



HAL
open science

“Qu’ils mangent de la brioche” : le traitement par l’écart du “célèbre dire” et des frasques de Marie-Antoinette (2006) dans le film de Sofia Coppola

Marc Arino, Mathilde Rondet

► To cite this version:

Marc Arino, Mathilde Rondet. “Qu’ils mangent de la brioche” : le traitement par l’écart du “célèbre dire” et des frasques de Marie-Antoinette (2006) dans le film de Sofia Coppola. *Travaux & documents*, 2021, *Regarder autrement, politique et subversion*, 57, pp.77-88. hal-03451756

HAL Id: hal-03451756

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-03451756v1>

Submitted on 10 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Qu'ils mangent de la brioche » : le traitement par l'écart du « célèbre dire » et des frasques de *Marie-Antoinette* (2006) dans le film de Sofia Coppola

MARC ARINO, UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION
MATHILDE RONDET, ÉTUDIANTE EN MASTER 2 MEEF, INSPE DE LA RÉUNION

En nous appuyant sur les travaux d'Annie Duprat, de Martial Poirson, ainsi que de Véronique Champion-Vincent et Christine Shojaei Kawan, et en pratiquant l'analyse détaillée d'une séquence filmique, nous nous proposons dans cet article d'étudier la façon dont l'œuvre de Sofia Coppola recourt à une poétique et à une esthétique originales de l'écart pour juxtaposer à l'image les traces des stéréotypes, clichés visuels ou supposées composantes du « célèbre dire » qu'ont associés au personnage historique de Marie-Antoinette les différentes idéologies ayant eu intérêt à en faire une reine maléfique ou martyre.

Après avoir évoqué brièvement les regards portés sur la dernière reine de France par ses contemporains avant la Révolution, puis par les partisans de la Révolution ou de la Restauration, nous analyserons donc, via l'étude minutieuse d'un extrait filmique, la représentation plusieurs fois dédoublée dans la fiction du personnage de Marie-Antoinette, de ses comportements et de ses dire, représentation qui tantôt inscrit un écart maximal entre les versions présentées et qui tantôt maintient l'ambiguïté sur ses actions et motivations.

Nous verrons ainsi successivement quels traitements poétiques et esthétiques contrastés et spécifiques Sofia Coppola réserve aux rapports qu'entretient ce personnage clivé et clivant au luxe, à la mode, à la cour de Versailles, ainsi qu'au personnage du comte de Fersen.

DES REGARDS PORTÉS AU FIL DU TEMPS SUR LE PERSONNAGE DE MARIE-ANTOINETTE AU FILM DE SOFIA COPPOLA

Dans l'annexe de leur module accessible sur internet et intitulé « MSHIS11 Didactique de l'histoire au secondaire. *Marie-Antoinette* de S. Coppola : comment l'aborder en classe d'histoire¹ ? », les auteurs L. Kaufmann, E. Honoré et G. Roduit rendent compte des différents regards qui ont été portés au cours de l'histoire sur Marie-Antoinette.

¹ Module consulté le 03.06.21 à l'adresse : https://lyonelkaufmann.ch/histoire/wp-content/uploads/2009/02/mshis11_CinemaHistoire_Marie-Antoinette.pdf.

[...] Regards sur Marie-Antoinette

Écrire l'histoire de Marie-Antoinette, c'est reprendre un procès plus que séculaire, où accusateurs et défenseurs se contredisent avec violence (Stefan Zweig, Préface, in *Marie-Antoinette*. Paris, Grasset, 1934).

Marie-Antoinette et ses contemporains (avant la Révolution) :

Pour les contemporains, il s'agit de leur reine ; jeune quand elle accède au trône en 1774, elle porte avec son époux les espoirs d'un pays et d'une monarchie incapables de se réformer et ceux d'un peuple qui souffre de disettes (la guerre des farines se déroule en 1775). Mais les critiques surgissent rapidement, d'abord parmi les courtisans proches, ces nobles humiliés par son comportement car elle ne respectait pas les codes du protocole puis parmi les folliculaires prompts à épier les faux pas d'une jeune reine imprudente que l'on dit légère. Dès lors, le système de la propagande se met en marche, contre une personne mais aussi contre une fonction. [...] la méfiance envers la monarchie devient crise puis Révolution (Annie Duprat, « Les éclats d'une reine », *Annales historiques de la Révolution française*, n°347 | janvier-mars, 2007).

