital, oecuménique partisan de la concorde, l'attitude d'un Montaigne, sont des signes sûrs d'une marche vers la tolérance dont Henri IV est l'emblème au niveau de la monarchie :

(...) su mérito superior era, para mí, no tanto el haber establecido el orden, tras treinta años de guerra civil, sino el modo y el intento que le animó en su gesta; dio a la nación el orden, sí, pero para mostrarle lo que era la tolerancia. Esto segundo es lo que yo llamaría más que el nudo, el alma de la cuestión (*id.*: 43).

Il serait exagéré de prétendre que Griffith ne tient pas compte de la tentative d'apaisement que représente le mariage de la catholique Marguerite de Valois, fille cadette de Catherine de Médicis avec le huguenot Henri de Navarre, futur roi de France, mais la réserve est toujours de mise. Il montre longuement le peuple de Paris acclamant le couple royal mais il est à souligner que, si leur popularité semble acquise, on ne les voit jamais ensemble mais toujours successivement, dans des plans différents, ce qui en dit long sur l'ambiguïté de la situation. L'intertitre qui introduit cette séquence est tout aussi ambigu :

Celebrating the betrothal of Maguerite de Valois sister of the king, to Henri de Navarre, royal Huguenot, to insure peace in the place of intolerance (12'08").

En effet, non seulement il permet d'afficher une fois de plus le nom « intolérance » en toutes lettres sur l'écran, mais encore ce terme s'y oppose non à son exact contraire, celui de tolérance, mais à celui de paix – ce qui, on en conviendra, n'est pas tout à fait la même chose. La mauvaise foi qui se dégage de l'attitude des

différents acteurs est d'autant plus sensible que ces séquences arrivent après le portrait de Catherine de Médicis en intrigante machiavélique:

Catherine de Medici, queen-mother, who covers her political intolerance of the Huguenots beneath the cloak of the great Catholic religion (10'54").

L'ambivalence n'est pas non plus négligée par Gil-Albert qui rappelle que les époux ne sont pas entrés ensemble dans Notre-Dame ; néanmoins, la cause du malaise est à chercher, pour lui, davantage du côté de l'atmosphère irrespirable que du déroulement même de la cérémonie : « La boda se celebró, de modo singular, en dos actos, la protestante, con los dos esposos, en el atrio de Nôtre Dame, bajo un sol veraniego como una fiesta campesina, la misa en el interior, con la ausencia del marido; ambas en medio de una alta tensión » (*id.*: 96).

Ainsi, l'Américain et l'Espagnol nous offrent deux abords contraires de la question : d'un côté, l'intolérance, de l'autre, la tolérance. A n'en pas douter, la première approche, beaucoup plus efficace sur le plan spectaculaire, convient mieux au cinéma muet. De son côté, l'ample texte de Gil-Albert, où chaque mot est pesé, chaque idée soupesée, emprunte la voie de la réflexion, du raisonnement, de la sagesse – toutes qualités bues à la source des *Essais*. Osons donc reprendre ici à notre compte, la célèbre formule de *Paris Match* : « le poids des mots, le choc des photos ».

Portraits des membres de la famille royale

Bien que le traitement des personnages de la famille royale soit souvent proche, la différence de perspective d'une œuvre à l'autre reste sensible. La reine-mère Catherine de Médicis est présentée par Gil-Albert comme une femme omniprésente mais dont la destinée de veuve et d'étrangère peut émouvoir :

En el centro de todo este conglomerado de los desplazamientos, tomando decisiones contra viento y marea, sin dejar descansar a los sentidos puestos en tensión hacia los puntos cardinales,

se destacaba una mujer, con sus tocas negras que, desde la viudedad, a los treinta y tantos años, iba a conservar durante toda su vida, la madre de aquellos chicos, la Reina, una extranjera, una italiana, la Médicis (*id.*: 37).

Griffith retient l'ascendant qu'elle a sur ses faibles fils. Le film la montre pesant de tout son poids pour empêcher Charles IX d'agir à sa guise ; le verdict du cinéaste sur cette intrigante est cruel puisqu'il finit par la traiter dans l'un des intertitres de « vieux serpent » (« The "old serpent" uses the incident to inflame the minds of the Catholics against the Protestants », 1h 28') et de « vieux chat » (« Medici, the old cat, is scratching out the lives of all your people », 2h. 36'49").

