

Université Abderhmane Mira
Département de Français
Master Littérature et civilisation
Séminaire S3
Enseignante : Ourtirane-Ramdane Souhila (Maitre de Conférences A)

Polycopié

La littérature et les arts

Présentation du séminaire La littérature et les arts

- **Descriptif de la matière** : le séminaire « la littérature et les arts » est une unité d'enseignement semestrielle (S3) destinée aux étudiants de master 2 de la spécialité Littérature et civilisation. Elle relève de l'unité fondamentale et son coefficient est de 2.
- **Contenu de la matière** : Il s'agit, en général, de l'étude des différents types de correspondance du texte littéraire français ou d'expression française avec les autres arts dans une société donnée à un moment donné de son histoire et, en particulier, la façon dont la littérature réécrit la peinture, la façon dont elle est adaptée au cinéma et inversement.
- **Objectif** : Amener l'étudiant à identifier, non seulement, le réseau relationnel que le texte littéraire tisse avec les autres arts autour de la représentation d'un objet, mais plus encore, saisir les capacités du texte littéraire, en tant que système signifiant, à travailler d'autres formes d'expression artistique, qui sont de nature différente, à tous les niveaux de sa structuration. Initier l'étudiant à l'analyse du texte littéraire dans ses rapports à des textes non verbaux en ayant d'outils pluridisciplinaires, notamment, semio-linguistique.
- **Pré-requis** : Dans le séminaire « la littérature et les arts », l'enseignement fait appel aux connaissances antérieures de l'étudiant/apprenant sur les conceptions intertextuelles/transtextuelles des différents types de rapport que peuvent entretenir les textes entre eux, qu'ils soient de nature verbal ou non, selon J. Kristeva, L. Jenny, R. Barthes, G. Genette . Aussi l'étudiant l'étudiant/apprenant

¹ Sciences des textes littéraires français et d'expression française

doit connaître les mouvements littéraires et les caractéristiques de l'écriture du texte littéraire dans chacun de ces mouvements.

Bibliographie :

- Bergez (Daniel), *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.
- Borelli (Georges), « Peintres et écrivains », In *Histoire littéraire de la France*, T. V. de 1848 à 1913, Paris, Sociales, 1977.
- Fermor (Sharon), *Botticelli et les Médicis*, Londres, Francis Ames-Lewis, 1995.
- Floch (Jean-Marie), *Identités visuelles*, PUF, 1995.
- Fontanille (Jacques), *Modes du sensible et syntaxe figurative*, Limoges, PULIM, 1999.
- Genette (Gérard), *L'Oeuvre de l'Art. 2. La relation esthétique*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1997.
Figures V, Paris, Seuil, 2002.
Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982.
- Greimas (A. Julien) et Courtés (Joseph), *La Sémiotique*, Hachette, 1994.
- Hamon (Philippe), « Qu'est que la description ? », *Poétique*, N° 12, 1972.
La Description littéraire : De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie, Paris, Macula, 1991.
- Hermange (Emmanuelle), *L'Invention de la critique d'art*, Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- Hochmann (Michel), « l'ekphrasis efficace », *Peinture et rhétorique*, actes du colloque de l'académie de France à Rome, 10-11 juin 1993, Paris, Seuil.
- Jakobson (Roman), *Questions de Poétique*, Paris, Seuil, 1973.
- Jenny (Laurent), *La Description*, Genève, Amboise Barras, 2004.
- Joly (Martine), *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, 2004.
- Kerbat-Orecchioni (Catherine), *L'Enonciation, de la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, 1980
- Kristeva (Julia), *Le langage cet inconnu*, Paris, Seuil, 1981.

- Labarthe-Postel (Judith), *Littérature et peinture dans le roman moderne : Une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Lecercle (François) *La pensée de l'image : signification est figuration dans le texte et la peinture*, Mathieu – Castellani (Gisèle), Saint – Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1994.
- Mitterrand (Henri), *Le Regard et le signe*, Paris, PUF, 1987
- OURTIRANE (Souhila), *Poétique du discours littéraire dans ses différents états artistiques : cas du rapport écriture/peinture dans Femmes d'Alger dans leur appartement d'A. Djébar et Une année dans le Sahel d'E. Fromentin*, thèse de doctorat , Sous la direction du Pr. F. Boualit (Univ. de Béjaïa) et du Pr. D. Bertrand (Univ. Paris 8), Université de Béjaïa, 2010.
- Riffaterre (Michael), *La Pensée de l'image*, sous la dir. de Gisèle Mathieu-Castellani, Paris, PUF, 1994, p. 212.
- VOUILLOUX (Bernard), *La peinture dans le texte XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Éd. du CNRS, 1994, 2005.

Biblio web

- Mathilde Labbé, « Ce que le cinéma fait à « Boule de suif » », dans « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) » , *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n°2, 1 décembre 2006, URL <http://www.fabula.org/lht/2/Labbe.html>
- Maria Lucia Claro Cristovão, « *Description picturale : vers une convergence entre littérature et peinture* », *Synergie Brésil* [En ligne], n°8 (2010), p. 91-101, <http://gerflint.fr/Base/Bresil8/claro.pdf> .
- SCHNELLER, Dóra, « Écrire la peinture : la doctrine de l'ut pictura poesis dans la littérature française de la première moitié du XX^e siècle », *Revue d'Études françaises* [En ligne], n° 12, 2007, p. 133-144, <http://cief.elte.hu/sites/default/files/schneller.pdf>
- TESTANIERE, Jacqueline, « L'ekphrasis dans l'œuvre narrative d'Umberto Eco », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 24 | 2011, mis en ligne le 15 janvier 2013, consulté le 18 septembre 2015. URL : <http://etudesromanes.revues.org/1056>

Introduction

Le texte littéraire est considéré par les critiques et les théoriciens de la littérature comme une œuvre d'art à part entière. G. Genette affirme dans *L'œuvre d'art-la relation esthétique* (1997) que « *tout poème, toute pièce de théâtre, toute fiction narrative l'est à coup sûr et indépendamment de toute considération de « mérite » esthétique* » (p. 173). Il s'agit d'un langage spécifique qui entretient avec les autres formes d'expression artistique un lien étroit du fait qu'ils découlent de la même source : l'homme. En effet, le philosophe allemand Ernest Cassirer définit l'art comme l'un des « *systèmes qui constituent la sphère de l'humain* » (cité par O. Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique du langage*, Ed. Seuil 1979. p. 116). L'art serait, en ce sens, bien plus que propre à l'homme, une partie intégrante et fondamentale de sa vie dans la mesure où, rajoute le philosophe, elle lui permet d'exprimer son rapport au monde.

Le texte littéraire et les autres arts révéleraient ainsi l'interaction de l'homme avec son environnement dans un langage protéiforme (verbal, iconique, musical, etc.). Les divers modes d'expression artistiques contribuent dès lors à une certaine représentation de la vie de l'homme qui serait certes intéressante à considérer mais qui ne rendrait pas compte de la capacité du texte littéraire à se mettre en rapport avec les autres arts. C'est la raison pour laquelle le séminaire intitulé « La littérature et les arts » ne s'intéresse pas au caractère mimétique des divers modes d'expression artistique mais à leur dialogue, en générale, et avec le texte littéraire, en particulier.

Dans ce séminaire, nous tenterons d'apporter quelques éclairages sur les modalités d'inscription des arts dans le texte littéraire à partir de l'examen de sa littéarité (au sens que lui donne R. Jakobson (1973) c'est-à-dire la texture même de l'œuvre littéraire).

La dimension du texte qui est privilégiée est bien évidemment celle intertextuelle où il sera question de considérer tout ce qui mettrait le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes pour reprendre les termes de G. Genette (1982) : personnage, espace, lieu, adjectifs, adverbe, isotopie, sème, construction phrastique.. En bref, tous ce qui pourrait dans un texte littéraire nous renseigner sur son rapport

aux arts. Toutefois, nous nous intéresserons particulièrement au rapport du texte avec les arts iconiques de par l'échange intense qu'il entretient avec eux et ce depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. Ce rapport ce révèle une matière riche à l'étude que nous jugeant suffisante à la mise en lumière du rapport du texte littéraire aux arts dans le cadre restreint de ce séminaire. Aborder le rapport du texte à tous les arts serait un champ trop vaste et même complexe s'il fallait l'embrasser dans son intégralité. Et le temps d'un séminaire semestriel ne saurait lui suffire.

I. Identification des « lieux communs » de la littérature avec les arts iconiques

La littérature partage avec les autres arts et surtout avec la peinture des terrains de convergence que D. Bergez, critique d'art et critique littéraire, appelle lieux communs. Il les définit en ces termes :

« Lieux communs : territoires partagés, espace de rencontre, éventuellement d'influence, où chaque art est susceptible d'éclairer l'autre de manière indirecte » (Bergez, 2004 : p.76)

Cette définition à le mérite de nous renseigner non seulement sur la circonscription de la confluence des arts dans des territoires définis mais plus encore sur une possible « influence » d'un art sur un autre selon des spécificités qui lui sont propres. D. Bergez identifie lesdits « lieux communs » aux scènes d'Histoire, aux portraits et aux paysages.

1. Scènes d'Histoire :

L'Histoire racontée par les Livres « Sacrés » et les livres d'histoire est considérée comme l'un des lieux des plus importants de convergence entre la littérature/écriture et les arts puisqu'elle fournit aux artistes les thèmes les plus sacrés (dans le sens religieux et social, événements glorieux).

- a) **L'histoire Biblique** : D. Bergez explique que l'Ancien et le Nouveau testament (Torah et Evangiles) offrent aux écrivains, aux peintres et aux sculpteurs dès le moyen âge les personnages, les lieux et les événements à représenter parfois même cette représentation se dédouble de la mission idéologique religieuse dont est pourvue l'écriture « sainte » (*Ibid.* : 77).
- b) **L'histoire des historiens** : il en est de même pour l'Histoire officielle qui a fortement alimenté la peinture, la littérature et la sculpture, affirme D. Bergez. Citons en guise d'exemple des événements marquants du dix-neuvième siècle qui ont inspiré des œuvres remarquables littéraires et picturales : la bataille de Waterloo en 1815 (marquant la défaite de Napoléon 1 face au Anglais, allemand et néerlandais) qui a été racontée dans tout un épisode de la Chartreuse de Parme de Stendhal en 1846 et a inspiré le peintre français Louis Dumoulin en 1912. La révolution française de 1830, pour sa part, a inspiré au peintre E. Delacroix le tableau *La Liberté guidant le peuple* (1830), et a marqué la fin de la quatrième et le début de la cinquième parties des *Misérables* de V. Hugo.
- c) **Les textes mythologiques** : La présence de la mythologie antique est massive dans l'histoire de la peinture et de la littérature à partir de la renaissance. D. Bergez (*op. cit.* : 15) considère que parmi toutes les figures puisées de l'Antiquité païenne, les motifs des Grâces et des Muses connaissent une fortune toutes particulières, à la jonction entre littérature et peinture.

