



La figuration populaire louis-quatorzienne dans Versailles, la série et le livre dérivé Versailles, le rêve d'un roi

Marine Deregnoncourt

► To cite this version:

Marine Deregnoncourt. La figuration populaire louis-quatorzienne dans Versailles, la série et le livre dérivé Versailles, le rêve d'un roi. Le Pardaillan, 2017, Populaire, moi ?, 3, pp.39-51. halshs-03102503

HAL Id: halshs-03102503

<https://shs.hal.science/halshs-03102503>

Submitted on 7 Jan 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.

La figuration populaire louis-quatorzienne dans

Versailles, la série et le livre dérivé *Versailles, le rêve d'un roi*

DEREGNONCOURT Marine

Introduction

« La popularité ? C'est la gloire en gros sous »¹. Si l'on veut être populaire et connaître la gloire, il faut accepter d'en payer le prix. Comme nous le démontre la série *Versailles* et le livre dérivé *Versailles, le rêve d'un roi*, Louis XIV en est parfaitement conscient !

Comment *Versailles*, la série - création de Canal + et le livre dérivé : *Versailles, le rêve d'un roi* popularisent-ils spécifiquement la figure louis-quatorzienne ? Telle est la problématique à laquelle cet article s'efforcera de répondre.

Pour ce faire, notre argumentation sera divisée en deux parties. La première d'entre elles concernera la série *Versailles*. Nous tâcherons d'y définir ce qu'est une fiction « populaire » et « patrimoniale » ainsi que les caractéristiques et les implications d'un tel concept.

Dans la deuxième partie, nous nous attarderons davantage sur le livre dérivé de la série : *Versailles, le rêve d'un roi* pour tenter de mesurer l'enjeu et l'impact de la novellisation sur la popularité de la figure louis-quatorzienne. Nous verrons que le « Roi Soleil » apparaît tel un (anti-)héros hamletien romantique, torturé et confronté au regard en miroir de son frère Philippe d'Orléans (Monsieur) avec lequel il entretient des relations complexes.

1. *Versailles*, une fiction « populaire » et « patrimoniale » : Définition, caractéristiques et implications

Cofinancée par des canadiens, scénarisée par les britanniques David Wolstencroft et Simon Mirren, tournée par des français, réalisée par Jalil Lespert (français), Christoph Schrewe (allemand), Thomas Vincent (français) et Daniel Roby (québécois)², interprétée dans la langue de Shakespeare, projetée à Los Angeles avant Paris, *Versailles*, la série la plus chère de l'histoire de la télévision française³, a nécessité 400 costumes et un budget de 27 millions d'euros (soit environ 3 millions d'euros par épisode). Canal + est la chaîne française câblée qui, dès le 16 novembre 2015, a diffusé

¹ Victor HUGO, Réplique de Don Salluste à Ruy Blas, *Ruy Blas*, Acte II, Scène 5.

² Victor BATTAGGION, *Versailles. Le théâtre de toutes les intrigues*, Paris, Historia Spécial, Novembre-Décembre 2015, p. 5.

³ Marjolaine BOUTET, *Versailles – L'ambition et la démesure*, <http://seriestv.blog.lemonde.fr/2015/11/09/versailles-lambition-et-la-demesure/> (page consultée le 7 février 2016).

avec succès les dix épisodes constitutifs de ce blockbuster et superproduction sérielle comparable aux séries du câble d'outre-Atlantique⁴.

Précisons que cette série a été pensée pour être internationalement diffusée et ainsi atteindre le plus grand nombre. Hors de France, *Louis XIV* est inconnu du grand public⁵. Dès lors, cette série est diffusée dans une vingtaine de territoires majoritairement européens (sauf l'Italie pour des motifs de censure vaticanesque), en Asie, au Canada, en Afrique, en Amérique du Sud et aux USA. La BBC et de la BBC2, autrement dit les deux grands chaînes télévisées américaines, ont acheté les droits de la série antérieurement à la diffusion française sur Canal +, laquelle chaîne avait même signé pour une deuxième saison avant la diffusion de la première.

Versailles débute en 1667, soit l'année durant laquelle Anne d'Autriche décède et où Louis XIV quitte Paris pour donner vie à son rêve : Versailles. Dans ce contexte, 1667 est une année charnière. Louis XIV se voit à la fois libéré et fragilisé par la mort de sa mère. Or, Anne d'Autriche décède réellement en 1666 et auparavant, elle n'avait plus aucun pouvoir politique. En effet, depuis 1661, faisant suite au coup d'état de son fils, sur lequel nous nous axerons ultérieurement, elle est écartée du « Conseil d'en Haut »⁶.

En outre, les coulisses du chantier de la construction de ce château apparaissent comme symboliques. En effet, pour les réalisateurs, il s'agit davantage de filmer l'élaboration de la personnalité et de l'ego royal et ainsi de jouer sur la chronologie et sur les faits. « Comment le règne de Louis XIV a pu être construit parallèlement à la construction du château. Comment les grands événements du règne peuvent être tout à fait liés à ce berceau qu'est Versailles »⁷. C'est l'allégorie d'un jeune roi qui, menacé de toutes parts, a l'idée de déplacer le centre du pouvoir royal du Louvre parisien à Versailles. Il fait dès lors construire ce château aux dimensions inégalées en Europe pour y exercer le pouvoir et contrôler les nobles. Le roi opte pour la démesure en reproduisant le savoir-faire des maîtres verriers de Venise en vue de le surpasser en offrant au monde entier la Galerie des Glaces, laquelle est l'« affirmation de son pouvoir »⁸. Versailles est l'aboutissement de la vision du souverain de la monarchie française, autrement dit son accessibilité à ses sujets et une

⁴ **Versailles* réalise le meilleur lancement depuis 2013 avec la création originale *The Tunnel*.