Le recentrage du film sur l'épisode de la Saint Barthélémy permet à Griffith de croquer les deux fils de la reine en frères ennemis, Henri défendant le clan des Guises et les papistes alors que Charles semble moins hostile aux huguenots et plus enclin à la conciliation. Gil-Albert, avant de livrer un portrait de chacun, offre une vision d'ensemble attendrie des trois frères au destin tragique, François II, Charles IX et Henri III, « Les trois roitelets » (*Los tres reyecitos*, *id.*: 34) qu'il voit comme de « Jeunes rois errants » (*Jóvenes reyes errantes*, *id.*: 265):

(...) el joven rey de turno juega a la paumme (sic), o baila, dos veces por semana, entre tapicerías, bajo los artesonados, sobre sus altas piernas sedosas, siempre tocado con sombreritos coquetos de perla y plumillas con algún perro al que acariciar, y la mirada entre apremiante y huidiza que los Clouet apresaron en sus retratos, meticulosos, como esmaltes (...) (*id.*: 41).

Charles IX a toute sa faveur – Carlos IX (...), mi preferido, tañedor de laúd y amigo de Ronsard (...) (*id.*: 49/ 269) –, notamment du fait de son respect pour Coligny :

Por su parte, Carlos IX, al salir de su menor edad, joven esbelto, curioso de saber y propenso a reacciones violentas, comenzó a sentir por Coligny un afecto rayano en la veneración al que el almirante se hacía merecedor por no importa quién que se situara, coyuntura difícil, al margen de la tensión virulenta en la que todos vivían (*id.*: 93/ 291).

Il rappelle l'affection de Charles IX pour l'amiral lors du récit de la première tentative d'assassinat du chef protestant où l'on voit le jeune roi, à son chevet, lui déclarer : « Le mal est pour vous, la douleur est pour moi » (*id.*: 98, en français dans le texte).

Griffith n'élude pas la question de l'intérêt de Charles IX pour Coligny – dont il a pris soin de préciser, à l'intention de son public américain, qu'il est « The great Protestant leader, the Admiral Coligny, head of the Huguenot party » (11'11") – mais il ne déroge pas à la règle de l'ambiguïté qui caractérise pour lui la politique des Valois. C'est ainsi qu'une même observation est placée successivement dans la bouche de l'un et de l'autre. « What a wonderful man, the Admiral Coligny, if he only thought as we do » (11' 22") estime Charles, tandis que Coligny se prend à penser : « What a wonderful king, if he only thought as we do » (11' 29") Si la répétition confirme l'empathie révélée par l'adjectif *wonderful* (merveilleux), la chute de la phrase montre hélas toute la distance qui les sépare.

Le récit de la scène où Charles IX finit par se rendre aux arguments de sa mère et de son frère et par accepter l'irréparable est très similaire dans les deux œuvres. On saisit, dans *Un verano en la Turena*, le tourment du jeune roi subissant la pression exercée par ceux qui l'entourent :

Fueron dos horas de discusión sin igual durante las que Carlos, acorralado, se levantaba y daba pasos por la habitación que no conducían a ninguna parte, y agitando los brazos como si quisiera descargarse de una pesadilla. En un momento dado la madre se interpuso entre los dos hermanos que, sin armas, estuvieron a punto de acometerse y, por una especie de supersticioso respeto, contuvo al Anjou, su hijo preferido, con un «Non, non, mon fils, C'est le roi!». Al fin, extenuado, Carlos IX firmó su sentencia histórica vomitándoles, fuera de sí: «Pues bien, si así lo queréis, que sea –y en el colmo del paroxismo–, pero que no quede uno solo para reprochármelo!». Y los precipitó hacia la puerta (*id.*: 102-103).