2. Le portrait :

Considérant l'importance du procédé du portrait dans les deux arts (littérature et peinture) D. Bergez (*op. cit.* : 85) explique que si un tableau peut être en totalité un portrait, il n'en va pas de même dans un texte littéraire, où les portraits s'inscrivent dans l'économie générale de l'œuvre :

Le récit, par exemple, accorde traditionnellement la primauté à l'action ; ce n'est que par rapport à elle que se définit la catégorie du personnage, et secondairement sa description. Nécessairement placé au croisement du narratif et du descriptif, le portrait est dans le récit plus ou moins inséré dans la trame

d'ensemble : il peut intervenir dans une pause descriptive, une parenthèse, un être disséminé entre plusieurs épisodes.

Compte tenu des propos du spécialiste, contrairement à la peinture, le texte littéraire accorde moins d'importance au portrait des personnages dans la mesure où la primauté est accordée à l'action, véritable moteur de l'histoire.

Le paysage :

Les deux arts que nous considérons se sont souciés des siècles durant de la représentation du paysage. Il constitue un motif commun aux deux arts qui l'appréhendent, toutefois, selon des finalités différentes.

D. Bergez (*Ibid.* p. 99) explique que le caractère essentiel du paysage est qu'il se constitue comme une scène complète pour le regard. Recensé pour la première fois dans le *Dictionnaire* de Robert Etienne en 1459, le mot est directement rattaché au travail pictural : « *Paysage, mot commun entre les peintres* ». Le paysage serait donc primitivement d'essence picturale.

II. Approche de la dimension scripturaire de l'inscription du rapport du texte littéraire avec les arts : entre la mise en image de l'écriture et la description des œuvres d'art

Au-delà de l'inspiration commune des arts, le rapport de ces derniers pourrait se définir en tant que confluence interne c'est-à-dire dans la matérialité même du discours qu'il soit verbal ou non. C'est ce que nous tenterons de démontrer dans la partie du séminaire intitulée « Approche de la dimension scripturaire de l'inscription du rapport du texte littéraire avec les arts ». Nous retenons à l'étude les formes les plus manifestes de la convergence du texte avec les arts : il s'agit du programme iconographique et de l'ekphrasis.

1. Le programme iconographique :

- a) **Définition :** Le programme iconographique constitue une mise en image du texte. Il s'agirait pour le peintre, explique le philosophe M. Hochmann à propos du rapport de la peinture à la rhétorique, « *d'imiter un texte dont les*

formes sont elles même imitées de la peinture » (actes du colloque de l'académie de France à Rome, 10-11 juin 1993, Paris, Seuil, p.45)

Cette pratique remonte à l'antiquité au moment où des fresques entières ont été réalisées à partir des descriptions que faisaient les rhéteurs des armes des héros mythologiques (Bouclier d'Achille et char d'Agamémnon).

Selon ledit philosophe les peintres ont continué à chercher leurs sujets dans les textes jusqu'au 19^{ème} siècle. Cependant l'intérêt que portent les peintres aux textes diffère selon les époques.

b) Evolution de la pratique du programme iconographique : M. Hochmann précise qu'au moyen âge les peintres, qui étaient considérés en cette période en tant qu'artisans, se devaient de mettre en image de façon très fidèle le texte biblique, à la communauté des fidèles qui était dans sa grande majorité illettrée. Ainsi des fresques entières représentant des épisodes de la bible ornaient les murs des églises.

Entre le quinzième et le dix-huitième siècles², période pendant laquelle la peinture se voulait poésie, elle se voulait littéraire selon la célèbre formule d'Horace « *Ut pictura poesis* », ³ la habilité de l'exécution du programme iconographique était un critère d'évaluation du peintre et de son travail.

2. L'ekphrasis :

a) Définition : Le philosophe français J. Darriulat, considère l'ekphrasis comme le « *genre rhétorique qui décrit l'œuvre (d'art) telle qu'elle apparaît, le plus fidèlement possible* »⁴. Il précise que l'appellation de ce genre est un nom grec qui provient du verbe « *ekphrazein* », « *décrire, désigner, expliquer longuement, exposer en détail* »⁵. En d'autres termes, l'ekphrasis constitue à la fois une description et un commentaire de l'œuvre d'art.

² En cette période « *La pensée des théoriciens classiques a repris aux écrivains leurs concepts, et les a transposés dans l'esthétique picturale* ». Bergez (Daniel), « Littérature et peinture », In *Europe*, n°955-956, novembre-décembre, 2008.

³ Cette formule signifie « Que la peinture soit comme la littérature », Horace, *Art poétique*, Paris, Belles Lettres, « Budé », 1978, p. 221.

⁴ Darriulat (Jacques), « Introduction à la philosophie esthétique », In <http://jdarriulat.net/>, Darriulat (Jacques) est Maître de conférence à Paris IV- Sorbonne UFR de Philosophie.

⁵ *Ibid.*

Ce philosophe fait remonter les origines de ce concept à l'Antiquité, il affirme que les Grecs la considéraient comme le genre rhétorique où, d'une part, une grande importance est accordée au mimétisme de l'image. L'un des plus fameux rhéteurs grec, Philostrate a adapté ce genre dans les deux textes intitulés *Eikonos*⁶. Ce rhéteur « décrit moins le tableau lui-même que ce qu'il représente, acceptant ainsi d'emblée d'entrer dans le jeu mimétique proposé par l'artiste ». D'autre part, l'ekphrasis est considérée comme une recreation subjective à travers laquelle l'œuvre d'art se trouve faussement actualisée. L'ekphrasis constitue, par conséquent, affirme D. Bergez (2004 : p.182) une « une catégorie particulière de l'hypotypose (description si vive qu'elle fait croire à une réalité qui serait directement présente sous les yeux) ». Elle relève ainsi du talent rhétorique du poète qui l'utilise pour montrer sa maîtrise des figures, la variété du lexique dont il dispose et de sa connaissance des modèles.

b) Typologie des ekphrasis : Il y a plusieurs formes d'ekphrasis. D'après nos recherches on peut distinguer l'ekphrasis critique d'art, l'ekphrasis narrativo-diégétique⁷, l'ekphrasis interprétative⁸.

Outre la forme manifeste du rapport du texte littéraire aux arts que le programme iconographique et l'ekphrasis présentent, d'autres formes de rapport peuvent s'établir entre l'écriture et les arts toutefois de façon « cachée » ou dirons nous « discrète » : elles se définissent sous l'angle de l'appropriation des techniques visuelles, particulièrement picturales, par le texte. Considérons ces formes.

⁶ La première traduction française de ces textes est établie par Blaise de Vigenère (1578), sous le titre *La Galerie de tableaux*. (Édition préfacée par Pierre Hadot, aux Belles Lettres).

⁷ Cette forme d'ekphrasis est identifiée et définies sous cette appellation dans la thèse de doctorat de OURTIRANE (Souhila), *Poétique du discours littéraire dans ses différents états artistiques : cas du rapport écriture/peinture dans Femmes d'Alger dans leur appartement d'A. Djébar et Une année dans le Sahel d'E. Fromentin*, thèse de doctorat, Sous la direction du Pr. F. Boualit (Univ. de Béjaïa) et du Pr. D. Bertrand (Univ. Paris 8), Université de Béjaïa, 2010.

⁸ *Ibid*

III. Analyse de la pratique d'appropriation des techniques picturales par le texte littéraire

- **L'Art pour l'art**

- a) **Définition :**

Il s'agit d'une théorie littéraire nait au milieu du 19^{ème} siècle au moment où s'affirme le processus d'autonomie du champ littéraire. Elle est soutenue par les poètes parnassiens à la suite de Théophile Gautier et selon laquelle **l'art n'a de valeur qu'en lui-même et se définit par la seule recherche des beautés de style et d'expression.**

- b) **Origine de la théorie**

L'art pour l'art a été conçu et formulé en réaction contre le romantisme à qui l'on reprochait d'accorder trop d'importance à l'expression des sentiments personnels et au souci d'une action politique. La querelle de l'art pour l'art s'enflamme vers 1832, lorsque V. Hugo et T. Gautier réagissent à la faveur humanitaire qui propose un art social et aux critiques qui demandent aux écrivains de rendre compte du contenu de leurs œuvres. « A quoi cela sert-il ? Cela sert à être beau » T. Gautier, préface des, 1832). Le débat se poursuit jusque dans les années 1860, en particulier lorsque Flaubert, Baudelaire et les Goncourt font l'objet de poursuite judiciaire (vers 1852-1857). Le salon de Madame Sabatier (autour de Gautier, Flaubert, Baudelaire et les Goncourt), le journal *L'Artiste* ainsi que le Parnasse comptent parmi les instances de diffusion de la doctrine. (*Dictionnaire du littéraire*, 2004)

Cette vision du texte qui n'a de valeur littéraire autre qu'esthétique nous la retrouvons dans un type d'écriture qui se révèle être plus un exercice de style qu'un gage de reflet des réalités sociales. Il s'agit de l'**écriture artiste.**

IV. Identification de l'assimilation de la poésie moderne et de l'image visuelle

1. La poésie moderne et la figuration graphique :

La poésie des surréalistes manifeste la confluence perceptible entre l'image visuelle et l'écriture. Cependant, avant que l'on se penche sur cette question un rappelle de ce que c'est le surréalisme s'impose :

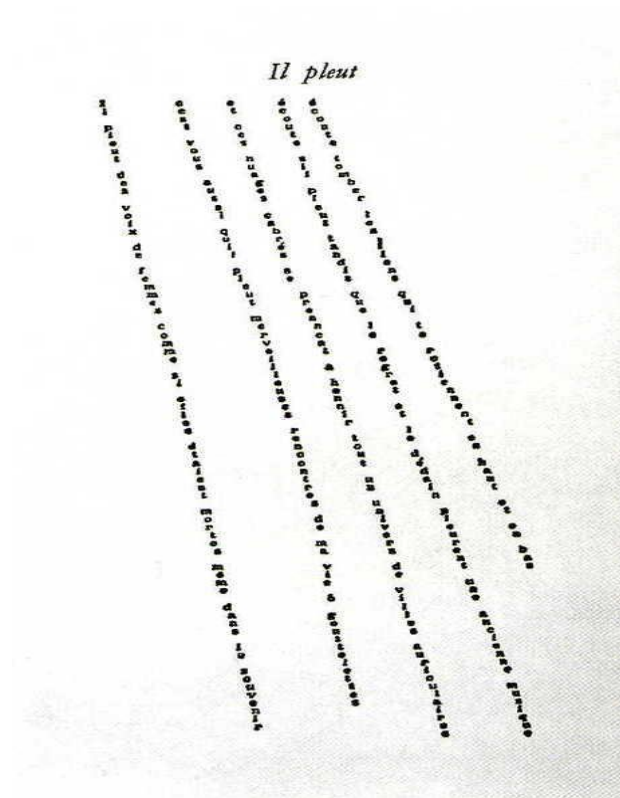
a) Définition du surréalisme : c'est un mouvement littéraire et artistique d'avant-garde qui se proposa dans l'entre-deux guerres de libérer l'homme du règne du rationnel. Il est lié à la pratique de l'écriture automatique « *dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale* » (Dictionnaire fondamentale du français littéraire, 2004, p. 380).