En effet, 1 048 000 téléspectateurs ont suivi le premier épisode de la série.

Virginie ROUSSEL, « " Versailles " : tentative de série à l'américaine », <http://www.lalibre.be/culture/serie-tv/versailles-tentative-de-serie-a-l-americaaine-568c21573570b38a57fc7121> (page consultée le 7 février 2016).

⁵ Sonia DEVILLERS, « Versailles, le premier blockbuster de la télévision française », *L'Instant M*, <http://www.franceinter.fr/player/reecouter?play=1187149> (page consultée le 7 février 2016).

⁶ Pauline FERRIER-VIAUD, « Versailles, la série : entre histoire et faux-semblants », http://www.huffingtonpost.fr/pauline-ferrierviaud/versailles-serie-canal-plus-histoire-vrai-faux-erreurs-louis-xiv_b_8555664.html (page consultée le 7 février 2016).

⁷ *Idem*.

⁸ Marjolaine BOUTET, *Op. cit.*

représentation publique de sa vie privée. Contrairement à la vision quelque peu réductrice de la série, ce château est bien davantage qu'une tentative de domestiquer les nobles à l'issue de la Fronde.

Par ailleurs, Louis XIV correspond parfaitement aux canons contemporains de l'anti-héros sériel. En effet, c'est un homme narcissique, assoiffé de pouvoir, séducteur invétéré, obsédé par le contrôle de soi et d'autrui. Derrière ces apparences, il tente de refouler des blessures liées à des traumatismes de son enfance. C'est un homme né souverain mais ignorant du caractère nocif du pouvoir. Le « Roi Soleil » n'est donc pas qu'un homme tout-puissant, ni qu'un monarque absolu.

En regard de ce protagoniste brillant et machiavélique mais néanmoins fragile, le personnage attachant et attirant vraisemblablement davantage la sympathie du public est le frère cadet du monarque. Élevé autant dans le respect que dans la jalousie de son frère aîné, élu par Dieu pour gouverner la France, Philippe d'Orléans était ouvertement homosexuel, friand du travestissement et en couple avec le Chevalier de Lorraine avec lequel il forme un « duo amoureux sulfureux »⁹. Fréquemment caricaturé, réduit aux stéréotypes et clichés précités, « Monsieur » était pourtant un chef de guerre d'envergure, un administrateur adroit de ses biens, marié à deux reprises et père de sept enfants. Il est d'ailleurs l'ancêtre de la plupart des têtes couronnées européennes¹⁰. Alexander Vlahos, l'acteur qui interprète ce personnage dans la série, casse les codes et octroie de l'intensité à son rôle, lequel apparaît comme résolument moderne.

L'argumentaire initial de la série est donc la construction du château de Versailles. À cela s'ajoute « la grande enquête sur la noblesse »¹¹ avec la famille fictive des Lenzac, qualifiée par Jean-Baptiste Colbert de « famille dont la déclaration de noblesse ne peut être prouvée »¹². Au-delà, la relation fraternelle et conflictuelle entre Louis XIV et Monsieur paraît être le matériau principal de cette série. Le monarque aime et en même temps se méfie de son frère. Cette rivalité fraternelle est davantage renforcée par une « facilité télévisuelle ». Henriette d'Angleterre, la première épouse de Monsieur, est ouvertement la maîtresse du roi mais cette prétendue relation fait encore actuellement l'objet de débats au sein de la communauté scientifique en Histoire moderne¹³. Dans la série, ce

⁹ Alexandre MARAL, « Le lobby gay », dans Victor BATTAGGION, *Versailles. Le théâtre de toutes les intrigues*, *Op. cit.*, p. 54.

¹⁰ Marjolaine BOUTET, *Op. cit.*

¹¹ Propos de Mathieu da Vinha repris par Lauren PROVOST, « Entretien avec Mathieu da Vinha, l'historien qui a conseillé la série Versailles », http://www.huffingtonpost.fr/2015/11/23/serie-versailles-historien-mathieu-da-vinha_n_8557040.html (page consultée le 16 août 2016).

En 1666, une grande enquête est en effet ouverte afin de démasquer les roturiers qui se font passer pour nobles et ainsi combattre « l'évasion fiscale » des nobles qui ne paient pas leurs impôts : la taille.

Mathieu LAHAYE, « La chasse aux faux nobles est ouverte », dans Victor BATTAGGION, *Versailles. Le théâtre de toutes les intrigues*, *Op. cit.*, p. 62.

¹² Mathieu DA VINHA, *Versailles. Enquête historique*, Paris, Tallandier, 2015, p. 139.

¹³ Pauline FERRIER-VIAUD, *Op. cit.*

premier triangle amoureux se double d'un second entre Monsieur, Henriette et le Chevalier de Lorraine. Nous pourrions même mentionner le quadrilatère aux allures de pentagone entre le roi, la reine Marie-Thérèse d'Autriche¹⁴, Henriette, Louise de la Vallière et Madame de Montespan.