Dans *Intolerance*, Charles IX est violemment hostile au massacre comme l'indique sa réaction consignée dans un intertitre : « I will not consent to this intolerant measure to destroy any of my people » (2h 00' 18"). Hurlant,

gesticulant, à demi-fou, il tente de résister à l'injonction de la reine-mère, de son frère Henri et du Comte de Nevers : « After a long session, the Intolerants sway the King "we must destroy or be destroyed" » (2h 00' 51"). En vain pour lui, épuisé, il finit par signer. La scène, ponctuée de quelques sentences restées dans les mémoires s'achève sur la même remarque dépitée de Charles IX que celle qu'avait consignée Gil-Albert : « By God's death, since you wish it, kill them all ! Kill them all ! Let not one escape to usbraid me » (2h 01' 51").

De même, l'étrangeté du futur Henri III est croquée dans les deux portraits. Griffith lui consacre une séquence où on le voit minaude, tripotant sa boucle d'oreille, caressant des chiots qu'il porte contre lui (10' 46") – séquence qui commence par cette présentation : « The heir of the throne, the effeminate Monsieur La France. Pets and Toys his pastimes » (10' 33"). Et Gil-Albert confirme ce portrait peu flatteur : « El llamado entonces Duque de Anjou, y debilidad de su madre (...); personaje un tanto inquietante, lindando con el exhibicionismo, creador de la moda y que se prendía en el lóbulo de la oreja una perla piriforme » (*id.*: 49).

Enfin, si le côté lutin de la future reine Margot est saisi par Griffith lors de sa traversée de Paris, où elle est vue dans son carrosse jouant avec un masque (12' 35"), c'est son caractère romanesque qui frappe Gil-Albert :

Criatura stendhaliana que, la calurosa noche del veinticuatro de agosto, la de San Bartolomé, en plena matanza, y dos días después de sus nupcias con Enrique de Navarra, vio entrar en su alcoba, perseguido por unos arqueros, y herido en el brazo, al gentilhomme de la Mole al que refugió entre sus sábanas (*ibid.*).

Traitement des lieux

Le choix et le traitement des lieux est l'aspect qui opposent le plus franchement les deux œuvres. Les scènes concernant la famille royale, Griffith les place au Louvre, dans une salle majestueuse dont le mur du fond est orné de la tapisserie de la dame à la licorne (10'26"), ce qui, si l'on se rappelle que bien des interprétations ont voulu y voir Diane de Poitiers, maîtresse d'Henri II, est une pierre dans le jardin de Marie de Médicis. Bien

que moins sévère avec la reine-mère, Gil-Albert évoque lui aussi l'amour d'Henri II pour sa gouvernante avec l'anecdote du médaillon qui permet de lire mêlée aux initiales H et C des époux, la lettre D, de Diane sur les murs du château de Chenonceau :

(...) era ya una viuda de cuarenta años cumplidos cuando el delfín, que no contaba más que diecisiete, se ligó a ella para toda su vida. Y así es como el anagrama regio que campea en las paredes del que fue Enrique II, el derrotado de San Quintín, puede leerse, abierta o veladamente, según que la inicial que se enlaza con la «H» de Henri, en dos semicírculos opuestos y entrecruzados en su interior, la tomemos por una C o por una D, que de ambos modos se nos bifurca con su sutil ambigüedad (*id.*: 88).

Sans qu'il ignore le Louvre, incontournable pour certaines scènes, ce sont les châteaux de la Loire qui constituent le décor privilégié de la récréation gilalbertienne :

No intentaré siquiera describir con detalles ninguna de esas construcciones, tan característicamente francesas, y bien conocidas por lo demás, y me atendré tan sólo a señalar el influjo que, por ese su preciso carácter, ejercieron sobre mí. Me gustaba, por decirlo así, lo que tenían de civil y de manejable, y el sentido que en ellas adquiría la proporción graciosa referida traslaticiamamente de las medidas arquitecturales a las más invisibles del espíritu de la vida (...) (*id.*: 35-36).

Enfin, à l'époque contemporaine, une fantaisie finale (¿Una noche histórica?, *id.*: 207-208) octroie aux deux jeunes gens, Kenneth de Bonneville et le narrateur-auteur, le privilège d'une nuit magique au château de Chenonceau : comme par enchantement et non sans humour, Gil-Albert s'offre la vie de château.