b) Définition du Calligramme : c'est dans le *Dictionnaire fondamental du français littéraire* que nous relevons à la fois la nature et l'origine de ce type d'écriture :

« *Poème expérimental se caractérisant par une correspondance entre le contenu du texte et le dessin formé par la disposition typographique.*

C'est Apollinaire qui a inventé le mot et remis à la mode la forme du calligramme. Sur les mots grecs kallos= « beauté » et gramma= « chose écrite, tracée » ou grammê= « ligne », se rattachant à graphein= « écrite », « dessiner ».(2005 : p. 76)

De cette définition, on comprend que le calligramme participe à une fusion entre les modes d'expression artistique qui dénote un besoin de renouvellement des formes et des procédés artistiques : scripturaires et visuels. Les plus célèbres calligrammes sont :



Il pleut

Le texte du poème :

*« Il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir
C'est vous aussi qu'il pleut merveilleuses rencontres de ma vie ô gouttelettes Et ces
nuages cabrés se prennent à hennir tout un univers de villes auriculaires Écoute s'il
pleut tandis que le regret et le dédain pleurent une ancienne musique Ecoute tomber
les liens qui te retiennent en haut et en bas. »*

S
A
LUT
M
O N
D E
DONT
JE SUIS
LA LAN
GUE É
LOQUEN
TE QUESA
BOUCHE
O PARIS
TIRE ET TIRERA
T O U JOURS
AUX A L
LEM ANDS

La Tour Eiffel

Le texte du poème :

"Salut monde dont je suis la langue éloquente que sa bouche ô Paris tire et tirera toujours aux allemands »

*La colombe poignardée
et le jet d'eau*

Douces figures poignardées Chères lèvres fleuries
M IA MAREYE
YETTE LORIE
ANNIE et toi MARIE
où êtes-vous
jeunes filles
MAIS près d'un
jet d'eau qui
pleure et qui prie
cette colombe s'extasie

Tout les souvenirs de nos jours
O mes amis partis en exil
Jaillissent vers le firmament
Et vos regards en l'eau dormante
Mourant mélancolique
Où sont-ils Braque et Max Jacob
Dernis aux yeux gris commémorant
Le soir tombe sanglante mes
Jardins où saigoc abondamment le laurier rose fleur éphémère

La Colombe poignardée

Le texte du poème : *Douces figures poignardées chères lèvres fleuries Mya Mareye Yette et Lorie Annie et toi Marie Où êtes-vous ô jeunes filles Mais près d'un jet d'eau qui pleure et qui prie Cette colombe s'extasie*

Tous les souvenirs de naguère O mes amis partis en guerre Jaillissent vers le firmament Et vos regards en l'eau dormant Meurent mélancoliquement Où sont-ils Braque et Max Jacob Derain aux yeux gris comme l'aube 5 :

Où sont Raynal Billy Dalize Dont les noms se mélancolisent Comme des pas dans une église Où est Cremnitz qui s'engagea Peut-être sont-ils morts déjà De souvenirs mon âme est pleine Le jet d'eau pleure sur ma peine. Ceux qui sont partis à la guerre au Nord se battent maintenant Le soir tombe Ô sanglante mer Jardins où saignent abondamment le laurier rose fleur guerrière.

Considérant les figures calligrammatiques nous constatons que :

- Lecture d'un calligramme nécessite une double activité, celle de l'observation visuelle et celle de la lecture : d'abord on voit un dessin, comme un tableau, puis il faut le lire. Mais par où commencer ?
- On cherche un indice, une majuscule, un point. La traduction d'un calligramme n'est pas chose facile non plus. Le lecteur devient lecteur, après avoir été spectateur. Une fois que l'on commence la lecture, on suit un sens qui n'est pas tangible parce il n'y a pas de règle de lecture et les associations de « syntagmes » sont pour le moins insignifiantes, etc.

Ne se limitant pas à l'assimilation de l'image visuelle fixe et l'écriture poétique, les surréalistes investissent également le cinéma mettant ainsi en œuvre, encore une fois, le principe de la « transposition d'art » qui est selon D. Bergez, rappelons-le, une « notion qui [...] permet d'entrevoir l'idéale d'une création où chaque art se laisse inspirer par l'autre, tout en sollicitant ses ressources propres » (2004 : p. 26)

Le réalisateur français d'Adonis A. Kyrou explique que les films *La Coquille et le Clergyman*, de Germaine Dulac et d'après le scénario d'Antonin Artaud, *L'Âge d'or* et *Un chien andalou*, de Luis Buñuel, répondent au projet surréaliste car ils s'inspirent de la psychanalyse de S. Freud. Ils font appel au rêve et au monde spirituel. Et l'écriture automatique y est largement exploitée dans l'objectif de représenter le fonctionnement réel de la pensée. Le réalisateur affirme également que les films surréalistes échappent à toute logique narrative et ne s'inscrivent pas dans un contexte réaliste dans lequel il est difficile de situer les objets et personnages dans un espace-temps précis. Le surréalisme sera présent dans le cinéma tchèque et polonais des années 1960,

notamment dans le cinéma d'animation, celui, entre autres, de Walerian Borowczyk ou de Jan Švankmajer.

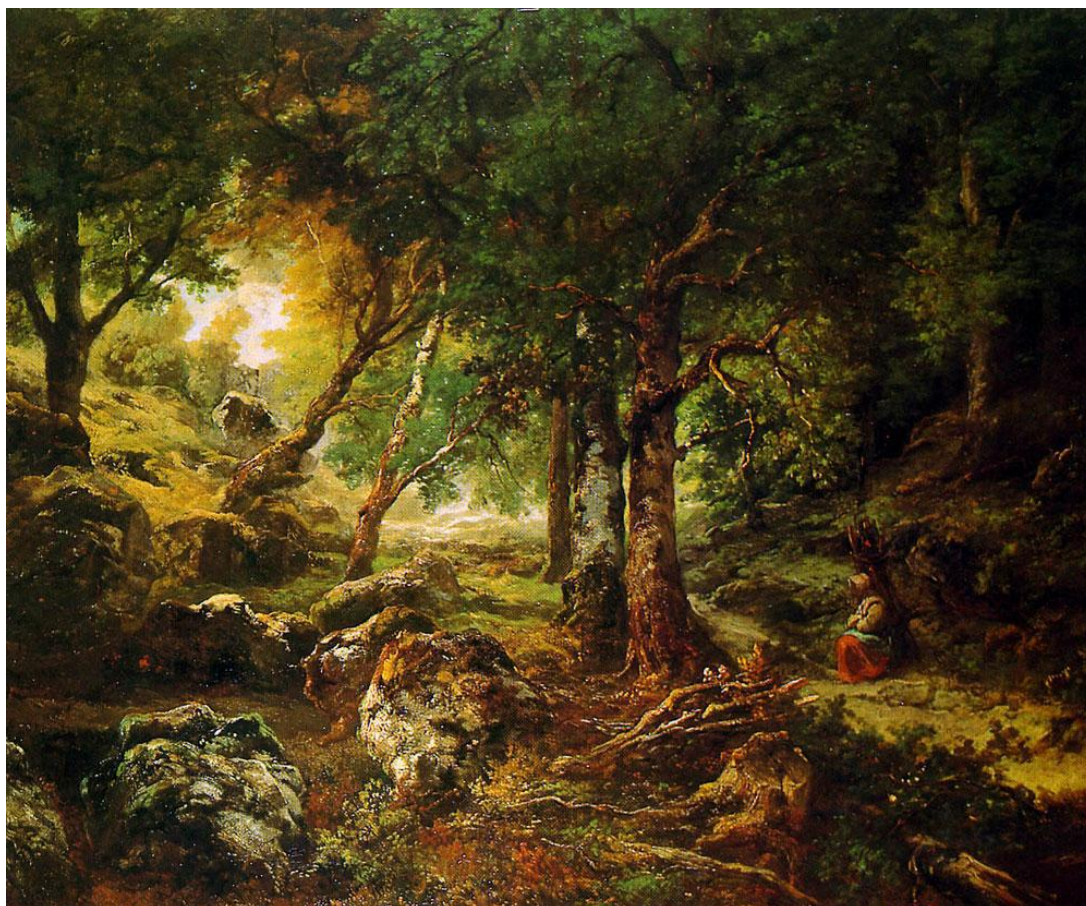
En outre du cinéma dit surréaliste, le vingtième est riche en matière de confluence de l'écriture littéraire et du cinéma tant sous forme d'adaptation que sous forme de re-création

- Dans la première forme de rapport, il est à préciser que le film « hypertexte » est fidèle dans les moindres détails à l'œuvre littéraire « hypotexte »
- Dans la deuxième forme, il est question, explique Mathilde Labbé (2006), chercheur dans le domaine des rapports de la littérature avec le cinéma, des transformations qu'opère le travail cinématographique sur l'œuvre littéraire, le « texte-source ». les films ou les « hypertextes » se réappropriant l'histoire romanesque ne définissent plus en tant que mise en image mobile de l' « hypotexte » mais en tant qu'un nouveau produit qui a sa propre valeur.

Conclusion

Au terme du séminaire *La littérature et les arts* nous dirons qu'à travers toutes les formes de rapport du texte littéraire aux arts visuelles (iconiques) identifiées nous saisissons la grande capacité du texte littéraire à se renouveler en étant marqué par les revendications et les mutations artistiques de son temps dont il est quelques à l'origine. De son rapport aux autres arts, le texte littéraire tire toute sa richesse : l'écriture, outre de sa nature, offre des effets de lecture qui résonnent comme un écho des autres arts – on pense aux effets rythmiques repris au cinéma et à l'effet -tableau d'un texte- mais tout en préservant la valeur autonome de l'œuvre littéraire.

Annexe



Théodore Rousseau
Paysage de forêt
1850

Figure 1



Nana

Edouard Manet (1832-1883)

Figure 2



Eugène, Delacroix 1834

Femmes d'Alger dans leur appartement

Figure 3

Etude de texte :

- La nouvelle d'A. Djébar « La Femme qui pleure », in *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Albin Michel, 2002.

Supports pédagogiques

1. Sur l'ekphrasis dans les romans du dix-neuvième siècle

Article : *La matière picturale comme limite de l'ekphrasis dans les romans sur l'art du XIX^e siècle* d'E. Wicky

Lorsqu'elle résulte de l'appréhension par le langage d'une œuvre picturale, l'*ekphrasis* constitue un vecteur privilégié pour l'analyse des relations entre littérature et peinture¹. Envisagée dans une perspective diachronique, elle nous renseigne sur les transformations qu'ont subies les modalités de la description des images au sein de la tradition littéraire dans laquelle elles s'inscrivent, c'est-à-dire sur les multiples interprétations de l'« *Ut pictura poesis* »² qui se sont succédé depuis Horace. Nous proposons ici de saisir l'*ekphrasis* à un des moments stratégiques de l'évolution des rapports entre littérature et peinture : celui de l'acquisition par la peinture de son autonomie à l'égard de la littérature, au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Alors que de nombreux peintres cessent de chercher leurs sujets dans le fonds textuel pour les choisir dans le monde qui les entoure, les écrivains d'obédience réaliste, au XIX^e siècle, empruntent à la peinture le modèle de leur rapport au visible et encadrent des descriptions qui, souvent, regorgent de références picturales³. L'époque affectionne les romans sur l'art où des personnages d'artistes, notamment des peintres, jouent un rôle d'alter ego permettant à l'écrivain de projeter et de négocier les changements sociaux qui l'affectent, dans son statut et dans sa pratique. Ces romans sur l'art présentent des cas particuliers d'*ekphraseis*, descriptions

autonomes⁴ relevant a priori de la critique d'art⁵, qui permettaient aux auteurs d'introduire dans leurs romans sur l'art des questionnements esthétiques partagés par la littérature et la peinture. Ces romans empruntant le plus souvent leurs sujets à la scène artistique contemporaine, les *ekphraseis* y revêtent la dimension d'un commentaire sur l'art en train de se faire, que le tableau auquel réfère la description ait existé ou non.