Ces intrigues de cour et ces rivalités amoureuses suffisent, à elles seules, à corréliser la série *Versailles* à un *soap* américain. Toutefois, les réalisateurs y ajoutent un thriller politique, vraisemblablement pour répondre au cahier des charges de la chaîne, lequel tend à séduire un public davantage masculin. *Versailles* est une « fiction historique »¹⁵ mais néanmoins « respectueuse », « nuancée dans l'exagération »¹⁶, partagée entre petites et grandes histoires, lesquelles sont « prétexte à un récit universel »¹⁷. L'arrière-plan historique est vraisemblable et un regard nouveau sur le règne de Louis XIV est donné à voir aux spectateurs de la série.

En outre, le souverain est sujet à des cauchemars. Avéré par les historiens du règne¹⁸, cet état de fait cherche à humaniser le protagoniste. Tel est l'intérêt de la série : « renouveler le traitement d'un sujet historique en le plaçant sous le signe de la modernisation cinématographique »¹⁹. Il s'agit, en définitive, de traiter du passé sans avoir l'air de s'apparenter à un film du passé, en d'autres termes, de *faire époque* en même temps que de *faire actuel*. C'est tout l'enjeu esthétique de ce « nouveau genre »²⁰.

¹⁴ « La religieuse métisse qui serait la fille adultérine de Louis XIV ou celle de son épouse Marie-Thérèse selon les sources ».

Lauren PROVOST, *Op. cit.*

Dans la série, la reine Marie-Thérèse d'Autriche donne naissance à un enfant noire, laquelle est officiellement, aux yeux de la famille royale, mort-née. Officieusement, elle est élevée dans un couvent.

Même s'il existe des portraits de la Mauresse de Moret, laquelle serait cette enfant précitée, ce fait est loin d'être avéré par la communauté scientifique et fait encore l'objet de débats chez les historiens.

Saint-Simon, mémorialiste du Grand-Siècle, affirme dans ses *Mémoires* : « On prétendait qu'elle était fille du roi et de la reine, que sa couleur l'avait fait cacher et disparaître et publier que la reine avait fait une fausse couche, et beaucoup de gens à la cour en étaient persuadés. Quoi qu'il en soit, la chose est demeurée une énigme ».

Thierry SARMANT, « L'ombre portée au tableau royal », dans Victor BATTAGION, *Versailles. Le théâtre de toutes les intrigues*, *Op. cit.*, p. 41.

Pauline Ferrier-Viaud cite le dictionnaire de Thierry Sarmant, dans lequel cet auteur reprend les propos tenus en 1719 par Madame Palatine (la seconde épouse de Monsieur, le frère du roi) : « Il est faux que la reine ait mis au monde une négresse ».

Pauline FERRIER-VIAUD, *Op. cit.*

¹⁵ Propos de Mathieu da Vinha dans Amandine BOURGOUIN, « Versailles n'est pas une série historique », <http://www.parismatch.com/Culture/Medias/Mathieu-da-Vinha-Versailles-n-est-pas-une-serie-historique-869487> (page consultée le 7 février 2016).

¹⁶ Barbara THÉATE, « Versailles : " Ils ont voulu faire de Bontemps, le valet du roi, un homosexuel " », <http://www.lejdd.fr/Culture/Versailles-Ils-ont-voulu-faire-de-Bontemps-le-valet-du-roi-un-homosexuel-759867> (page consultée le 13 août 2016).

¹⁷ Virginie ROUSSEL, *Op. cit.*

¹⁸ Pauline FERRIER-VIAUD, *Op. cit.*

¹⁹ François-Xavier MOLIA, « « Dépoussiérer les mythes » : désynchronisation et hybridation dans les fictions patrimoniales », dans Nicolas CREMONA, Bernard GENDREL et Patrick MORAN, *Fictions populaires*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 93.

²⁰ *Idem*.

Vu ce qui précède, la série *Versailles* semble s'apparenter autant à une « fiction populaire » qu'à une « fiction patrimoniale ». À quoi renvoient spécifiquement ces deux acceptions ? Focalisons-nous tout d'abord sur le terme « fiction populaire ». Ce syntagme désigne l'hyper-genre qui inclut le vaste ensemble des œuvres dites « populaires ». Toutefois, l'adjectif « populaire » (« ce qui vient du peuple », « ce qui vise le peuple » et « ce qui est aimé du peuple »²¹) est particulièrement ambigu. S'agit-il d'une fiction sur, pour ou émanant du peuple ? Notre propos tend à privilégier le sens large de ce concept qui donnera naissance au syntagme « popularité » : « ce qui est connu, aimé, apprécié du plus grand nombre »²². La série télévisée est fréquemment associée à cette notion. Est « populaire » la mise en scène des intérêts humains « dans les affaires du monde, parce que l'être intrigué, c'est l'être intéressé par une histoire »²³.

« Tendue vers son but, comme la flèche qu'il décoche, l'arc désigne le parcours narratif accompli dans le temps par un personnage ou un ensemble d'actants, construit patiemment de fragment en fragment, évoluant selon le rythme des stases et des coups de théâtre familiers aux genres populaires. Toute aussi inhérente au genre est la figure du retour, qui fait revenir à l'identique une structure immuable, le cadre de l'histoire, et un héros récurrent, sans nécessairement tenir compte d'une progression temporelle forte, dans des épisodes parfaitement autonomes »²⁴.