Marie-Antoinette et les Révolutionnaires :

Pour atteindre la royauté, la Révolution devait attaquer la reine, et dans la reine la femme. Or, la vérité et la politique habitent rarement sous le même toit, et là où l'on veut dessiner une figure avec l'intention de plaire à la multitude, il y a peu de justice à attendre des serviteurs complaisants de l'opinion publique. On n'épargna à Marie-Antoinette aucune calomnie, on usa de tous les moyens pour la conduire à la guillotine ; journaux, brochures, livres attribuèrent sans hésitation à la « louve autrichienne » tous les vices, toutes les dépravations morales, toutes les perversités ; dans l'asile même de la justice, au tribunal, le procureur général compara pathétiquement la « veuve Capet » aux débauchées les plus célèbres de l'Histoire, à Messaline, Agrippine et Frédégonde (Stefan Zweig, Préface, in *Marie-Antoinette*, Paris, Grasset, 1934).

Marie-Antoinette et les royalistes (après sa mort) :

Le revirement fut d'autant plus profond, lorsque, en 1815, un Bourbon monta de nouveau sur le trône pour flatter la dynastie, on repeint l'image diabolique sous les couleurs les plus flatteuses ; pas de portrait de Marie-Antoinette datant de cette époque où elle ne soit idéalisée et auréolée. Les panégyriques se succèdent ; la vertu insoupçonnable de Marie-Antoinette est farouchement défendue, on célèbre en vers et en prose son esprit de sacrifice, sa grandeur d'âme, son pur héroïsme ; et des anecdotes, abondamment trempées de larmes, tissées la plupart du temps par le monde aristocratique, encadrent le visage transfiguré de la « reine

martyre » (Stefan Zweig, Préface, in *Marie-Antoinette*, Paris, Grasset, 1934).

Au cours du XIX^e siècle, Marie-Antoinette est parfois présentée comme une victime innocente de l'odieuse Révolution dans la déploration et la repentance officielles instituées par la Restauration ; mais, femme étrangère et scandaleuse, elle gêne encore de nombreux royalistes [...]. Mais le plus souvent, elle est la reine maléfique, la femme de pouvoir, cette figure noire qui a si mal conseillé Louis XVI (Annie Duprat, « Les éclats d'une reine », *Annales historiques de la Révolution française*, n°347 | janvier-mars, 2007).

Avant de passer aux analyses de Martial Poirson portant sur le film de S. Coppola, nous devons faire un point sur la fameuse répartie supposément attribuée à la Reine : « Qu'ils mangent de la brioche ! ». Les auteures de l'article « Marie-Antoinette et son célèbre dire : deux scénographies et deux siècles de désordres, trois niveaux de communication et trois modes accusatoires »², Véronique Champion-Vincent et Christine Shojaei Kawan concluent ainsi sur cet épisode fantasmatique, qui apparaît dans le film comme nous le verrons plus loin dans l'article, après avoir démontré qu'« il est peu probable qu'elle ait proféré cette cruelle remarque »³ :

En son temps, l'image fort négative de Marie-Antoinette se retrouva dans les surnoms de Madame Déficit ou Madame Vêto. L'extravagance et la prodigalité de la reine, sa vie privée, étaient la cible d'innombrables chansons, satires et pamphlets. Bien qu'innocente, elle fut impliquée dans la célèbre « affaire du Collier » qui aggrava encore sa réputation désastreuse. Mais avec le temps, les faits politiques et personnels complexes derrière tous ces ragots, cette satire, ce persiflage et ces calomnies devinrent trop compliqués pour être mémorisés par les générations suivantes. Par contre la réplique « Qu'ils mangent de la brioche », simple et directe, aisément retenue, devint une sorte de

² Véronique Champion-Vincent et Christine Shojaei Kawan, « Marie-Antoinette et son célèbre dire : deux scénographies et deux siècles de désordres, trois niveaux de communication et trois modes accusatoires », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], n°327 | janvier-mars 2002, mis en ligne le 21 mars 2008, consulté le 03 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ahrf/551> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ahrf.55>.

³ La reine de France est aujourd'hui tellement associée à ce dire que Stith Thompson décrit ce conte type : « Qu'ils mangent de la brioche. On a dit à la reine que les paysans manquent de pain ». Cependant, parmi les textes qu'il donne comme exemple, on ne trouve ni Marie-Antoinette ni aucune autre reine. Il indique dans un ouvrage voisin : « Depuis un siècle et demi, la tradition assure que c'est Marie-Antoinette qui, lorsqu'on lui dit que le peuple manque de pain déclara, "Qu'ils mangent de la brioche" [...] Quelles qu'aient été les erreurs de Marie-Antoinette, il est peu probable qu'elle ait proféré cette cruelle remarque », *ibid.*