Dans ce contexte, on ne peut que s'étonner de ne pas rencontrer de véritables allusions à ce qui nous apparaît rétrospectivement comme une des plus importantes conquêtes de la peinture moderne : l'exploitation du substrat matériel – support et pigments de couleur – qui permet à la représentation d'exister. Cette absence de référence, dans les *ekphraseis*, à diverses formes de compressions de l'espace et à l'apparition d'épaisseurs de matière portant la trace du travail du peintre, semble approfondir le hiatus entre la pratique picturale et son évocation littéraire et rend d'autant plus manifeste l'inadéquation des deux médiums. Le surgissement du tactile⁶ apparaît donc être une véritable limite dans un cadre littéraire où les descriptions s'appuyaient sur des éléments exclusivement visuels. En effet, l'ambiguïté des rapports qu'introduisait la peinture moderne entre la représentation et la matière de la représentation semble avoir confronté la littérature à la question suivante : comment décrire la matière lorsqu'elle ne représente rien ?

Traditionnellement, on jugeait que la peinture avait en commun avec la littérature de raconter ou de décrire un lieu ou une scène. Diderot⁷, en particulier, a présenté de nombreuses *ekphraseis* sous forme de récits de manière à exploiter le dénominateur commun entre les deux pratiques. Dans la hiérarchie des genres qui s'était instaurée depuis la Renaissance, les tableaux qui impliquaient un récit, c'est-à-dire l'évocation d'une scène religieuse, mythologique ou historique, recevaient la plus grande faveur. On mesurait le talent et l'originalité du peintre à sa capacité de traduire en image le texte dont il s'inspirait. C'est entre autres cette prérogative de pouvoir formuler visuellement un sujet originellement développé dans un récit, qui avait soutenu les peintres réclamant pour leur pratique le statut d'art libéral.

Afin d'affirmer sa capacité visuelle à raconter, la peinture devait obéir à un impératif de transparence qui avait pour résultat de rendre invisible le processus de production de l'image et le travail du peintre. Le *topos* de la peinture comme fenêtre ouverte sur le monde s'est imposé depuis le célèbre essai d'Alberti *De pictura* qui, dès 1435, établissait les lois de la *mimesis*⁸. Il semblerait, comme le remarque Philippe Hamon⁹, que cette métaphore de la fenêtre ait continué à nourrir la conception que l'on se faisait de la description dans les romans à visée réaliste au XIX^e siècle¹⁰. Paradoxalement, les progrès de la science et de la technique devaient encourager le maintien de ce fantasme de transparence. Alors que le mouvement réaliste s'inspirait des techniques descriptives des sciences utilisant le microscope et la lunette, les écrivains invoquaient souvent les instruments optiques dans leur travail descriptif¹¹. La reproduction photographique de tableaux a contribué, dès le milieu du siècle, à répandre des images lisses qui, privées de toute dimension tactile, continuaient à privilégier ce que la peinture avait de purement visuel. (...).

De façon paradoxale, le premier coup porté à la *mimesis* en peinture aura donc émané d'un courant qui voulait renouveler le rapport au réel et l'aborder plus directement, sans la médiation de l'écrit. Dans le domaine de la littérature, les auteurs d'*ekphraseis* semblent tout d'abord nier cette réflexivité croissante de la peinture. Ainsi, par exemple, dans *L'Œuvre*, Zola met dans la bouche de Claude, une remarque tout à fait surprenante : selon le peintre, Courbet ne se serait pas distancié de la tradition classique autrement que par le choix de ses sujets :

« Puis, l'autre est venu, un rude ouvrier, le plus vraiment peintre du siècle, et d'un métier absolument classique, ce que pas un de ces crétins n'a senti. Ils ont hurlé, parbleu! Ils ont crié à la profanation, au réalisme, lorsque ce fameux réalisme n'était guère que dans les sujets ; tandis que la vision restait celle des vieux maîtres et que la facture reprenait et continuait les beaux morceaux de nos musées... ».

Pourtant, à de nombreux égards, Courbet a innové dans son traitement de la matière picturale. Des historiens d'art comme Linda Nochlin ont, en effet, insisté sur les épaisseurs de matière que le peintre, un amateur du couteau à palette, exploitait à

l'occasion, notamment dans les paysages où sa facture mime littéralement les rugosités naturelles¹⁴.

Le cas de Zola est loin d'être unique et, de manière générale, les auteurs confrontés à l'opacité de la peinture continuent à chercher le sens de l'image du côté du représenté. Or, la matière enlève justement à la peinture sa faculté de représenter puisque toute observation attentive finit, lorsqu'il s'agit de peinture, par faire perdre de vue le motif¹⁵. La peinture perdrait alors sa signification, entendue comme sa capacité à transcender son propre substrat matériel pour amener à une signification autre. Ainsi, l'auteur de la description doit-il proposer un point de vue adéquat, choisir une distance qui permette de montrer ce qui est représenté sans que la matière ne surgisse, mettant fin à l'illusion.

*Le Chef d'œuvre inconnu*¹⁶ de Balzac présente une réflexion pertinente sur le seuil entre la *mimesis* absolue et ce que Daniel Arasse appelle « la matière imageante en gestation »¹⁷. Balzac y aborde ce moment de l'apparition de la matière lors de la perception d'une œuvre à travers l'évocation de la distance, comme s'il s'inspirait du célèbre précepte d'Horace : « La poésie sera comme la peinture : l'une te prendra davantage si tu te tiens plus près ; et une autre si tu te retires un peu plus loin »¹⁸. En effet, lorsque Frenhofer, peintre de génie, explique à son disciple et au jeune Poussin les secrets de son art, il les invite à s'approcher pour mieux voir le travail de transformation de la matière en réel qu'il effectue sur la toile : « “Approchez, vous verrez mieux ce travail. De loin, il disparaît. Tenez ? Là il est, je crois, très remarquable.” Et du bout de sa brosse, il désignait aux deux peintres un pâté de couleur claire »¹⁹. C'est tout le paradoxe de la peinture classique qui est exprimé ici. Pour apprécier un tableau, il faut en observer les effets de loin ; si le spectateur s'approche pour étudier la technique employée par l'artiste, l'illusion disparaît²⁰ ; le travail du peintre perd toute sa valeur au moment même où le spectateur le perçoit.

L'erreur de Frenhofer dont la toile n'est plus qu'un amas informe de matière, met en doute la croyance dans le pouvoir de transmutation, voire de transsubstantiation puisqu'il s'agit de changer un substrat inerte en chair vivante, de la peinture. Il s'agit

bien, de part et d'autre, d'une opération tégumentaire. Frenhofer aurait tout d'abord obtenu, selon sa propre description du processus, ses effets lumineux par superpositions de touches ; mais il lui a fallu ensuite caresser ses contours pour atténuer toute trace d'épaisseur. On comprend mieux alors le constat horrifié que fait Poussin : « Je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture »²¹. Or, cette muraille de peinture renvoie directement à la résistance du support qui, avec la matière, constitue l'une des caractéristiques les plus concrètes de l'objet peinture. Paradoxalement, puisque l'apparition de l'image dépend de la prise de distance, les deux peintres doivent s'approcher de la toile de Frenhofer et se pencher pour apercevoir un pied, seul élément figuratif épargné par les débordements matiéristes ; il leur semble alors que la peinture a caché le sujet du tableau auquel il ne peuvent plus accéder : « “Il y a une femme là-dessous” s'exclama Porbus en faisant remarquer à Poussin les diverses couches de couleur que le vieux peintre avait successivement superposées en croyant perfectionner sa peinture .»²² L'échec de la transsubstantiation est ici lié, on le voit bien, à l'incapacité de l'œuvre de trouver son point d'achèvement.

Balzac évoque de façon récurrente cette limite à partir de laquelle l'œuvre serait finie. Dès le début du roman, préfigurant son échec final, Frenhofer avertit Poussin : « Vois-tu, petit, il n'y a que le dernier coup de pinceau qui compte. Porbus en a donné cent, moi, je n'en donne qu'un. Personne ne nous sait gré de ce qui est dessous. Sache bien cela! »²³. À plusieurs reprises Balzac se réfère à un dosage technique subtil dont on s'attend qu'il culmine dans une touche finale²⁴ : « Il y a de la vérité ici, dit le vieillard en montrant la poitrine de la sainte. – puis, ici, reprit-il en indiquant le point où sur le tableau finissait l'épaule. »²⁵. Cette obsession n'est pas sans rappeler une préoccupation majeure de la littérature d'ambition réaliste qui, comme le remarque Ricardou²⁶, éprouve des difficultés à arrêter la description, à identifier quel sera le dernier détail retenu. Cependant, il ne saurait y avoir de dernier détail dans l'aperception d'un tableau car l'opération de cadrage qui cible le

détail, opération reductible à l'infini, finit toujours par aboutir non pas au plus petit motif mais au monochrome, à l'aplat de couleur.

En ce qui concerne la toile de Frenhofer, l'accumulation de matière ne semble s'expliquer que par la folie du vieillard ; Porbus et Poussin s'accordent sur un mot pour décrire le phénomène : il n'y a, selon eux, *rien* sur la toile. Les deux peintres confondent ainsi, d'une certaine manière, voir et reconnaître. Pour eux, la peinture ne pourrait s'incarner que dans la figuration, et particulièrement dans la figuration d'un corps beau, jeune, vivant... et féminin. Cherchant à définir ce qui différenciait la simple bonne peinture de ses propres chefs-d'œuvre, Frenhofer remarquait : « Qu'y manque-t-il ? Un rien, mais ce rien est tout. Vous avez l'apparence de la vie mais vous n'exprimez pas son trop plein qui déborde... »²⁷. Cette oscillation entre le *rien*, élément non-figuratif et par le fait même in-signifiant, et le tout, *mimesis* parfaite, nourrit l'idée qu'une œuvre peut atteindre la plus entière complétude. La ténuité de ce seuil entre tout et rien se trouve exacerbée dans la notion d'incarnat que Didi-Huberman²⁸ développe à partir de la lecture de Balzac et de Diderot. Il s'agit de l'idéal d'une peinture qui, ayant trouvé une juste nuance entre l'opacité et la transparence de la matière, entre sa profondeur et sa surface, pourrait rendre l'illusion de la vie, la peinture et la chair présentant deux dispositifs analogues de couches interdépendantes.