Le défi sériel est de combiner le familier avec l'inédit, autrement dit de captiver sans lasser. Selon les aléas de sa vie privée, le téléspectateur doit pouvoir continuellement entrer et participer à l'intrigue sérielle. Ceci étant dit, la définition d'une série télévisée demeure problématique. Où la catégoriser ? Est-ce une forme, un art ou un genre ? Ce serait en fait un récit fictionnel d'envergure produit en série par les industries audiovisuelles en vue de divertir les gens. Toutefois, il faut se garder de confondre la série avec le cycle. La série est constituée de nombreux récits indépendants qui reposent sur la duplication itérative des schémas narratifs. Le cycle, quant à lui, est basé sur un système de reprises complexes, lesquelles esquissent un récit liant des éléments autonomes au sein d'un parcours plus ou moins chronologique (duplication à l'identique).

²¹ Jacques MIGOZZI, « Cet obscur objet du désir universitaire. Coup d'œil dans le rétroviseur sur 15 ans de recherches sur les fictions populaires », Nicolas CREMONA, Bernard GENDREL et Patrick MORAN, *Fictions populaires*, *Op. cit.*, p. 37.

²² Charles de Rémusat, « De l'esprit littéraire sous la Renaissance et depuis 1830 », *Revue des Deux Mondes*, 30 avril 1847, repris dans *la Querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un début précurseur (1836-1848)*, Grenoble, ELLUG, 1999, p. 261 cité par Nicolas Cremona, Bernard Gendrel et Patrick Moran, « Introduction », dans Nicolas CREMONA, Bernard GENDREL et Patrick MORAN, *Fictions populaires*, *Op. cit.*, p. 8.

²³ Raphaël BARONI, « L'intrigue est-elle populaire ? », dans Nicolas CREMONA, Bernard GENDREL et Patrick MORAN, *Fictions populaires*, *Op. cit.*, p. 80.

²⁴ Jean-Christophe BLUM, « L'arc et le retour : pour une poétique des séries télévisées », dans Nicolas CREMONA, Bernard GENDREL et Patrick MORAN, *Fictions populaires*, *Op. cit.*, p. 221.

Notre article analyse une série franco-américaine. Il est dès lors intéressant de réfléchir sur les modes télévisuels de chacune de ces contrées. Tandis que la télévision française met en exergue dans ses séries des héros récurrents, la télévision américaine, quant à elle, diffuse davantage des « séries mixtes » ou « séries-feuilletons ». Celles-ci obéissent à des canons de production extrêmement précis, notoirement connus du public, lequel voit donc son attente formatée.

Venons-en à la « fiction patrimoniale ». Cette locution nominale est pensée, imaginée et élaborée par Pierre Beylot et Raphaëlle Moine mais ne correspond à absolument aucun genre institué²⁵. C'est donc un vocable en manque d'identité, un postulat de recherche et de désignation et non pas un mode d'identification d'œuvres audiovisuelles qui serait admis par la critique, la communauté scientifique ou le grand public. Pourtant, « le patrimoine est désormais, avec le cinéma, la première pratique culturelle des Français »²⁶.

À la fois notion, mot et discours, le patrimoine est récurrent dans la société quand il faut discourir sur le passé préservé ou détruit, sur la mémoire exercée ou sacrifiée et sur la transmission pleinement exprimée ou proscrite. Le patrimoine semble dire le passé ou plus exactement la société élabore le passé et sa transmission par la fabrique du patrimoine. Le patrimoine est donc plus largement une construction discursive ou sémiotique, laquelle sert à la transmission. Cette fonction inclut un héritage reçu et transmis. C'est une inscription prégnante dans l'histoire et le temps.

L'appellation « fiction patrimoniale », basée sur le vocable de la critique britannique : « heritage film », permet de sérier les (télé) films en regard d'étiquettes génériques variables et courantes, telles que « fresque ou fiction historique », « (télé) films en costumes », « adaptation », « film d'époque », lesquelles renvoient non seulement imparfaitement à la dissection d'un processus intermédiatique général mais en occultent aussi la spécificité.

Envisager les (télé) films ou les séries comme des adaptations pose la question des rapports entre littérature/télévision/cinéma. Les définir comme des « films historiques » questionne la manière de représenter l'histoire. C'est pourquoi recourir à l'expression « fiction patrimoniale » change la perspective interprétative. En effet, cette acception interroge les productions dans leur

²⁵ Raphaëlle Moine et Pierre Beylot, « Les fictions patrimoniales : une nouvelle catégorie interprétative », dans Pierre BEYLOT et Raphaëlle MOINE, *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran : contours et enjeux d'un genre intermédiatique*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2009, p. 10.

²⁶ « Maryvonne de Saint-Pulgent, « Le patrimoine au risque de l'instant », *Les Cahiers de médiologie* ».

Marie-Anne PAVEAU, « La notion de patrimoine : lignées culturelles et fixations sémiotiques », dans Pierre BEYLOT et Raphaëlle MOINE, *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran : contours et enjeux d'un genre intermédiatique*, *Op. cit.*, p. 25.

fonction mémorielle, dans leur capacité à mettre en scène un héritage collectif et à rassembler des spectateurs unis par un passé commun.