sommaire des grands maux de l'âge pré-révolutionnaire : la famine et l'exploitation des masses ; la frivolité, l'irresponsabilité et la morgue de la noblesse. Dans un processus similaire, les autres individus auxquels cette réplique ou des répliques analogues étaient prêtées autrefois ont, petit à petit, disparu de la mémoire collective où seules quelques figures symboliques d'importance pouvaient garder leurs places. Dans l'esprit populaire, le cours de l'histoire ne subsiste que de façon rudimentaire, la confusion et la complexité des faits et événements, des idées et courants sont épurés pour former un tout logique, significatif et cohérent, les multiples acteurs sont réduits à quelques personnages clés. Et ainsi, jusqu'à ce jour, le souvenir de Marie-Antoinette est couramment caractérisé par cette brève réplique : « Qu'ils mangent de la brioche ! »

Quant à Martial Poirson, dans son article magistral intitulé « Marie-Antoinette, héroïne paradoxale d'une fiction patrimoniale contrariée »⁴, il analyse la façon dont la réalisatrice Sofia Coppola s'est jouée de ces écueils, liés à la représentation aux multiples facettes de la Reine, en deux temps principaux pour ce qui nous occupe :

[...] ce n'est pas le moindre des mérites de Sofia Coppola que d'avoir déjoué ces difficultés esthétiques en en faisant de puissants ressorts cinématographiques : d'abord, en dépassant la dichotomie idéologique traditionnelle, offrant un film qui brouille les lignes de clivage entre éloge et blâme ; ensuite en faisant précisément de cette zone d'indécision l'objet même du film, consacré à la vacance du pouvoir, perçue à travers le motif de l'ennui et de la solitude des élites. [...] La monarchie malade de l'impuissance, tout aussi bien sexuelle que politique, telle semble bien être ici pour Sofia Coppola la forme cinématographique de l'histoire, dont le désœuvrement, la mélancolie, le repli narcissique et compulsif sur la sphère du divertissement et des plaisirs libertins de l'héroïne ne sont que des attributs⁵.

Martial Poirson rend ensuite compte avec exhaustivité, ce qui nous sera impossible dans les limites de cet article, de la façon dont Sofia Coppola « téléscopie habilement [...] deux représentations dominantes »⁶ :

[...] les réinvestissements actualisants multiplient les stéréotypes : reine étrangère honnie du peuple français, libertine jouisseuse sans étraves au mari exsangue, victime d'une société française corsetée et obsédée par l'étiquette, femme qui, dans une certaine mesure, a su dire non à l'organisation politique de son temps et à la domination masculine d'un pouvoir

⁴ In *Filmer le 18^e siècle* (dir. Laurence Schifano et Martial Poirson), Paris, Desjonquères, 2009, p. 229-252.

⁵ *Ibid.*, p. 230-231.

⁶ *Ibid.*, p. 233.

misogyne, victime de la société de consommation et de Postentation marchande⁷...

Passons maintenant à l'analyse de la séquence filmique extraite de *Marie-Antoinette* de Sofia Coppola qui nous semble illustrer en quatre minutes seulement, avec brio et dynamisme, les enjeux que l'on vient de voir.

ANALYSE FILMIQUE DE LA SÉQUENCE ALLANT DE 1H35MIN10S À 1H39MIN40S⁸

[La Reine Marie-Antoinette rêve de Fersen alors que le Roi et sa compagnie sont tranquillement en train de jouer dans un salon donnant sur l'extérieur]

La scène s'ouvre avec un plan fixe sur Marie-Antoinette représentée en plan poitrine de profil, le regard lointain, pensif. Nous sommes d'emblée face à l'héroïne tragique de cette histoire grâce à une caméra objective. L'action est filmée d'un point de vue extérieur. Le cadrage met Marie-Antoinette au centre de cette séquence, avec des fleurs en amorce à gauche du cadre. Ces fleurs pourraient être la représentation de la romance qu'elle vit avec Fersen, l'amour auquel elle n'a pas droit. La scène est accompagnée d'un air de musique baroque joué au clavecin rendant l'instant très solennel. Cette musique est très proche d'un air d'envoutement, de rêve, ce qui représente très bien la scène qui se déroule sous nos yeux. On remarque un très léger travelling avant, accompagné d'un soupir de la part de Marie-Antoinette. Cela peut traduire l'impatience de la reine qui ne peut que s'imaginer Fersen sans pouvoir bénéficier de sa présence. Le cut offre un nouveau plan montrant Fersen triomphant à cheval, scène imaginée par Marie-Antoinette. On a ici un plan moyen permettant de constater

⁷ *Idem*.