Bien que *Le Chef d'œuvre inconnu* ait été rédigé en 1832 et mette en scène des peintres de l'époque classique, on peut déjà établir l'influence dans ce roman de la peinture moderne dont Delacroix présentait les premières caractéristiques. Vers la fin du siècle, alors que ceux que la comtesse de *Fort comme la mort* appelle « les maçons de la peinture »²⁹ se trouvent au cœur des débats sur l'art moderne, les romans sur l'art continuent à exclure la matière picturale hors des descriptions. Il arrive parfois qu'on l'évoque en filigrane, lorsqu'il s'agit pour les romanciers d'aborder le travail du peintre à proprement parler. Souvent, cette tension entre la figuration et la matérialité de l'œuvre sert à mettre en scène des peintres déçus ou découragés, qui prennent du recul par rapport à leur art. Ainsi, confronté à l'attrait

amoureux que suscite en lui son modèle, un personnage de Maupassant voit sa peinture perdre son sublime comme si la magie de l'art cessait d'opérer pour lui .

Érika Wicky, « La matière picturale comme limite de l'ekphrasis dans les romans sur l'art du XIXe siècle », *Loxias*, Loxias 22, mis en ligne le 25 septembre 2008, URL: <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=2527>

Notes de bas de page :

1 Je tiens à remercier Isabelle Daunais de m'avoir suggéré plusieurs pistes de réflexion quant à ce sujet ainsi que Nicole Dubreuil pour ses conseils et ses commentaires éclairants.

2 Horace, *Art poétique*, Paris, Belles Lettres, « Budé », 1978, p. 221. La formule d'Horace que l'on peut traduire par « Que la peinture soit comme la littérature » a, en effet, connu une extraordinaire fortune critique ; elle a fait l'objet de multiples interprétations qui l'ont rendue susceptible d'étayer des conceptions très variées des relations entre littérature et peinture.

Alors que de nombreux peintres cessent de chercher leurs sujets dans le fonds textuel pour les choisir dans le monde qui les entoure, les écrivains d'obédience réaliste, au XIX^e siècle, empruntent à la peinture le modèle de leur rapport au visible et encadrent des descriptions qui, souvent, regorgent de références picturales³.

3 « Pour pouvoir en parler, il faut que l'écrivain, par un rite initial, "transforme" d'abord le réel en objet peint (encadré) ; après quoi il peut décrocher cet objet, le *tirer* de sa peinture : en un mot : le dé-peindre (dépeindre, c'est faire dévaler le tapis des codes, c'est référer non d'un langage à un référent, mais d'un code à un autre code). » Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, « Points », 1970, p. 61.

4 Philippe Hamon développe ainsi une définition de l'*ekphrasis* comme élément autonome : « Il s'agit donc d'un beau développement « détachable » (*ek*), la partie d'un texte qui décrit artistiquement un objet déjà constitué comme une œuvre d'art. On comprend donc que s'y ébauchent à la fois une conception de la description littéraire comme valeur autonome, comme morceau de bravoure indépendant où

s'inscrit une sorte de métalangage incorporé (une « mise en abyme » de l'œuvre d'art) et où, sans doute, s'esquissent les premiers linéaments de ce qui va se constituer peu à peu comme le discours de la critique littéraire et celui de la critique d'art ». Philippe Hamon, *La Description littéraire : De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Macula, 1991, p. 8.

5 Dans la mesure où, souvent, les écrivains exerçaient conjointement les fonctions de romancier et de critiques d'art et connaissaient très bien la création visuelle de leur temps, certaines œuvres faisant l'objet d'*ekphraseis* dans les romans font directement référence à des œuvres d'art réelles.

6 Anne Beyaert, « Texture, couleur, luire et autres arrangements de la perception », *Protée*, volume 31, n° 3, 2003, p. 81-90.

7 Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, Paris, Hermann, 1984.

8 Alberti, *De la peinture*, trad. Jean Louis Schefer, Paris, Macula, Dédale, « La littérature artistique », 1992, p. 11. Jean Louis Schefer écrit, dans la préface de l'ouvrage : « Alberti entend s'assurer du caractère purement et pleinement transitif de la peinture. Elle ajoute à la nature, au réel, dont elle prend la figure, ce que nous considérons que la littérature leur ajoute, c'est à dire la constance du sens et la cohérence d'une histoire. Et toute cette question est d'ouvrir cette fenêtre qui fera surgir une histoire dans la nature (ou, si l'on veut, un vecteur de signification dans le réel). »

9 « ... de la fenêtre d'Alberti et de la *camera obscura* de la renaissance à la vitre et à l'écran zolien, en passant par les diverses variantes de l'objet transparent (miroirs, microscopes, lunettes, speculums, loupes, etc.) invoqué par les écrivains ou les critiques parlant de la littérature, c'est la même métaphore qui parcourt le texte descriptif lui-même, ses marges (les termes de : miroirs, speculums, lunettes, fenêtres... apparaissent souvent dans les *titres* des textes), et le métalangage descriptif sur le texte (descriptif). ». Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 225.

10 Ainsi, par exemple, *La maison du chat-qui-pelote* débute par l'apparition d'Augustine dans le cadre d'une fenêtre. Honoré de Balzac, *La maison du chat-qui-pelote*, Paris, Flammarion, « GF », 1985, p. 47.

11 Émile Zola, *Le roman expérimental*, Paris, Sandre, 2003.

12 Anthéa Callen précise en ces termes l'importance du paysage dans l'évolution des techniques : « Because oil sketching had been seen purely as a preparatory stage in academic procedure, it was less self-consciously formulaic, more personal ; as such it became identified with « truth », a record of the individual painter's « sensation » in front of nature. Focused on developing the techniques of the oil sketch, independent painters were free to exploit the sensuality of the oil medium. Applied using stiff, hogs'hair brushes made more versatile by the introduction of metal ferrules, in broad gestural strokes or in *taches* (patches), the painter's marks could be almost metonymic, standing for the varied textures and effects observed in nature. Hence the personal, expressive tactility of the sketch came to replace the laboured, *trompe-l'oeil* illusionism and blended brushwork codified in the « finished » historic landscape ». Anthéa Callen, *The art of impressionism : Painting technique and the making of modernity*, New-Haven and London, Yale university Press, 2000, p. 11.

13 Émile Zola, *L'Œuvre*. Paris, Gallimard, « Folio », 1983, p. 65.

14 Linda Nochlin, *Gustave Courbet : A Study On Style and Society*, New York, Garland, 1976.

15 « *Le regard approché ne sait pas « faire la différence », donc le sens. [...] Mais cet effet du premier plan ou encore d' « espace trop proche» est peut-être plus tyrannique encore, plus souverain, il me semble, dans les parties « non scénographiques » du tableau, - un lointain qui fait empatement coloré, par exemple, et donc qui s'approche, malgré perspective, malgré mimesis, par l'effet même de sa lourdeur, de sa matérialité ».* (Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*. Paris, Minuit, 1993, p. 53).

16 Honoré de Balzac, *Le Chef d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994.

17 Daniel Arasse, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996.

18 Cité par Daniel Arasse, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 239.

19 Honoré de Balzac, *Le Chef d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p. 67.

20 Bernard Vouilloux théorise ce problème en ces termes : « C'est la convergence de ces indications et elle seule qui forme l'image ressemblante, la figure. Pris indépendamment de cette configuration, le point, la ligne, la tache, éléments non mimétiques, sont susceptibles d'entrer dans d'autres combinaisons, à l'intérieur desquelles ils rempliraient des fonctions différentes : ils peuvent alors être regardés « comme signe de l'objet réel et de ses parties au sens morphologique », tel le point qui, dans l'exemple de Schapiro, sera tantôt tête de clou, tantôt bouton, tantôt pupille ; ils peuvent aussi n'être réductibles à aucune signification mimétique, telles les tâches de couleur qui, dans la peinture impressionniste, figurent, à une certaine distance, le feuillage d'un arbre. » (Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, CNRS éditions, 1994, p. 87).

21 Honoré de Balzac, *Le Chef d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p. 66.

22 Honoré de Balzac, *Le Chef d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p. 66.

23 Honoré de Balzac, *Le Chef d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p. 48.

24 Honoré de Balzac, *Le Chef d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p. 47 « ... trois ou quatre touches » ; p. 48 « ici deux coups de pinceau, là un seul ».

25 Honoré de Balzac, *Le Chef d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p. 48.

26 « La description naturaliste essaie de tenir un juste milieu entre la notation minimale et les expansions à quoi ses propres tendances la portent et qui, fouillant trop minutieusement les détails, risqueraient à la fois de noyer l'objet référé (et son sens) et d'enliser la narration événementielle (d'où cette autre question : que donnerait à voir, à lire, un tableau, un texte, qui jouant complètement le jeu de la description, atomiserait la surface picturale et libèrerait, démesurément grossi, le détail ? » (Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, « points », 1967, p. 19).

27 Honoré de Balzac, *Le Chef d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p. 45.

28 « L'incarnat serait donc, autre fantasme, le coloris en acte et en passage. Une tresse de la surface et de la profondeur corporelles, une tresse de blanc et de sang... » (Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985, p. 25).

29 Guy de Maupassant, *Fort comme la mort*. Paris, Gallimard, « Folio », 1983, p. 37.

2. Sur le rapport du texte littéraire au cinéma :

Article :

Ce que le cinéma fait à « Boule de suif » de Mathilde Labbé

Chercher « ce que le cinéma fait à la littérature », dans le cas d'une adaptation cinématographique, c'est envisager l'adaptation du point de vue de la littérature et non le film pour lui-même. Deux films nous occupent : *Mademoiselle Fifi*, de l'américain Robert Wise (1944, produit par RKO) et *Boule de Suif*, du français Christian-Jacque (1945, produit par Artis Film). Ils adaptent chacun à leur façon deux textes courts de Maupassant : le conte « Mademoiselle Fifi » et la nouvelle « Boule de suif » qu'ils font le choix de traiter ensemble, en un seul et même film. Notre analyse ira donc du livre vers le film pour retourner vers le livre *in fine* et voir ce que le film lui « fait ». Nous proposerons de lire le film comme une « re-création » selon le terme proposé par Millicent Marcus² et repris par Carlo Testa³. La re-création engage de fait une nouvelle vision de l'adaptation, qui n'est plus jugée à l'aune de sa « fidélité » à l'œuvre mais selon la cohérence des transformations qu'elle opère⁴. Nous envisagerons ici ce qu'une telle re-création peut apporter à la littérature par la diffusion d'un patrimoine et la remise en jeu de débats anciens. Nous nous en tiendrons donc à la distinction permise par ces deux pôles : l'adaptation peut aller de l'imitation à l'appropriation. S'ils exigent tous deux une transformation matérielle, c'est néanmoins dans un rapport fort différent au texte-source et selon des buts propres. Bien que relativement proches de

leurs textes-sources, nous considèrerons les deux films ici étudiés comme des appropriations dans la mesure où ils réutilisent le texte de Maupassant à des fins précises et s'inscrivent comme œuvres de circonstance (le contexte de la guerre 39-45, la question du patriotisme et de la résistance française).