Une des caractéristiques fondamentales de la « fiction patrimoniale » est son hybridité, laquelle existe sous trois formes :

- Son caractère international et intermédiateur : des acteurs étrangers participent à des séries françaises ou des comédiens français prennent part à des séries américaines. Comme c'est le cas pour la série *Versailles*, ce va-et-vient s'inscrit dans le processus de l'internationalisation de la production. Conjuguer différents niveaux identitaires (régionale, locale et (inter)nationale) est vraisemblablement une qualité de ce genre.
- Son aptitude à dépasser les frontières entre le cinéma populaire et le cinéma d'auteur : ce genre est le terrain de jeu favori de réalisateurs « populaires », desquels les films sont notoirement connus du public et desquels le style est non seulement reconnaissable mais aussi remarqué par la critique cinéophile. La série *Versailles* est réalisée par David Wolstencroft et Simon Mirren. Tandis que le premier a réalisé *MI-5*, le second a réalisé, quant à lui, *Esprits criminels*²⁷.
- « Le mélange des plaisirs de la contemplation esthétique et du récit »²⁸ : la « fiction patrimoniale » s'inscrit dans une perspective de recyclage post-moderne. Dans ce contexte, la magnificence des costumes et du décor s'ajoutent voire supplantent le plaisir narratif.

« Le patrimoine immatériel » (les arts du spectacle, les rites et les divertissements) peut être récréé et appartient ainsi à la catégorie du « renouvelable »²⁹. Voyons, dès à présent, comment l'amour/haine entre Louis XIV et son frère est également (et peut-être même encore davantage) le pivot de la novellisation, autrement dit de la transposition romanesque de la série.

2. *Versailles*, le rêve d'un roi : La novellisation et ses enjeux

La novellisation, c'est-à-dire transposer en roman un film ou tout autre scénario original, est un genre aussi ancien que le cinéma. Ce procédé permet de rompre avec l'étude des rapports entre littérature et cinéma en termes d'adaptation cinématographique. C'est certes une adaptation mais les relations entre l'hypotexte et l'hypertexte diffèrent grandement des rapports qui caractérisent l'adaptation d'une œuvre littéraire sur grand et petit écran.

²⁷ Lauren PROVOST, *Op. cit.*

²⁸ Raphaëlle Moine et Pierre Beylot, « Les fictions patrimoniales : une nouvelle catégorie interprétative », dans Pierre BEYLOT et Raphaëlle MOINE, *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran : contours et enjeux d'un genre intermédiaire*, *Op. cit.*, p. 21.

²⁹ Marie-Anne PAVEAU, « La notion de patrimoine : lignées culturelles et fixations sémiotiques », dans Pierre BEYLOT et Raphaëlle MOINE, *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran : contours et enjeux d'un genre intermédiaire*, *Op. cit.*, p. 31.

Loin d'être un phénomène *unique*³⁰, la novellisation est un type scriptural dont le sens, la forme, le statut et les enjeux varient au cours du temps et selon les contextes culturels et géographiques dans lesquels elle naît et se développe. Au sein de la Francophonie dans laquelle cette pratique est moins répandue actuellement que dans les années 20, le genre paraît obéir à une opposition presque caricaturale. En effet, il y a, d'une part, les novellisations dites « commerciales » fréquemment réalisées à partir de séries télévisées au succès retentissant (ex. *Versailles*) et, d'autre part, les novellisations dites « littéraires » voulues par des cinéphiles à partir de souvenirs personnels liés à un film culte (ex. : en 2006, Patrick Deville propose des variations littéraires sur *Topaz* dans *La Tentation des armes à feu* d'Alfred Hitchcock).

La novellisation appartient indéniablement au vaste champ de l'adaptation. En revanche, l'avis communément partagé selon lequel l'adaptation novellisante (de l'image à l'écrit) n'est que le contraire de l'adaptation cinématographique (de l'écrit à l'image) ne va pas de soi. Cette analogie est fausse et trompeuse. Les novellisations se distinguent des adaptations cinématographiques car le trait essentiel constituant la condition absolue d'une « vraie » adaptation cinématographique est manquant. En effet, le caractère « transmédiat », intrinsèque au transfert d'un média vers un autre et propre à l'adaptation d'un livre en film est absent de ce genre. Mult novellisations se basent sur l'une ou l'autre étape scénaristique, soit sur une étape primitive et proche du schéma initial, soit sur l'étape de la communauté dialoguée, autrement dit sur un « pré-texte verbal »³¹. La problématique de la transposition d'un système sémiotique à l'autre est systématiquement éludée. Une série d'images n'est pas forcément transposée en unités verbales car le novellisateur part fréquemment non pas du film mais d'une étape scénaristique. La novellisation est un genre qui fait quasiment fi de tous les problèmes spécifiques à l'adaptation cinématographique car elle se contente normalement de transposer en texte un écrit qui provient du scénario et en roman une structure déjà fortement narrative.

Dès lors, la novellisation est une anti-adaptation. Les novellisateurs masquent les aspects typiques de l'adaptation. En effet, les enjeux spécifiques ou les difficultés sont rarement explicités ou thématiques. Leur fil conducteur est de réduire drastiquement la tension entre les médias et les régimes discursifs, à savoir entre le texte et l'image, entre la narration et la monstration. Plutôt que « l'autre » du film, la novellisation tend plutôt à être son « double ». Éviter le conflit fait de ce genre

³⁰ Jan BAETENS, « De l'image à l'écrit : la novellisation, un genre mineur ? », *Le français aujourd'hui* 2/2009 (n° 165), p. 17-25

URL : www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2009-2-page-17.htm.