⁸ Sofia Coppola, *Marie-Antoinette*, © Columbia Pictures, American Zoetrope, Tohokushinsha Film Corporation, Pathé distribution, 2006 ; © DVD Pathé, 2007. Cette analyse filmique, que j'ai corrigée et légèrement retouchée, a été produite par Mathilde Rondet, étudiante en Master 2 MEEF second degré (CAPES Lettres Modernes) dans le cadre d'un devoir type concours option ASP cinéma. Le projet de séquence à élaborer pour une classe de 1^{ère} générale prenait appui sur l'extrait filmique indiqué de *Marie-Antoinette* de Sofia Coppola, réalisé en 2006, ainsi que sur six documents textuels et iconographiques : un extrait du roman *Les Adieux à la Reine* de Chantal Thomas publié en 2002 ; un document intitulé « Didactique de l'histoire au secondaire » par L. Kaufmann, E. Honnoré et G. Roduit ; trois documents iconographiques : deux photogrammes extraits du film support, un portrait de Marie-Antoinette intitulé « Marie-Antoinette, Reine de France » réalisé par Élisabeth Vigée Le Brun en 1783 et une gravure intitulée « The Flower Garden » publiée par M. Darly en 1777 ; enfin un document annexe à destination du professeur qui est un article, extrait des *Annales historique de la Révolution française*, intitulé « Marie-Antoinette et son célèbre dire... », écrit par Véronique Champion-Vincent et Christine Shojaci Kawan.

qu'il est sur un champ de bataille. Ce plan laisse apparaître les flammes derrière lui qui montrent la violence de la guerre. La caméra est d'abord fixe montrant la grandeur du cavalier et du cheval, puis il y a un léger travelling horizontal permettant d'accompagner cette figure triomphante. On remarque une légère contre-plongée qui grandit le personnage et donne un effet dramatique. Cette contre-plongée peut représenter la caméra subjective, car on a l'impression que le spectateur voit à travers les yeux de Marie-Antoinette. Le fait que Fersen ait un regard caméra à plusieurs reprises dans ce plan séquence accentue cette idée de prise de vue subjective. Un cut nous ramène au plan initial, coupant la rêverie de Marie-Antoinette. Elle est présentée dans la même position sur un plan fixe toujours en plan poitrine et de profil. Un travelling horizontal finit par rompre totalement cette illusion en ramenant Marie-Antoinette à la réalité. Les fleurs initialement en amorce sortent quasiment du champ, cela symbolise la fin de la romance et de la rêverie. Le très court plan fixe qui suit marque la rupture entre l'imaginaire et la réalité, Marie-Antoinette reprend ses esprits. Puis à nouveau un travelling horizontal montre la reine se redressant comme pour témoigner de son retour au monde réel. Elle s'adresse au roi et un cut permet de montrer un nouveau plan où le roi est en train de jouer à un jeu de cartes. La prise de vue laisse penser que la caméra n'a pas changé de place mais a juste changé d'axe. Nous sommes en caméra objective car le roi s'adresse à sa femme qui se trouve à gauche de la caméra. De ce fait nous ne sommes plus en caméra subjective, le spectateur ne voit plus à travers les yeux de Marie-Antoinette comme c'était le cas quand elle imaginait Fersen. Cette différence de point de vue montre qu'entre le roi et la reine il y a moins d'intimité qu'entre Fersen et la reine. Cette caméra objective témoigne de l'éloignement qu'il y a entre Marie-Antoinette et Louis XVI. Aussi le roi est présenté en plan taille fixe, centré entre deux personnages qui sont en contrechamp. Il n'est pas au premier plan et est entouré. Cela peut représenter l'influence de la cour sur lui. Il est jeune et a besoin d'être entouré pour s'en sortir, il n'est pas affranchi. Après sa réponse à la reine il y a un nouveau cut permettant de revenir au plan initial, montrant la reine de profil effectuant une révérence. Puis à nouveau un cut qui montre le roi, cela marquant la fin de cette micro séquence filmique. Ce jeu de champ/contrechamp permet d'instaurer un semblant de dialogue entre les deux époux bien que cela reste très superficiel.

Une nouvelle micro-séquence filmique s'ouvre avec une musique beaucoup plus moderne et entraînante, rompant ainsi avec la mimesis du contexte historique. Cela crée un réel contraste avec l'ambiance de la séquence précédente. On est sur une légère plongée laissant apparaître la robe de la reine de dos et le sol sur lequel elle court au rythme de la musique. La caméra effectue un travelling avant et horizontal pour suivre Marie-Antoinette dans sa course. Un travelling vertical permet le dévoilement progressif de la reine de dos et du décor. Un cut permet de changer de prise de vue et nous passons face à la reine centrée au cadrage. Nous sommes ici en plan taille avec un travelling arrière.