¶2 Rappelons rapidement la situation mise en place par Maupassant dans ces deux œuvres. Dans « Boule de suif », une prostituée résistante du nom d'Élisabeth Rousset, surnommée « Boule de suif », quitte Rouen envahi par les Prussiens. À bord de la diligence fuient aussi le comte de Bréville, Monsieur Carré-Lamadon, Monsieur Loiseau, et leurs épouses, un démocrate du nom de Cornudet, et deux sœurs. Les trois couples tentent d'amadouer Élisabeth, qu'ils avaient d'abord regardée avec mépris, parce qu'elle est la seule à avoir pris des provisions. L'officier prussien qui habite l'auberge où ils s'arrêtent réclame à Boule de suif ses faveurs, sans quoi la voiture ne pourra pas repartir vers le Havre. Elle refuse sans rien dire aux autres voyageurs. Avant de savoir de quoi il s'agit, ceux-ci la soutiennent dans sa rébellion, mais ils veulent ensuite la convaincre d'accepter, même si Cornudet, attiré par elle, reste en retrait. Quand elle a cédé, tous cessent de lui parler et la voiture reprend sa route. Dans « Mademoiselle Fifi », des officiers prussiens, las d'attendre le combat dans le château d'Uville, qu'ils ont réquisitionné, décident d'organiser un dîner avec des prostituées. Parmi eux, le sous-lieutenant Wilhem d'Eyrick est surnommé « Mademoiselle Fifi » pour « sa taille fine qu'on aurait dit tenue en un corset » et « l'habitude qu'il [a] prise, pour exprimer son souverain mépris des êtres et des choses, d'employer à tout moment la locution française – fi, fi donc⁵ ». Il choisit parmi les prostituées une jeune femme nommée Rachel, qu'il provoque par des blessures physiques et morales pour l'humilier dans son patriotisme. Au milieu du dîner, après un mot de trop, elle le tue d'un coup de couteau et s'enfuit. Elle se réfugie ensuite dans le clocher sous la protection de l'abbé Chantavoine, prêtre résistant qui refuse de sonner la cloche pour les Prussiens, et l'histoire mentionne qu'elle se marie avec un patriote qui l'a prise en estime pour sa belle action.

¶3 Ceci posé, nous travaillerons sur l'actualisation historique opérée par ces films sous le mode de l'allégorie : chargé de significations, le contexte historique du tournage est

indispensable à la compréhension. Ce n'est plus tout à fait le *Boule de suif* imaginé par Maupassant dans le cadre de la guerre franco-prussienne, c'est l'allégorie de la Résistance française que nous regardons. Nous désignerons en effet par le terme d'« allégories historiques » la manière dont ces deux films font des personnages de Maupassant les représentants des différentes attitudes collectives empruntées face à l'ennemi. Si l'on pouvait déjà comprendre le récit de Maupassant en ce sens, nous nous attacherons avant tout ici aux retours sur le livre faits par les deux films, qui ont décisivement modifié la population à laquelle il est fait référence dans l'œuvre.

¶4 Nous appuyant sur un corpus composé d'articles de critique et de synthèses postérieures, nous nous focaliserons sur les transformations des textes opérées par les films dans la perspective de la réception (et non selon une analyse comparée exhaustive des œuvres cinématographiques et littéraires concernées). Nous nous intéresserons à ce que le spectateur perçoit de ce changement, ainsi qu'à ses raisons supposées, afin de déterminer ce qui est dû au transfert d'un média à l'autre et ce qui est dû à ces adaptations particulières. Les écrits critiques sur lesquels nous travaillons montrent qu'il s'agit d'un public averti qui a généralement lu les textes de Maupassant avant de voir les films. De ce fait, il s'agit toujours pour ces spectateurs particuliers d'une perception de type *top-down*, c'est-à-dire d'une observation rationnelle dirigée par des attentes précises, et non par la surprise (qui correspond à une perception *bottom-top*). Les discordances sont donc souvent perçues en termes d'infidélité au texte, où l'inattendu comporte d'autant plus d'effet.

¶5 Réutilisation du patrimoine littéraire, perspective dialogique de l'adaptation, transposition historique du propos de Maupassant, remaniement en profondeur des œuvres littéraires sources, nouvel horizon d'attente constitué par un contexte historique brûlant, tels seront les points sur lesquels nous appuierons notre propos, qui va dans le sens d'une recreation de l'œuvre (plutôt qu'une seule lecture-adaptation) et d'une réutilisation à visée politique de la littérature.

UNE NOUVELLE RELATION ESTHETIQUE ET SENSITIVE A L'ŒUVRE

¶6 Le passage de l'écrit à l'audiovisuel fixe dans la matérialité des personnages, des décors et des sons qui n'étaient que mots. De ce fait, l'histoire prend une nouvelle dimension : l'image qui s'impose aux spectateurs devient le seul référent pictural possible (alors que chacun s'imagine le personnage à sa manière pendant la lecture) et s'inscrit dans une histoire commune des souvenirs cinématographiques. L'adaptation crée ainsi une nouvelle relation sensitive et esthétique à l'œuvre. La comparaison des films de Christian-Jaque et de Robert Wise permet de mettre en évidence les problématiques majeures de la mise en images de « Boule de suif ». Parmi elles, signalons la caractérisation physique des personnages, l'intonation, les dialogues et l'utilisation de thèmes musicaux, qui constituent des messages non verbaux⁶ que les réalisateurs ont « ajustés » pour les spectateurs des années 1940. Nous tenterons ici de montrer comment ces transformations, perçues ponctuellement et partiellement par les spectateurs, font sens dans un projet de recontextualisation.

¶7 Qu'il s'agisse du film de Robert Wise ou de celui de Christian-Jaque, la transformation visuelle la plus évidente est celle du personnage d'Elizabeth Rousset. La Boule de suif de Maupassant est « petite, ronde de partout, grasse à lard, avec des doigts bouffis, étranglés aux phalanges, pareils à des chapelets de courtes saucisses, avec une peau luisante et tendue, une gorge énorme qui saillait sous sa robe⁷ ». Micheline Presle et Simone Simon⁸, au contraire, sont minces et séduisantes aux yeux de la critique. Leurs précédents rôles influent de plus sur la perception qu'en ont les spectateurs : Simone Simon a interprété des rôles de femme fatale dans *La Bête humaine* de Renoir, en 1938, et dans *La Malédiction des hommes chats*, en 1943, et cette image est associée à son jeu d'une manière troublante. Le film de Christian-Jaque justifie la transformation de Boule de suif par une réplique au début du voyage en diligence : « Elle a gardé son nom mais elle a perdu sa graisse. » Chez Robert Wise, cette transformation superficielle est intégrée dans un processus plus large d'euphémisation du personnage. Elizabeth Rousset, qui n'est jamais appelée « Boule de suif » dans le film, est une jeune lingère de Rouen, et non une prostituée, dont le seul crime est de ne pas vouloir dîner avec les Prussiens – c'est donc ce que lui demande l'officier en poste à l'auberge. De même que Boule de suif maigrit en

apparaissant à l'écran, Cornudet perd la barbe que Maupassant lui avait donnée, et qu'il faisait tremper dans les bocks de bière. Quant au personnage de l'aubergiste Follenvie, Christian-Jaque et Robert Wise en ont chacun conservé un trait qui servait leur propos⁹. Robert Wise le représente donc grand et gros en supprimant l'allusion à sa maladie, tandis que Christian-Jaque en fait un petit homme mais garde au personnage son asthme comme ressort comique. Ces transformations des personnages affectent la perception des spectateurs mais restent discrètes, elles permettent ainsi aux réalisateurs de mener l'histoire vers l'issue que chacun lui a assignée.

¶8 Si les critiques de « Boule de suif » ont perçu le décalage entre Lisa et le personnage de Maupassant, ils n'y voient pas d'inconvénient majeur. « [...] quel que soit leur talent, ces excellents artistes sont éclipsés par Mlle Micheline Presles (sic) qui, à force de sincérité, a réussi à faire oublier qu'elle est bien trop jolie, bien trop fine, bien trop élégante pour être Boule de suif [...]»¹⁰ » écrit René Jeanne, dans *La France au Combat*. Jean Flory, dans *Libération soir*, est du même avis : « Nous n'imaginions pas Boule de suif sous les traits et sur le format de Micheline Presle, mais puisqu'on adapte, puisqu'on ajuste, puisqu'on transpose, acceptons-le ainsi¹¹. » Il est étonnant de noter comme cet ajustement, selon le mot de Jean Flory, est facilement accepté par le spectateur, contrairement à d'autres. C'est qu'il joue un rôle prépondérant dans la cohérence de l'histoire. En effet, la séduction éprouvée par le spectateur accrédite celle de Cornudet et rend crédible son amour pour la jeune femme, deux éléments nécessaires tant à Robert Wise qu'à Christian-Jaque pour mener à bien leur intrigue. S'adaptant aux codes esthétiques du moment, les transformations physiques qui affectent le personnage de Boule de suif autorisent sa collusion avec le personnage séduisant d'Elizabeth Rousset.

¶9 Il apparaît ainsi que les deux réalisateurs ont choisi de s'adapter à leur public, de faire en sorte que l'histoire de Boule de suif soit vraisemblable, frappante et compréhensible pour eux. C'est pourquoi la langue parlée par les personnages est également adaptée dans le passage de l'écrit à l'écran. Pour le cas de Robert Wise, il a fallu traduire la nouvelle tout en conservant le pittoresque français et normand. Pour *Boule de suif* de Christian-Jaque, Henri Jeanson et Louis d'Hée ont aussi réécrit un

texte du XIX^e siècle pour un public des années 1940. Quelques traces de ces transformations restent visibles cependant. Joseph Mischel, scénariste de Robert Wise, conserve les paroles originales de la chanson « En passant par la Lorraine... » mais il adapte le nom de la ville. Cela se fait au prix de traductions parfois appuyées mais peu nombreuses – la ville de « Clères » devient « Cleresville », la plaque au bas de la statue de Jeanne d'Arc apparaît une fois en français et une fois en anglais. Le scénario d'Henri Jeanson et Louis d'Hée se donne davantage comme interprétation que comme traduction. Il mêle des répliques de 1940 à des images de 1870, comme a pu le remarquer Georges Neveux¹². Sans faire une caricature ni un pastiche du texte de Maupassant, les scénaristes accentuent les différences qui séparent le langage d'une Boule de suif de celui d'un Comte de Bréville. On en retient surtout la verve de l'héroïne : les scénaristes de Christian-Jaque la dotent d'un franc-parler et d'une audace que le personnage de Josef Mischel n'a pas, en lui attribuant des répliques comme « Me faire peur ? Mais, ma parole, vous avez la folie des grandeurs ! » ou encore « On n'a pas gardé les Bismarck ensemble ! » Henri Jeanson, célèbre pour des dialogues qui ne manquent pas de sel, fait apparaître à la fois le caractère déterminé du personnage et son potentiel comique, dont il sera question dans la suite de cette étude. La transformation des dialogues permet en effet une nouvelle caractérisation des personnages, qui se décrivent par leurs actes de parole en l'absence de narrateur.