³¹ *Idem*.

une anti-adaptation de laquelle le régime imaginaire est le *calque* et de laquelle « l'idéal est le transfert immédiat »³².

Inscrire la novellisation au sein du plan marketing « multimédia » d'un film (ou d'une série) à gros budget, comme c'est le cas fréquemment actuellement, est, d'une part, systématique car de nombreux films sont novellisés. D'autre part, c'est secondaire car les variations médiatiques sur le thème filmique se sont généralisées à tel point que la novellisation paraît être un détail à la fois important et participant à la commercialisation inhérente au lancement du film (ou de la série).

Vu ce qui précède, la novellisation est une adaptation complexe. Les rapports qui unissent le film au roman se limitent rarement à un film initial ou à un livre dérivé. Les univers littéraire et cinématographique s'enchevêtrent à un point tel que le cinéma s'approprie la littérature, tout comme la littérature s'approprie le cinéma. En outre, le roman et le cinéma sont loin d'être des entités isolées ou autonomes. Elles s'inscrivent dans un contexte culturel large, lequel impacte également sur la multiplication des liens entre les œuvres, les auteurs, les genres, les médias et les styles.

L'intérêt d'analyser la novellisation réside vraisemblablement dans la nécessité qui paraît définir ce genre « mineur » et dans les questions novatrices et fondamentales qu'elle génère : comment et pourquoi écrire ? Quel est l'auteur de tel texte ? « La novellisation peut paraître une forme d'écriture sans intérêt, mais c'est une forme dont tout le monde, producteurs comme récepteurs, semble avoir un besoin vital »³³.

Le « format » de la novellisation semble, d'une part, intéresser les éditeurs qui entendent s'adresser au grand public (comme c'est le cas pour *Versailles*). D'autre part, des auteurs comme Tanguy Viel (1999 : *Cinéma*, novellisation du *Limier*, film de Joseph L. Manckiewicz) commencent à porter un regard neuf sur ce genre.

Envisageons, dès à présent, les raisons pour lesquelles ce « transcodage sémiotique »³⁴ maintenant défini est intéressant dans le cadre de notre réflexion. Le livre dérivé de la série *Versailles : Versailles, le rêve d'un roi* influe sur la figuration populaire louis-quatorzienne. En effet, si la relation fraternelle conflictuelle entre Louis XIV et Monsieur est déjà prégnante dans la série, elle est, par le biais de la focalisation, exacerbée dans le livre. Tous deux entretiennent des liens insécables, invisibles et complexes. Louis XIV est l'aîné. À la naissance de son frère, il demeure le

³² Jan BAETENS, *Op. cit.*

³³ *Idem.*

³⁴ Jacques MIGOZZI, « Cet obscur objet du désir universitaire. Coup d'œil dans le rétroviseur sur 15 ans de recherches sur les fictions populaires », Nicolas CREMONA, Bernard GENDREL et Patrick MORAN, *Fictions populaires, Op. cit.*, p. 43.

premier de la lignée mais perd sa position de dernier, laquelle est prise par son cadet. En revanche, son statut d'aîné reste et demeure, indépendamment du nombre de frères et de sœurs.

Quelle que soit sa fratrie ou sa place dans la société, chaque enfant entend s'individualiser de son groupe d'appartenance et se différencier de sa fratrie, surtout si l'écart entre les âges est minime. Avoir des frères et sœurs implique que chaque enfant est soumis à un va-et-vient permanent entre altérité et ressemblance, entre différenciation et identification. La présence d'un frère est comme un miroir duquel personne ne sait s'il va mettre au jour un double ou un tiers. « Nos différences ne nous rendent jamais totalement étrangers l'un de l'autre, de même que nos ressemblances ne font pas de nous des êtres identiques »³⁵.

Face au statut et à l'égo démesuré de son frère, Philippe d'Orléans a dû apprendre à faire profil bas : « Il a toujours été de mon devoir de t'être inférieur. Tu penses qu'il est difficile d'être roi ? Essaie donc d'être le frère du roi une seule journée ! Tu ne pourras jamais me tromper. Je connais tes plans. Et je sais ce que tu caches »³⁶.

C'est ainsi que le souverain apparaît tel un (anti-)héros hamletien torturé en miroir de son frère Philippe d'Orléans (Monsieur), lequel connaît parfaitement son royal aîné. Mais qu'est-ce précisément qu'un héros romantique et en quoi ce concept corrélaté à Hamlet est-il résolument moderne ?

Utilisé à tout-va³⁷, l'adjectif « romantique » est pourtant intrinsèquement lié à un mouvement culturel spécifique du XIX^{ème} siècle. C'est uniquement par ce présupposé qu'il est permis de comprendre ce qu'est un « héros romantique » et pourquoi, dans le cadre de la novellisation, cette locution sied parfaitement à Louis XIV.

Dès la fin du XVIII^{ème} siècle, Jean-Jacques Rousseau se pose en précurseur d'un courant sensible qui accorde une grande importance aux émotions, aux affects et à la symbiose avec la nature. Né entre 1770 et 1780 en Allemagne avec le mouvement « Sturm und Drang » (« Orage et Assaut ») et sous la plume de Johann Wolfgang von Goethe et Friedrich von Schiller, le romantisme

³⁵ « Buisson, 2003 ».