Les scènes de l'histoire apocryphe de Griffith se situent dans un Paris encore très médiéval, aux rues étroites et aux maisons basses alors que Gil-Albert découvre la douceur de la province française, de Tours à la campagne poitevine. Cette dernière est perçue au printemps dans un récit interpolé qui raconte le séjour à la Mérigotte, chez Richard Bloch, du jeune républicain exilé qu'est alors le poète. Les lilas en fleurs rendent la douceur du climat et la bibliothèque où ses camarades

d'infortune et lui passent le plus clair de leur temps n'est pas sans évoquer celle de Montaigne. Il est à remarquer que la géographie sert de pont, pour le Valencien, entre les époques alors qu'elle définit pour Griffith le cadre de chacune des histoires. Son traitement est révélateur du regard qui est porté par chacun sur l'Histoire : la permanence des lieux engage Gil-Albert à actualiser le passé alors que leur reconstitution chez Griffith permet une remontée dans le temps.

Des sources

Pour conclure sur la vision des événements et des personnages historiques dans chacune des deux œuvres, il convient de s'interroger sur les sources dont disposaient les auteurs. La présence de citations très précises, la description de la scène de la signature de l'ordre de massacrer les huguenots, plaide en faveur de la lecture de l'ouvrage de François Guizot, traduit en anglais par Robert Black (1898), *L'histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789, racontée à mes petits enfants*, bien qu'ils n'en disent mot ni l'un ni l'autre et aient recours au subterfuge de la conteuse : au tout début du film, juste après un intertitre indiquant « Out of the cradle endlessly rocking » (00'52"), apparaît au centre de l'image, dans la lumière, une jeune femme assise à côté d'un berceau qui se balance, alors qu'au fond on distingue trois femmes en noir, qui évoquent les Parques (00'53"). Cette scène est suivie de l'image d'un livre sur la couverture duquel s'étale en toutes lettres le mot « Intolerance » (00'54"), puis le livre s'ouvre et la première histoire commence. L'épisode du massacre de la Saint Bathélémy, en troisième position dans la chronologie du film, juste après un passage de l'histoire de la Bible, est annoncé par l'intertitre suivant, où l'on voit filer la métaphore du berceau : « Another period of the past. A. D. 1572 – Paris, a hot bed of intolerance, in the time of Catherine de Medici and her son Charles IX, King of France » (09'19").

Gil-Albert confie le récit des événements à Madeleine, une étudiante en histoire inscrite en thèse en Sorbonne sur cette question, personnage plus fictif que

réel à en juger par la façon dont le narrateur lui invente un patronyme:

Madeleine nos concretaba los detalles de unos sucesos que conocíamos mal por lecturas generalizadas (...) Madeleine se estaba especializando, precisamente, en ese momento de la historia de Francia entre cuyos vestigios visuales vivíamos; no sé en qué proporción figurarían entonces las muchachas en las aulas de la Sorbona, porque ya dije que en mi universidad de Valencia, centenares de ojos varoniles registraban la presencia, entre ellos, como una excentricidad, de una sola mujer. Según Kenneth, Madeleine, con la que flirteaba, pertenecía a un tronco linajudo y ostentaba uno de esos largos nombres que leemos en sus folletinistas, Chatillon que yo recuerde de Tal y de Cual, algo así como, reconstruyo surrealísticamente – Ferté-Chatillon-d'Auriac de la Boisserie (...) (*id.*: 90).