¶10 Or, si le film manque d'un narrateur, les réalisateurs ont à leur disposition d'autres moyens de situer et de commenter l'action. Hors des mots, la musique et les décors constituent une extension du texte dans laquelle chaque cinéaste recrée un discours et un contexte. L'accompagnement musical des images permet ainsi de soutenir l'action et de la commenter à la fois. Maupassant mentionnait, dans « Boule de suif », la *Marseillaise* chantée par Cornudet et entrecoupée des sanglots de la pauvre fille. Robert Wise en a fait un motif à variations qui souligne les passages clés de l'histoire : jouée en mode mineur à l'ouverture du film, en mode majeur au moment de la victoire d'Elisabeth, la *Marseillaise* permet au réalisateur de donner à son film une tension dramatique et une cohérence forte. Wise a par ailleurs repris le thème musical de la chanson « En passant par la Lorraine... » selon deux interprétations, l'une légère,

l'autre dramatique, de sorte à marquer le contraste entre le moment d'ouverture où les voyageurs veulent gagner l'amitié d'Elisabeth et celui pathétique où ils l'abandonnent au Prussien. Ces motifs ajoutent au pittoresque français de *Mademoiselle Fifi* et l'inscrivent dans une histoire du patriotisme. Chez Christian-Jaque, les critiques ont noté le thème de *La Chevauchée fantastique*, qui souligne l'intertexte cinématographique entre le film de John Ford et le sien, inspirés, quoique moins directement pour *La Chevauchée fantastique*, de la même nouvelle. Cependant, la perception de la musique, pour le spectateur, n'est pas toujours une perception active, et il n'est pas certain que chacun identifie le fond musical aussi bien qu'il comprend les répliques. Cette transformation est de celles qui, invisibles la plupart du temps, ont pourtant une importance dans la perception globale du film. Elle appartient au champ de liberté du réalisateur et constitue une extension de l'histoire originale, de même que l'élaboration du décor est une continuation de la description réaliste qui travaille à la faire coïncider avec un univers complet.

¶11 Pour constituer le décor, le réalisateur doit combler les manques de la description faite par Maupassant et trouver des moyens de donner à son image l'allure du XIX^e siècle. Cet ajout du film, qui ne peut toujours se contenter d'évoquer, est donc une extrapolation à partir du texte et une modification. Il s'agit de renvoyer le spectateur à un univers particulier situé dans le temps et dans l'espace par des éléments de représentation qui l'évoquent clairement. Robert Wise parle, dans une interview, de la manière que Val Lewton avait de travailler à cette évocation :

When I did *Mademoiselle Fifi*, he said « We must get Daumier sketches ». We got those and hung them up on the wall. A lot of details of sets, how things and people looked, the clothes and hair styles came from those Daumier prints¹³.

¶12 Pour un film comme *Mademoiselle Fifi*, ou comme *Boule de suif*, que l'on désigne parfois comme des « films en costume », le risque était de se contenter d'un « pictorialisme¹⁴ » nostalgique de la Belle Epoque. Pourtant, Robert Wise a su aussi tirer parti des éléments de décor d'époque comme la chaufferette à laquelle Maupassant fait allusion. Avant qu'une dame ne prête la sienne à Elisabeth pour lui

marquer son amitié, Monsieur Loiseau se sert de celle de sa femme pour la braquer, comme une torche, sur Cornudet, caché dans l'ombre au fond de la voiture. Ce passage où le cinéma joue avec lui-même, donne à la chaufferette un rôle supplémentaire, il remotive sa présence dans l'image et laisse présager de l'ambiguïté du propos. Jouant avec l'œuvre de Maupassant, Robert Wise mène un éloge sérieux de la Résistance française, sous les habits réjouissants du pittoresque français et les travers comiques de ces voyageurs stéréotypés.

¶13 Plus qu'une réactualisation de codes esthétiques et langagiers, l'adaptation est ici une recreation. Son ancrage fort dans un nouveau contexte qui fut, un temps, une modernisation, en fait pour le spectateur d'aujourd'hui un document sur l'histoire de la Résistance et de la seconde guerre mondiale.

ADAPTATION CONJOINTE DE « BOULE DE SUIF » ET DE « MELLE FIFI » : UNE DIFFICILE COUTURE GNERIQUE

¶14 Paradoxalement, la transformation la plus importante du texte de Maupassant est dans doute celle qui semble la plus naturelle. Coudre ensemble deux nouvelles d'un même auteur paraît raisonnable dans le cas d'un long métrage, qui nécessite une intrigue plus longue qu'un conte, mais celles que Robert Wise et Christian-Jaque ont choisies, si elles traitent du même sujet, sont presque contradictoires. C'est pourquoi la transformation structurelle, si elle paraît minime au premier abord, nous semble en fait plus profonde et plus significative. Elle engage à la fois le genre et le sens du récit, dans une reconstruction originale mais de circonstance. « Boule de suif » (parue en 1880 dans un recueil collectif) et « Mademoiselle Fifi » (parue dans le *Gil Blas*, en 1882) sont respectivement présentées par Maupassant comme une « nouvelle » et un « conte ». Ces appellations renvoient davantage à un format, celui de la brièveté, qu'elles ne signalent un programme de lecture et d'interprétation et qu'elles n'informent sur leur contenu. Or, si leurs formats, leurs structures actanciennes et leurs sujets sont proches, « Boule de suif » et « Mademoiselle Fifi » tiennent deux discours fort différents sur la guerre franco-prussienne. La première fait le récit d'une résistance impossible – un échec –, là où la seconde raconte avec enthousiasme un fait de gloire

dont le narrateur tire une morale. Entre un récit déceptif et un apologue engagé, la couture est difficile, d'autant que c'est sur la cohérence postulée entre ces deux récits que les deux films se construisent. Il a donc fallu, pour les réunir, une modification de la narration et des choix qui remettent en jeu la question du genre et reflètent un parti pris de lecture propre au réalisateur. Entre le rire et la pitié, les deux films mettent en scène deux Boule de suif incompatibles. Christian-Jaque réalise une farce triste, quand Robert Wise tourne une tragédie grinçante. Curieusement, pour la critique, les deux films appartiennent au genre du « drame » – le film de Christian-Jaque étant parfois désigné comme une « comédie dramatique ». L'indéfini du genre est donc un problème commun aux récits et aux deux films. Dans le processus de réception du film, ce genre est pourtant un élément crucial pour le spectateur qui construit des stratégies de lecture et des hypothèses interprétatives grâce à lui.

¶15 Pour coudre ensemble les deux récits, les scénaristes ont chaque fois choisi de faire un seul et même personnage de Boule de suif et de Rachel, l'héroïne de « Mademoiselle Fifi » ainsi que nous l'avons précédemment rappelé. Cependant, ils ont réparti différemment les rôles entre personnages restants et personnages sortants au moment de la « couture ». Le point est important pour notre analyse : cette gestion de la continuité informe clairement le sens du récit. Dans le scénario de Josef Mischel et Peter Ruric, les personnages qui réapparaissent sont Boule de suif, Cornudet (qui devient résistant et affronte les Prussiens à Cleresville), l'abbé Chantavoine (qui recueillera Boule de suif après sa fuite à la fin de l'histoire), le lieutenant de l'auberge (qui sera aussi le lieutenant Von Eyrick) et Mademoiselle Fifi. Dans le film de Robert Wise, distribué au Royaume-Uni sous le titre *The Silent Bell* (*La Cloche silencieuse*), c'est une intrigue secondaire qui crée l'intertextualité entre les deux récits : le curé de Cleresville, qui refuse de sonner la cloche, est un ami de Boule de suif. Chez Henri Jeanson et Louis d'Hée, l'officier de l'auberge ne réapparaît pas : Mademoiselle Fifi est un autre officier prussien, présenté au spectateur dès le début du film par l'alternance de séquences empruntées aux deux histoires. Au moment même où le comte de Bréville, parlant du château d'Uville où il se rend, déclare avec assurance qu'on « n'occupe pas un chef-d'œuvre », la caméra transporte le spectateur dans le

château pour y montrer des officiers prussiens s'amusant à en détruire le mobilier raffiné. Henri Jeanson et Louis d'Hée ont choisi de transférer tous les passagers de la voiture dans le second récit. La diligence, forcée de s'arrêter à un barrage de francs-tireurs, croise le chemin des officiers de « Mademoiselle Fifi » à la recherche de femmes. Ce sont donc les passagères de la diligence qui sont conviées à l'orgie et non des prostituées. Ce transfert des femmes distinguées au rôle de prostituées malgré elles donne à l'histoire un ton d'ironie vengeresse et permet de nombreux effets comiques, quand le film de Robert Wise traite davantage de la vengeance personnelle de Boule de suif sur l'officier prussien. Que l'on considère l'histoire depuis son issue, comme le font Joseph Mischel et Peter Ruric, ou à partir de son origine, comme c'est le cas de Henri Jeanson et Louis d'Hée, la couture des deux récits permet de lui donner à la fois une structure forte et une issue positive. Tout se passe comme si l'héroïne accomplissait dans la seconde partie du film le programme que lui avaient suggéré ses compagnons en lui vantant les « caresses héroïques¹⁵ » de Cléopâtre ou de Judith, qui ont tué leurs ennemis après en avoir fait leurs amants. L'association de ces deux récits relève de la création. Il ne s'agit pas simplement d'ajouter une histoire pour allonger le scénario au format d'un long métrage : raconter « Mademoiselle Fifi » à la suite de « Boule de suif » en conservant certains personnages engage le sens des deux récits.

¶16 C'est pourquoi cette transformation a reçu toute l'attention de la critique. Georges Neveux affirme « qu'il faut avoir l'œil fin pour distinguer la couture¹⁶ » et G. Damas juge que « l'adaptation en a été faite de telle façon que les deux contes s'enchaînent – fort bien d'ailleurs – en une œuvre unique¹⁷ ». Le chroniqueur de La Marseillaise trouve au contraire que la couture est artificielle et invraisemblable : « On emprunte à un autre conte de Maupassant, “Mademoiselle Fifi”, les motifs d'un nouveau drame, et les possibilités d'une conclusion heureuse, sans se soucier des invraisemblances provoquées par cet amalgame¹⁸. » De même, René Jeanne se demande « s'il était indispensable de doubler cette anecdote d'une autre [...], qui entraîne la première dans un sens un peu différent de celui que son auteur lui avait donné¹⁹ ». Georges Neveux, de son côté, s'il considère qu'« il est toujours déplaisant de marier ensemble deux ouvrages différents », reconnaît cependant qu'« en mêlant, pour finir, les bourgeoises à

l'orgie commencée avec la seule Boule de suif on souligne encore mieux l'ironie de Maupassant et le relief de ses personnages²⁰ ». Dans ces deux derniers cas, il s'agit pour le critique de déterminer si la couture permet ou non de rester fidèle à Maupassant. Si d'une part elle donne « un sens un peu différent » à l'histoire – le sens original n'est pas respecté, d'autre part, elle « souligne encore mieux l'ironie de Maupassant » – le scénariste a compris l'esprit de l'écrivain et en a rendu compte dans sa propre création. La forme importe peu finalement pour ces critiques qui cherchent, au-delà du non-respect de la lettre, la fidélité au fond de l'œuvre littéraire, ici impossible. En effet, la transformation structurelle, qui amplifie un récit par un texte de la même source, change l'issue de l'histoire pour un « happy-ending » en contradiction avec le dénouement déceptif de « Boule de suif ». La couture des deux récits engage la notion de genre et le sens : une nouvelle et un conte mis bout à bout permettent de construire une intrigue plus vaste, un drame plus ample, qui comprend une exposition, des rebondissements et un dénouement. Le film de Christian-Jaque repose ainsi sur une structure complexe comprenant une intrigue principale et une intrigue secondaire.