Cette prise de vue permet de montrer les émotions de la reine souriante qui semble être prise dans une rêverie entraînante. Le travelling arrière mêlé à la course de la reine donne une réelle impression de mouvement. Cette course effrénée finit par faire sortir Marie-Antoinette du champ par la droite car le travelling arrière n'est pas assez rapide pour suivre la reine dans sa rêverie. Une nouvelle micro-séquence s'ouvre sur la chambre de la reine en plan fixe. Le plan américain permet de voir l'action des bras de Marie-Antoinette qu'elle laisse tomber en arrière, montrant ainsi un réel relâchement. Elle regarde vers le haut, son regard est lointain et pensif. Elle a une expression joyeuse, rêveuse. On remarque un travelling avant qui amorce, après le cut, une nouvelle prise de vue. On est au-dessus de la reine, on la surplombe, on est en plongée maximale sur elle. Cette scène est très sensuelle, même érotique avec un plan poitrine. Cet angle de vue permet de voir le langage corporel de la reine qui est très ouvert avec le bras au-dessus de la tête. Elle se trémousse avec le regard perdu dans ses pensées. À nouveau il y a un cut proposant un nouvel angle. On est en plongée en plan taille, cela permet de voir les mains de Marie-Antoinette sur sa poitrine. Elle ferme les yeux et ouvre la bouche. Tout cela accentue cette idée de scène érotique. On peut penser qu'elle s'imagine avec Fersen. Puis elle effectue un regard caméra et esquisse un sourire. À travers cela elle prend le spectateur à témoin, elle recherche sa complicité. Cela rompt l'identification et replace le spectateur au rang de voyeur et non d'acteur. Ce qu'elle imagine est à elle et n'appartient qu'à elle, nous ne sommes pas invités à y entrer. Autre possibilité, ce regard caméra peut représenter une caméra subjective et nous deviendrions Fersen. Puis un cut permet de nous renvoyer au plan initial où cette fois Marie-Antoinette a les bras croisés sur son ventre et a l'air fatigué comme si son fantasme était achevé.

Enfin un cut permet un nouveau plan montrant un plan d'ensemble sur Versailles, ce qui marque le retour à la réalité. Ce plan fixe montre la grandeur de ce château qui représente une prison pour elle. La musique s'arrête à la fin de ce plan, mettant fin à cette rêverie frénétique.

Une nouvelle séquence filmique s'ouvre dans le bureau du roi avec deux personnages en amorce à droite et à gauche du cadre. Le sujet tourne autour des finances et des armées déployées pour venir en aide aux « Américains ». Les deux personnages en amorce sont en contre-champ et encadrent le roi. Le roi n'est pas centré : il n'est pas mis en avant, il est au même niveau que l'un de ses conseillers, assis à sa droite. Ils sont séparés par une plume et il est plus bas que les personnages en amorce qui le surplombent. Cette idée d'infériorité est accentuée par la légère plongée. Il y a un zoom avant qui permet aux personnages en amorce de sortir complètement du champ, permettant à Louis XVI d'enfin assumer sa place. Malheureusement il ne prend quasiment jamais la parole et le zoom avant permet de montrer l'angoisse qui le gagne. C'est finalement le conseiller assis à sa droite qui tente de lui imposer sa décision, lui-même étant incapable d'assumer ses responsabilités, du fait de son jeune âge. Un travelling

horizontal laisse davantage apparaître en contre-champ la personne qui s'adresse à Louis XVI et qui lui demande de ne plus gaspiller autant d'argent pour le déploiement de ses troupes en « Amérique ». Le roi finit par écouter le conseiller en faveur de l'aide à apporter aux « Américains », ce qui le mènera pour partie à sa perte.

Un nouveau plan s'ouvre avec une contre-plongée en plan fixe sur Versailles. On entend les cris du peuple en voix off. Cette contre-plongée pourrait représenter le peuple qui est écrasé par Versailles et les choix de son roi. Il y a ici un paradoxe entre l'image fixe paisible de Versailles et les voix off pré-révolutionnaires. On voit ici la personnification de l'adage : « Le calme avant la tempête ». La reine n'est pas épargnée, elle est même pointée du doigt. Une voix off prend la parole. C'est un homme du peuple qui fait un discours à charge contre la reine. Les voix l'acclament et de ce fait sont d'accord avec le discours qu'il tient. Face à la population qui manque de pain, Marie-Antoinette aurait prononcé la fameuse réplique « Qu'ils mangent de la brioche ! ». Le cut montre alors un nouveau plan avec une Marie-Antoinette nue dans son bain, maquillée et coiffée, avec un air diabolique accentué par son rouge à lèvres noir. Elle est filmée en plan poitrine fixe, ce qui permet de voir son air sarcastique, dédaigneux, arrogant. Bien évidemment cela est purement ironique, une mise en abyme de la fiction dans la fiction car à travers cela Coppola a voulu représenter Marie-Antoinette telle que le peuple la voyait : hautaine et égoïste. C'est en cela que réside l'originalité et la modernité du traitement du personnage de Marie-Antoinette et de son dire par Sofia Coppola.