Samira BOURHABA, « Singularité et multiplicité des relations fraternelles. Voyage en terre fraternelle », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux* 1/2004 (n° 32), p. 23-33

URL : www.cairn.info/revue-cahiers-critiques-de-therapie-familiale-2004-1-page-23.htm

³⁶ Elizabeth MASSIE, *Versailles, le rêve d'un roi*, Paris, Michel Lafon, 2015, p. 82.

³⁷ « Sont dits « romantiques » un paysage de campagne fleurie, une sombre forêt et son lac profond, ou encore l'exotisme reposant et frais d'un lagon bleu... L'adjectif suggère le rêve et s'agrément d'un ensemble de significations parmi lesquelles le romanesque tient une grande place. On n'imagine pas, en effet, qu'un de ces paysages merveilleux ne puisse être le cadre d'une belle histoire d'amour dont les héros, ténébreux et séduisants, seront à coup sûr des « héros romantiques ».

Hélène SABBAH, *Le héros romantique : thèmes et questions d'ensemble*, Paris, Hatier, 1989, p. 3.

exalte le moi par un vif attrait pour les paysages sauvages et par l'exaltation des passions³⁸. Ce courant artistique met en exergue le rêve, le fantasmagorique et la fascination pour la « rêverie mélancolique » et pour la mort.

En ce qui concerne plus spécifiquement « le héros romantique », cette acception est non seulement une création théâtrale et romanesque mais aussi le miroir des écrivains du temps, surnommés « les enfants du siècle »³⁹ par Alfred de Musset. Poètes, dramaturges ou romanciers, tous sont nourris des rêves et des espoirs qu'ils octroient à leurs personnages, lesquels sont qualifiés de « héros romantiques » - type héroïque différent du modèle prédominant au XVII^{ème} ou au XVIII^{ème} siècle - pour plusieurs raisons. Le « héros romantique » est :

- Un jeune homme né trop tardivement contraint d'évoluer dans une société matérialiste et conformiste, laquelle est opposée à son idéal glorieux et héroïque. En déficit d'activités conquérantes, il est donc confronté à l'ennui et au désenchantement.
- Un être souffrant : le « héros romantique » est malheureux. Fréquemment trahi, il se voit démuné face aux difficultés de la vie, sans cesse insatisfait et en quête d'absolu. Exclu socialement et dubitatif, il recherche l'unité et l'équilibre battus en brèche par des tendances oxymoriques qui s'affrontent continuellement en son for intérieur (ex. de *Lorenzaccio*). Il est en décalage et est en porte-à-faux vis-à-vis des autres, du temps et de ses propres envies.
- Un être face à lui-même : le « héros romantique » est complexe, écartelé et est doté d'une sensibilité exacerbée. S'analyser est, pour lui, autant plaisir que complaisance. Il observe ses réactions, ses sentiments et ses émotions.

Dès sa naissance, Louis XIV est prédisposé à rêver d'un monde différent de celui dans lequel il vit, autrement dit d'un monde mythologique avec lequel il fait corps. Tel un héros légendaire, il possède plusieurs visages et relève à la fois de la religion, du rêve et de la réalité. Autrement dit, le roi allie la gloire des immortels à la misère humaine. Ce destin bien différent de celui du commun des mortels invite le jeune souverain à tout espérer de la vie. Néanmoins, la Fronde va lui faire perdre ses idéaux et lui forger son caractère. Il s'affirme ainsi simultanément en tant qu'homme et en tant que roi.

³⁸ Hélène SABBAAH, *Op. cit.*, p. 4.

³⁹ « Dans *la Confession d'un enfant du siècle*, voir p. 8 ».
Hélène SABBAAH, *Op. cit.*, p. 4.

Si le monarque est censé agir à sa guise, la réalité est, quant à elle, bien différente. En effet, ses désirs n'ont de cesse d'être contrecarrés car ils doivent obligatoirement obéir à la raison d'état. Louis XIV est entouré de contraintes et d'interdits. Il apparaît tout-puissant en théorie mais impuissant en pratique. C'est la raison pour laquelle il affirmera à son frère : « Philippe, tu es convaincu que parce que je suis roi je ne peux pas être ton frère. Tu penses que j'obtiens sans doute tout ce que je veux de la vie et que je ne désire plus rien. Mais même un roi ne peut pas avoir la vie qu'il voudrait vivre. C'est toi qui vis ces moments-là pour moi. C'est toi qui vis la vie qu'un roi aimerait vivre »⁴⁰.

La résistance du réel génère inévitablement le rêve versaillais. Le monarque souhaite pleinement pouvoir exprimer ses désirs voilés et se révolter contre un système dont le fonctionnement le prive non seulement de ses droits mais aussi de son pouvoir qu'il entend néanmoins bel et bien affirmer. Ce sera le cas en 1661, à la suite de l'arrestation de Nicolas Fouquet (surintendant des finances), quand, âgé de 22 ans⁴¹, il entendra désormais gouverner seul, affirmera dès lors à ses ministres : « L'État, c'est moi ! »⁴² et deviendra « Le Roi Soleil ». C'est ainsi que Versailles sera « inventé »⁴³ ; ce château né de la peur enfantine d'un jeune garçon durant la Fronde, lequel voudra, *in fine*, régner seul sans partage sur la France et soumettre les nobles.