Tant pour l'Américain que pour l'Espagnol, l'Histoire tient du mythe et est au service de l'art. Ce qui non seulement distingue les deux œuvres mais aussi les oppose ne se situe pas au niveau des événements de l'histoire officielle du massacre de la Saint Barthélémy, même s'ils ne sont pas traités dans la même perspective, mais au niveau de la seconde histoire – histoire apocryphe ou histoire littéraire – qui vient se greffer sur la première, ce qui n'est pas pour surprendre. L'histoire apocryphe inventée par Griffith est, conformément au patron de l'histoire contemporaine, celle de jeunes fiancés de milieu populaire, la jolie Brown Eyes (Yeux bruns) et le vaillant Prosper Latour, qui vont se faire massacrer par des mercenaires jaloux et sanguinaires. L'histoire d'amour de ces jeunes gens, qui auraient dû se fiancer le jour de la Saint Barthélémy [Intertitre : « Prosper and Brown Eyes betrothed. "The banns – tomorrow, St Bartholomew's horn" » (2h 02' 26")] pendant sincère, populaire et tragique, du mariage du futur Henri IV avec Marguerite de Valois, a pour but de faire saisir au spectateur toute la cruauté de la nuit du 4 août 1792, où la religion n'apparaît plus que comme un vague mobile pour tuer son prochain. Le mercenaire qui viole Brown Eyes [Intertitre : « Brown Eyes – ah me, ah me ! » (2h 56' 2")] puis la transperce d'un coup d'épée et le peloton de soldats qui tire sans sommation sur un Prosper désarmé devant la mort de sa fiancée incarnent la violence aveugle qui s'est emparée du peuple parisien.

Chez Gil-Albert, aucune action romanesque ne vient concurrencer les faits avérés, mais l'histoire littéraire, centrée sur la figure de Montaigne, livre un autre regard sur l'époque. L'attitude du Bordelais devant la vie, qui lui semble si différente de l'ascétisme d'un Unamuno, le fascine :

Montaigne descubre al hombre medio, equilibrado, al intelectual; no de profesión, de vida. Y que toma parte en los acontecimientos, pero sin darles la sangre, sólo sí, la sensatez y la templanza; participa en ellos pero no les permite que alteren, perniciosamente, su ritmo vital. Encarna, diría yo, más que una moral, un arte, un arte de vivir (*id.*: 30).

Plutôt que de renforcer l'horreur en multipliant les crimes, Gil-Albert choisit l'équilibre : à la mort que les Valois sèment et attirent, sciemment ou malgré eux, il oppose le savoir-vivre de l'esprit le subtil de leur temps.

Reflet du tragique ancien dans le tragique moderne⁸

L'histoire des jeunes fiancés de 1572 permet également d'établir un parallélisme avec l'histoire principale de *Dear One* (*La petite chérie*) et de *The Boy* (*Le Garçon*). Elle anticipe donc sur les événements à venir. Bien que, chez Griffith, elle diffère de celle des temps modernes par son final sanglant, elle n'en comporte pas moins un indice important concernant le scénario de cette dernière. C'est du moins l'hypothèse qu'une étrange coïncidence me conduit à formuler. En effet, Prosper Latour, seul des quatre personnages à ne pas être désigné par un surnom, pourrait tenir son nom du héros d'un roman d'Élie Berthet, écrivain français prolixe, très célèbre en son temps. Dans *Le mûrier blanc*, ce contemporain d'Émile Zola raconte l'histoire d'une famille accablée parce que le père a été injustement poursuivi pour un meurtre dont le véritable auteur, un certain Prosper Latour, enfant au moment du crime, ne s'accusera que bien des années plus tard. Comment ne pas rapprocher cette la trame de celle de l'histoire du jeune ouvrier de

⁸ J'emprunte ce titre à l'un des chapitres de *L'alternative* de Søren Kierkegaard.

l'histoire contemporaine, accusé d'un meurtre qu'il n'a pas commis, dont le coupable se dénoncera *in extremis*? Malgré d'importantes différences, le nom du personnage vaut signature ; pour ma part je l'entends comme un discret hommage au romancier, que Berthet soit traité comme un indice dans une intrigue policière n'étant pas pour étonner vu les caractéristiques de l'épisode contemporain du film de Griffith.