Un nouvelle micro-séquence commence après le cut avec Marie-Antoinette qui affirme qu'elle n'aurait jamais pu dire une chose pareille (« Qu'ils mangent de la brioche ! »). Elle est représentée de façon complètement différente par rapport au plan précédent. Elle semble blessée et dépassée par la détérioration de son image face au peuple. Elle apparaît dans un plan moyen fixe, encadrée par deux femmes et derrière elle il y a encore une autre femme allongée (Mme de Polignac). Ce cadrage montre que ce sont des personnes proches de la reine. C'est la première fois dans l'extrait qu'elle apparaît entourée. Bien que Mme de Polignac soit sa meilleure amie, pourtant, elle semble être la moins proche d'elle dans le cadrage, comme si le fait qu'elle rapporte d'autres calomnies sur Marie-Antoinette impliquait une forme de distanciation. On voit la reine esquisser un rire jaune avant de s'adresser à son autre amie, la princesse de Lamballe. Un jeu de champ contre champ commence après le cut. On voit d'abord dans un plan fixe la princesse en plan taille qui a l'air choqué par ce qui se dit sur Marie-Antoinette. La reine est présentée en amorce en contre-champ pour que le spectateur comprenne bien qu'elle s'adresse à la princesse. Puis un cut permet de changer de prise de vue et c'est cette dernière qui est en amorce en contre-champ à droite et la reine qui est face caméra en plan poitrine. Un nouveau cut offre un cadrage horizontal sur Mme de Polignac qui continue d'énumérer d'un air mesquin les calomnies dites sur Marie-Antoinette. On

reprend le plan précédent après un cut avec la princesse en amorce et elle face caméra. Marie-Antoinette lui adresse un regard en rapport avec ce que Mme de Polignac est en train de dire. Un nouveau jeu de champ/contre-champ va s'opérer entre les deux femmes afin de montrer leur dialogue. Son amie l'incite à réagir, ce qui crée un décalage avec l'attitude de Mme de Polignac qui ne semble pas prendre cette situation au sérieux.

Un cut offre une nouvelle séquence avec une caméra fixe montrant un plan d'ensemble. Nous sommes dans les jardins de Versailles. Nous voyons Marie-Antoinette, l'ambassadeur Mercy ainsi que sa fille en mouvement. Ils discutent du peuple, le conseiller essayant de l'avertir de la dégradation des événements. Le peuple fait face à la famine. Il y a un paradoxe entre le décor apaisant, calme, et la discussion grave et sérieuse. Ce paradoxe est créé par le plan d'ensemble qui permet d'apercevoir les somptueux jardins. Un cut amène un nouveau plan où les personnages sont montrés en plan moyen serré, symétrique. En réponse aux avertissements de son conseiller, la reine affirme qu'elle va faire des efforts sur ses dépenses, ce qui contraste fortement avec d'autres scènes du film où Marie-Antoinette se livre à des fêtes où l'on trouve alcool et bonne chère à profusion, où elle s'occupe de mode avec les nombreux bijoux qu'elle reçoit, les tissus et les robes qu'elle commande, ainsi qu'avec les coiffures-poufs qu'elle lance et qui défraient la chronique. C'est par cette forme de « repentir » que Sofia Coppola parvient à nuancer l'image qu'elle donne de la reine, qui de frivole et dépensière apparaît ici prête à faire preuve de sagesse et de modération. En cela réside la spécificité de la construction du personnage de Marie-Antoinette par la réalisatrice. Ce cadrage met Marie-Antoinette au même niveau que son conseiller. De ce fait on peut en déduire qu'elle comprend enfin la gravité de la situation. Elle se penche pour s'adresser à sa fille (elle lui propose de se passer de bijoux car elles n'en ont pas besoin), ce qui dédramatise la situation, tout se passant comme si l'éducation qu'elle donne à son enfant était susceptible de remédier aux problèmes présents et à venir.