Conclusion

Comment *Versailles*, la série - création de Canal + et le livre dérivé *Versailles, le rêve d'un roi*, popularisent-ils la figure louis-quatorzienne ? Telle était la problématique à laquelle cet article s'est efforcé de répondre. Pour ce faire, notre argumentation s'est divisée en deux parties. La première d'entre elles concernait la série *Versailles*. Nous avons tâché de définir ce qu'est une fiction « populaire » et « patrimoniale » ainsi que les caractéristiques et les implications de ces concepts. Dans la deuxième partie, nous nous sommes davantage attardés sur le livre dérivé de la série : *Versailles, le rêve d'un roi* pour tenter de mesurer l'enjeu et l'impact de la novellisation (passer d'une série à un livre) sur la popularité de la figure louis-quatorzienne. Nous avons vu que le « Roi Soleil » apparaît, tel un (anti-)héros hamletien torturé en miroir de son frère Philippe d'Orléans (Monsieur). En effet, tous deux se connaissent parfaitement bien et l'un sait habilement repérer les failles de l'autre. Ils entretiennent une relation complexe, s'aiment, se respectent, se méfient l'un de l'autre et se défient mais, *in fine*, comme l'affirme Ménandre : « Le plus doux des amours est l'amour qui unit deux frères ».

⁴⁰ Elizabeth MASSIE, *Op. cit.*, p. 211.

⁴¹ Victor Battaggion, « Écran solaire », dans Victor BATTAGGION, *Versailles. Le théâtre de toutes les intrigues*, *Op. cit.*, p. 3.

⁴² Elizabeth MASSIE, *Op. cit.*, p. 91.

⁴³ Quatrième de couverture de Mathieu DA VINHA, *Versailles. Enquête historique*, *Op. cit.*

Bibliographie

Corpus

Elizabeth MASSIE, *Versailles, le rêve d'un roi*, Paris, Michel Lafon, 2015.

Simon MIRREN et David WOLSTENCROFT, *Versailles*, Studio Canal, enreg. 2015 [DVD].

Critique

Jan BAETENS, « De l'image à l'écrit : la novellisation, un genre mineur ? », *Le français aujourd'hui* 2/2009 (n° 165), p. 17-25

URL : www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2009-2-page-17.htm.

Victor BATTAGGION, *Versailles. Le théâtre de toutes les intrigues*, Paris, Historia Spécial, Novembre-Décembre 2015.

Pierre BEYLOT et Raphaëlle MOINE, *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran : contours et enjeux d'un genre intermédiatique*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2009.

Amandine BOURGOUIN, « Versailles n'est pas une série historique », <http://www.parismatch.com/Culture/Medias/Mathieu-da-Vinha-Versailles-n-est-pas-une-serie-historique-869487> (page consultée le 7 février 2016).

Samira BOURHABA, « Singularité et multiplicité des relations fraternelles. Voyage en terre fraternelle », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux* 1/2004 (n° 32), p. 23-33
URL : www.cairn.info/revue-cahiers-critiques-de-therapie-familiale-2004-1-page-23.htm

Marjolaine BOUTET, Versailles – L'ambition et la démesure », <http://seriestv.blog.lemonde.fr/2015/11/09/versailles-lambition-et-la-demesure/> (page consultée le 7 février 2016).

Nicolas CREMONA, Bernard GENDREL et Patrick MORAN, *Fictions populaires*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

Mathieu DA VINHA, *Versailles. Enquête historique*, Paris, Tallandier, 2015.

Sonia DEVILLERS, « Versailles, le premier blockbuster de la télévision française », *L'Instant M*, <http://www.franceinter.fr/player/reecouter?play=1187149> (page consultée le 7 février 2016).

Pauline FERRIER-VIAUD, « Versailles, la série : entre histoire et faux-semblants », http://www.huffingtonpost.fr/pauline-ferrierviaud/versailles-serie-canal-plus-histoire-vrai-faux-erreurs-louis-xiv_b_8555664.html (page consultée le 7 février 2016).

Elisabeth PERRIN, « Jalil Lespert : « *Versailles* c'est Louis XIV qui rencontrerait le Parrain » », <http://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/article/serie/89742/jalil-lespert-versailles-c-est-louis-xiv-qui-rencontrerait-le-parrain.html> (page consultée le 13 août 2016).

Lauren PROVOST, « Entretien avec Mathieu da Vinha, l'historien qui a conseillé la série Versailles », http://www.huffingtonpost.fr/2015/11/23/serie-versailles-historien-mathieu-da-vinha_n_8557040.html (page consultée le 16 août 2016).

Virginie ROUSSEL, « " Versailles " : tentative de série à l'américaine », <http://www.lalibre.be/culture/serie-tv/versailles-tentative-de-serie-a-l-americaaine-568c21573570b38a57fc7121> (page consultée le 7 février 2016).

Hélène SABBAGH, *Le héros romantique : thèmes et questions d'ensemble*, Paris, Hatier, 1989.

Barbara THÉATE, « *Versailles* : " Ils ont voulu faire de Bontemps, le valet du roi, un homosexuel " », <http://www.lejdd.fr/Culture/Versailles-Ils-ont-voulu-faire-de-Bontemps-le-valet-du-roi-un-homosexuel-759867> (page consultée le 13 août 2016).