Rien de tel pour Montaigne chez Gil-Albert dont le nom est associé à un enseignement dispensé dans le cadre de l'université, à la lecture assidue de l'ouvrage qui y fut distribué puis à l'édition postérieure en trois tomes de la prestigieuse maison d'édition Garnier. L'admiration du Valencien est manifeste jusque dans la construction de son œuvre, qui relève, à l'instar de *Les Essais*, de l'art du grotesque, entendu comme un assemblage de chapitres très souple, ne répondant à aucun critère chronologique⁹. Cette construction complexe permet presque d'en oublier une absence, celle de La Boétie. Pourtant, que le grand ami de Montaigne – puisque c'était lui, puisque c'était moi – ne figure pas dans le texte de Gil-Albert n'est pas un mince détail. Deux explications peuvent être avancées pour le comprendre : d'une part un effet de censure, lié à la source du savoir du tout jeune homme qu'était Gil-Albert en 1923, un vénérable universitaire de province qui travaille sur une anthologie de textes, d'autre part, son spectre sous les traits de l'ami anglais Kenneth de Bonneville dont on apprendra à la fin de l'ouvrage qu'il est mort très jeune, tout comme La Boétie, même si les causes de leur mort ne sont pas comparables.

Conclusion

La confrontation méthodique des deux œuvres pourrait encore se poursuivre et ne manquerait pas d'intérêt de détail, mais les observations que j'ai pu faire me semblent suffisantes pour avancer quelques conclusions sur le travail et les intentions de chacun. Ainsi est-il possible d'avancer que les sources historiographiques sont les

⁹ Thèse que j'ai avancée dans un autre article auquel je renvoie ici : Annick Allaigre, 2015: 321-336).

mêmes chez les deux auteurs qui ont puisé dans l'œuvre de François Guizot mais que chacun a enrichi sa connaissance d'autres lectures bien différentes. Griffith a fait le choix de la fiction dont témoigne la trace du roman d'Élie Berthet, *Le mûrier blanc*, Gil-Albert celui de la réflexion, se donnant pour maître le Montaigne des *Essais*. Les caractéristiques des destinataires de ces œuvres ne sont pas à négliger dans ces choix, le premier visant un large public, plutôt populaire alors que le second, s'il ne s'adresse exclusivement à une élite d'intellectuels, ne se soucie guère de séduire le plus grand nombre. Les caractéristiques de chaque art, cinématographique et littéraire, ne sont pas non plus à négliger à l'heure des bilans : le metteur en scène renforce la théâtralité et la « spectacularité » tandis que l'écrivain s'offre des digressions méditatives. Pourtant, malgré le propos nettement moraliste du film, c'est chez Gil-Albert que la dimension cathartique de la tragédie est la plus sensible, Griffith la délayant dans la somptuosité des décors et des costumes et la liquidant dans le *happy end*. L'émerveillement devant la splendeur des images est peut-être le moyen de rendre soutenable un récit où la vie, sauf par la grâce d'un revirement rocambolesque, ne triomphe jamais de la mort. Gil-Albert évite de donner dans le sensationnalisme afin de réhabiliter la vie jusque dans la mort, en s'adossant à la pensée d'un Montaigne à l'instar de Nietzsche qu'il cite : « El placer de vivir sobre la tierra es más vivo por el solo hecho de que este hombre haya escrito. Si me pusiera en el trance de elegir, sería en su compañía en la que intentaría vivir como conmigo mismo » (*id.*: 34).

Au-delà de toute mesure d'intensité des émotions éprouvées à la réception de chaque œuvre, c'est une posture qui se dégage : l'œuvre de Griffith est celle d'un résistant, celle de Gil-Albert d'un dissident. Griffith, qui s'adresse à ses détracteurs, fait acte de résistance. Dans son combat, la Saint Barthélémy est un *topoi* de l'intolérance, Gil-Albert, qui les ignore, se confronte à cette période tourmentée de l'histoire de France pour y saisir comment la tolérance se fraie un chemin au milieu des embûches et en dépit de terribles échecs.

Références

- ALLAIGRE, Annick (2015), «Juan Gil-Albert, un europeo intravagante», Antoni Martí Monterde & Bernat Padró Nieto (eds.), *Qui acusa? Figures de l'intel·lectual europeu*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 321-336.
- BERTHET, Élie (1890) *Le mûrier blanc, Le chasseur de marmottes*, Paris: Marpon & Flammarion [<http://www.archive.org/stream/lemurierblanclec00bert#page/n5/mode/2up>].
- GUIZOT, François (1898), *Popular History of France from the Earliest Times, Vol. 4* [tr. Robert Black] [<http://www.loyalbooks.com/book/Popular-History-of-France-from-the-Earliest-Time-4>].