Un cut nous ramène au plan moyen serré dans les jardins de Versailles baignés de lumière, ce qui permet d'amorcer un nouveau rebondissement. Une femme arrive de dos, plaçant Marie-Antoinette au centre du cadrage. Elle se retrouve encadrée par les deux personnages, représentation du soutien dont elle va avoir besoin face à la nouvelle qu'elle vient d'apprendre (sa mère est morte). Marie-Antoinette sort de sa ligne centrale pour se réfugier dans les bras de son conseiller. Le cadrage montre une rupture entre la petite fille que Marie-Antoinette laisse à gauche du cadre et elle qui part dans les bras de son ami à droite du cadre. Cela constitue la matérialisation de la séparation mère fille que Marie-Antoinette est en train de vivre.

Un nouveau plan s'ouvre sur le cadavre de la mère de la reine. C'est un cadrage horizontal en plan fixe permettant de montrer le corps de l'impératrice morte. Il y a un contraste entre la position verticale du fils et la position horizontale de la mère. Il y a aussi contraste entre la mère qui baigne dans le

noir et la fenêtre lumineuse au second plan. Le fils décide de se tourner vers la lumière et on remarque un très léger travelling vertical et avant avec la voix off de Marie-Antoinette qui s'adresse à son frère. Un cut propose un nouveau plan avec la reine à une fenêtre, comme prisonnière des murs de la grosse bâtisse qu'est Versailles. Le plan moyen et la légère contre plongée donnent la sensation d'une architecture massive englobant et étouffant la reine. Marie-Antoinette se trouve à la fois dans une pièce sombre et baignée de lumière, semblant à la fois libre et contrainte, prête à aller de l'avant et comme écrasée par les murs épais. De ce fait on pourrait penser que la lumière de l'extérieur représente la vie et le bonheur, et le sombre de l'intérieur la vie qu'elle est condamnée à vivre. La scène se termine avec un fondu. Ce fondu permet la sensation qu'un laps de temps beaucoup plus important s'est produit entre la fin de cette scène et la nouvelle qui va commencer (un an en réalité). En effet le fondu laisse penser qu'une page de la vie de Marie-Antoinette se ferme et qu'une autre va s'ouvrir.

La nouvelle séquence s'ouvre sur un plan d'ensemble fixe sur Versailles présenté en légère contre plongée. En voix off on entend les cris d'un bébé et des cloches, ce qui rompt avec la scène de mort précédente. Un cut nous amène à l'intérieur de la chambre de Marie-Antoinette. On aperçoit en plan américain, au premier plan, l'amie de la reine, la princesse de Lamballe. Au second plan on voit Louis XVI entrer. Il est encore au second plan et est toujours encadré, ce qui permet de questionner son rôle dans la vie de Marie-Antoinette. Un travelling horizontal permet de le suivre dans ses pas. Un cut permet de voir la reine dans son lit en plan fixe. Elle a les joues roses et semble épuisée. On comprend qu'elle vient d'accoucher. Un cut replace la caméra sur le roi qui s'assoit à côté de la reine. Cela est accompagné d'un travelling vertical. Un jeu de champ/contre-champ s'effectue pour montrer la joie du roi et de la reine d'avoir comblé le souhait du royaume c'est-à-dire offrir un dauphin à la France. Un cut offre un nouveau plan montrant le petit souverain au premier plan tenu par un personnage en amorce, tandis que le roi et la reine sont floutés. Cela souligne que c'est lui maintenant l'avenir de la France et que le roi et la reine sont maintenant mis au second plan. Le bébé est porté et est dirigé vers ses parents. Une fois dans les bras de sa mère, le plan fixe offre une photo de famille plaçant encore une fois Louis XVI au second plan, détrôné par le futur supposé souverain qui vient de naître.

Un cut amène un nouveau plan qui montre les gens de la cour heureux de cette nouvelle. Beaucoup de personnages sont en contre-champ de dos et le cadre est relativement serré. On entend les cloches de manière beaucoup plus importante. Tout cela donne une sensation d'étouffement. De plus le travelling arrière qui accompagne les personnages présentés de face donne beaucoup de mouvement à la scène, ce qui crée une sensation de vertige, d'instabilité. Cette instabilité pourrait représenter les conditions dans lesquelles le petit dauphin est venu au monde. Il se retrouve dans un pays relativement instable. Les gens de la

cour semblent s'accaparer le bébé, ils sont tous montrés en train d'essayer de le toucher.

Un cut débouche sur un nouveau plan où Marie-Antoinette est représentée des années plus tard avec ses enfants. Un plan moyen montre le décor. Marie-Antoinette adorait les jardins et elle est souvent représentée dans le film les arpentant. Dans ce plan fixe, une femme (Élisabeth Vigée-Lebrun) est de dos et elle est en train de faire le portrait de la famille de France, en habits simples, ce qui contraste fortement avec la représentation qu'on (tant le peuple que les aristocrates versaillais) attend d'eux en habits de cour. Encore une fois Louis XVI manque à l'appel. La scène est relativement paisible grâce au décor et à la lumière. C'est un havre de paix. Une musique d'opéra accompagne la scène. Elle n'est pas aussi légère que l'ambiance du cadre de la scène à laquelle nous assistons.

Un cut permet de changer complètement de décor en proposant un nouveau plan mais toujours avec la même musique en fond. Nous sommes face à un mur où se trouve le portrait de Marie-Antoinette à la rose (repris de celui fait par E. Vigée-Lebrun) avec des inscriptions dessus : « Gare au déficit », « La Reine de la dette » et « Ses dépenses ruinent la France ». Nous sommes en plan fixe avec une lumière très sombre. On a la sensation à travers ce plan que peu important les agissements de la reine, elle sera toujours jugée. Le plan fixe donne l'impression que ces jugements sont fixés sur la reine et qu'elle ne peut les modifier.

CONCLUSION⁹

Ainsi, cet article a souhaité montrer les différentes visions que l'on a pu porter sur la dernière reine de France, Marie-Antoinette, et particulièrement celle de Sofia Coppola. Ce personnage historique a aussi bien été objet de calomnies que source de fascination. Non seulement Marie-Antoinette faisait l'objet de satires, de pamphlets et de caricatures picturales, mais elle était aussi parfaitement consciente de l'image qu'on avait d'elle. S'il a été reproché à Marie-Antoinette de ruiner le pays pour son propre plaisir et de ne pas se soucier du peuple, le film de Sofia Coppola montrant bien l'image d'une femme qui aime par exemple les coiffures sophistiquées et les paires de chaussures, il existe d'autres aspects de la reine que la réalisatrice a tenu à présenter. Outre le fait que Marie-Antoinette pouvait faire preuve de sagesse et de modération, la réalisatrice montre, en ajoutant des éléments contemporains, tels que la musique et les converses (dans le fameux très gros plan où l'on voit par terre plusieurs paires « d'époque » avec des converses au milieu), que la reine est plus proche

⁹ Cette conclusion reprend quelques éléments de la conclusion du devoir de Maryse Cazal, étudiante en MEEF 1 Lettres Modernes, qui a composé en devoir d'ASP cinéma sur le même dossier que Mathilde Rondet.

du spectateur du XXI^e siècle qu'on ne le pense. Marie-Antoinette est en effet filmée comme une jeune fille qui souhaite avant tout rêver, profiter de sa jeunesse, vivre un amour spontané pour un homme qui n'a pas été choisi par d'autres pour elle, et échapper à ses lourdes obligations royales. Il s'agit donc là d'une image bien différente de celle d'une jeune femme volontairement égoïste et cruelle envers son peuple : d'ailleurs, au fil des siècles, cette vision portée sur Marie-Antoinette s'est nuancée et on a pu se rendre compte que les accusations dont elle était victime n'étaient pas toujours fondées ou résultaient de préjugés. Le cinéma de Sofia Coppola fait le choix de montrer dans l'extrait étudié quasi simultanément les deux facettes de sa double légende « rose » et « noire », ce qui a le mérite, non seulement de l'originalité, mais aussi de faire réfléchir le spectateur sur l'ambiguïté et la complexité de ce personnage historique, qui ne seront sans doute jamais levées ou éclairées totalement.

BIBLIOGRAPHIE

- CAMPION-VINCENT, Véronique et SHOJAEI Kawan, Christine « Marie-Antoinette et son célèbre dire : deux scénographies et deux siècles de désordres, trois niveaux de communication et trois modes accusatoires », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 327 | janvier-mars 2002, mis en ligne le 21 mars 2008, consulté le 11 octobre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/ahrf/551>.
- DUPRAT, Annie, « Les éclats d'une reine », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 347 | janvier-mars 2007, mis en ligne le 01 mars 2010, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://ahrf.revues.org/8363>.
- FRAZER, Antonia, *Marie-Antoinette* (biographie), Weidenfeld & Nicolson, 2001 (Paris, Flammarion, 2006 pour la traduction française par Anne-Marie Hussein).
- POIRSON, Martial, « Marie-Antoinette, héroïne paradoxale d'une fiction patrimoniale contrariée », in *Filmer le 18^e siècle* (dir. L. Schifano et M. Poirson), Paris, Desjonquères, « L'esprit des lettres », 2009, p. 229-252.