¶17 Cependant Robert Wise et Christian-Jaque donnent à voir deux films de tonalités très différentes. Ils se séparent donc sur ce point lors même que l'interprétation, qu'elle soit tragique ou comique, conserve pour fonction de relativiser *in fine* le cynisme de Maupassant et de le masquer sous une version plus facilement compréhensible, plus aisément recevable des histoires originales. Le comique, dans le film de Christian-Jaque, repose en grande partie sur des effets de répétition et sur la mécanisation des comportements. Le premier dîner à l'auberge est mis en scène comme un dîner d'automates. Chacun des personnages, à son tour, se penche vers son assiette pour avaler une bouchée dans un mouvement pendulaire et stéréotypé, comme si l'activité de se nourrir concentrait toute l'attention des convives. Ces derniers ne lèvent la tête que pour lancer chacun à leur tour une pique à Lisa : elle finit par céder à leurs insinuations et monte chez l'officier. Les jeux de scène systématiques, comme celui du repas, celui de Loiseau, toujours effrayé par des coups de canon supposés, ou celui de Follenvie mimant sa propre maladie, l'asthme, participent à la mécanisation

des personnages dans un univers inquiétant, à peine humain. Le comique de situation est aussi un ressort du film, qui joue sur un renversement des rôles : les femmes respectables sont prises pour des prostituées dans le dîner final. Madame Carré-Lamadon fait alors une allusion mélancolique au temps où elle apprenait le piano « à la maison », et l'officier prussien pense qu'elle parle d'une maison de passe. Enfin, le personnage de « Lisa » offre quelques scènes de comique grinçant lorsqu'elle essaie naïvement de gagner l'amitié des autres voyageurs. Les mots « volent » et la comédie devient grivoise lorsque Loiseau, dans la diligence, improvise des calembours sur la cuisse de poulet que Lisa lui tend. Après avoir évoqué l'idée de manger Lisa comme dans la chanson du petit navire, et en particulier la cuisse, il se reprend pour glisser que cette cuisse doit être « trop légère ». Dans le film de Robert Wise, au contraire, tout est fait, au départ, pour créer une ambiance tragique. La présence de la statue de Jeanne d'Arc à Rouen, la prière que le prêtre fait à ses pieds et la variation sur la *Marseillaise* qui accompagne ces images renvoient au sacré et font de Jeanne d'Arc une figure tutélaire à laquelle la jeune Elisabeth s'identifie peu à peu. Lorsqu'elle apparaît, à la fin du film, regardant du haut du clocher le cortège funèbre du Prussien qu'elle a tué, elle semble avoir atteint le statut d'héroïne nationale à l'instar de Jeanne d'Arc et être devenue à son tour une figure mythique de la Résistance.

¶18 Là encore cependant, quelques éléments dissonent dans chacun des films et interdisent une classification trop stricte de leur tonalité. Malgré les accents tragiques de son film, Robert Wise introduit des scènes de parodie qui pimentent l'histoire. Elisabeth se moque ainsi de la démagogie de Cornudet et parodie son discours aux Rouennais devant une assemblée de canards ; l'évanouissement de Madame Carré-Lamadon affamée dans la voiture est feint et dénonce violemment l'hypocrisie des passagers. De même, le film de Christian-Jaque se termine par des scènes héroïques et dramatisées qui tranchent avec le comique du début, ce qui fait dire à certains critiques que parmi ces effets comiques, il en est d'involontaires. Georges Sadoul parle ainsi des « Tragédies bouffes » de Jeanson²¹ et l'accuse de faire du grand guignol en voulant faire une tragédie. Ces deux films montrent comment un même texte peut donner lieu à deux interprétations divergentes. Il ne s'agit pas là de deux transformations

génériques opposées mais de deux tendances esthétiques, deux tonalités clairement différentes, mêmes si certains éléments de dissonance empêchent une catégorisation trop forte. Des fragments du scepticisme de Maupassant sont peut-être à l'œuvre dans cette tonalité ambiguë et commune à ces deux films (ils prennent parti dans le débat sur la Résistance beaucoup plus explicitement que ne le faisait l'auteur à son époque et néanmoins lui sont redevables d'un texte qui avait un regard tout autre sur le patriotisme). En effet, l'interprétation de la nouvelle sur le ton comique ou sur le ton tragique n'a de sens que par rapport à la démonstration politique pour laquelle les réalisateurs ont choisi d'utiliser la trame de « Boule de suif ».

RE-CREATION ET REUTILISATION : MAUPASSANT ERIGE EN CHANTRE DU PATRIOTISME MALGRE LUI

¶19 Les transformations ponctuelles et structurelles du récit constituent la partie objective et évidente de « ce que le cinéma fait à Boule de suif », mais sont au service d'une transformation plus fondamentale et plus importante qui touche au sens. « Ce que le cinéma fait à Boule de suif », c'est une remotivation et une recontextualisation à la fois. En comparant 1940 et 1870, en transposant l'un à l'autre, Robert Wise et Christian-Jaque ne font pas que contourner la censure : ils reconstituent à leur idée une histoire du patriotisme français et font de Maupassant son chantre malgré lui. L'interprétation politique que Robert Wise et Christian-Jaque font de la nouvelle n'a de sens qu'en relation avec le discours qu'ils tiennent par ce biais sur la société française de leur temps. C'est pourquoi il faut considérer cette transformation selon la perspective de la réutilisation – entendue dans un sens non-péjoratif. L'adaptation d'un livre en un film offre un rôle renouvelé au patrimoine littéraire dans la société moderne et pourrait donner lieu à une analyse sociologique pour montrer ce qu'un média jeune comme le cinéma permet en termes de diffusion. Nous évoquerons donc brièvement les transformations apportées au message politique de « Boule de suif » et de « Mademoiselle Fifi », avant d'envisager la place des deux films dans le débat sur la Résistance de 1940.

¶20 « Boule de suif » fournit aux cinéastes un récit satirique et pessimiste sans leçon explicite. L'auteur laisse le soin à son lecteur de tirer lui-même les enseignements d'un récit peu bavard où les positions politiques des différents personnages jouent les uns contre les autres dans un débat à l'issue décevante et brutale. Même si Maupassant glisse parfois des appréciations satiriques à l'encontre de tel ou de tel autre personnage, on n'est jamais tout à fait sûr de savoir de quel côté il se place, dans la mesure où aucun n'est épargné. Les deux films, au contraire, ont leurs héros et leurs opposants. En effet, le film de propagande demande, pour la clarté du discours, une prise de parti de la part des auteurs, qui se traduit par le choix d'un héros. Si Josef Mischel et Peter Ruric élèvent Elisabeth Rousset en résistante modèle suivie ensuite par Cornudet, Henri Jeanson et Louis d'Hée, eux, adoptent un point de vue plus mitigé. Cornudet est dans leur scénario le personnage le plus proche du héros, par sa constance et son passage final à l'action de résistance, alors que Lisa, si elle est résistante depuis le début du film, reste longtemps un personnage ridicule dont la sottise n'est pas épargnée par les autres voyageurs. D'une manière plus générale, les deux films font du patriotisme une valeur indiscutée alors que la nouvelle de Maupassant en fait la critique, même si son auteur refuse officiellement l'appellation de livre « antipatriotique ». « Boule de suif » et « Mademoiselle Fifi », en effet, peuvent être lus comme des récits de guerre ou comme des analyses de la ségrégation sociale. La présence de ces deux thèmes brouille les pistes : Maupassant semble compatir au malheur de Boule de suif et faire l'éloge du courage de Rachel, mais c'est en grande partie parce qu'elles sont opprimées par plus fort qu'elles. Le patriotisme en soi ne semble pas être une valeur pour Maupassant, qui le décrit comme une maladie²². Cependant, il y a beaucoup à inventer à partir d'un texte aussi laconique que « Boule de suif » : l'absence de conclusion explicite laisse apparemment une grande liberté. Le rôle des francs-tireurs dans « Boule de suif » de Maupassant et dans *Boule de suif* de Christian-Jaque est l'exemple le plus évident de discordance idéologique entre les deux histoires. Alors que les héros inattendus surgis de la masse ne sont pas à l'abri, selon Maupassant, d'un opportunisme condamnable, les films sur la seconde guerre mondiale, comme le dit Catherine Gaston-Mahé, en ont fait un mythe social voué à la glorification du peuple. Dans la nouvelle « Boule de suif », les francs-tireurs

s'affublent eux-mêmes d'« appellations héroïques : «les Vengeurs de la défaite – les Citoyens de la tombe – les Partageurs de la mort»²³ ». Et cependant, vantées par les dîneurs, les caresses que Boule de suif doit consentir à accorder au Prussien sont qualifiées du même adjectif : chez Maupassant, ces « caresses héroïques » rendent le concept d'héroïsme foncièrement douteux. Ayant servi dans les rangs des Forces Françaises de l'Intérieur à la fin de la seconde guerre mondiale, Christian-Jaque met en scène son enthousiasme pour la Résistance populaire dans l'ensemble de son film. L'activité des Francs-tireurs y est plusieurs fois mentionnée. Citons notamment le moment de couture entre les deux récits où, dans une scène ajoutée par le scénario, la diligence est arrêtée à un barrage et où les passagers, jusqu'alors complaisants vis-à-vis de l'officier prussien, font soudain mine de soutenir cette résistance de grand chemin. Quoique leurs enjeux diffèrent selon leur public (l'un est destiné à un public américain, l'autre à un public français), *Mademoiselle Fifi* de Robert Wise est tout autant un film engagé contre ce que l'on a appelé la « trahison des élites ». Le discours politique qui se dégage du film est donc assez semblable à celui de *Boule de suif* et procède de la même clarification, de la même radicalisation. Significatives à cet égard, certaines répliques du comte de Bréville disent sans détour de quel côté il se place, même s'il a, dans l'histoire, le rôle d'un médiateur entre Boule de suif et les autres passagers. « Honor is a thing of the past²⁴ », « You realize of course that sometimes the needs justify the means²⁵ » sont des phrases d'un laconisme implacable où l'on peut lire son renoncement aux valeurs défendues par Elisabeth Rousset et par Cornudet.

¶21 Les films de Robert Wise et de Christian-Jaque relèvent d'un détour historique qui remplit deux fonctions. Il permet d'abord de contourner la censure par la référence à une grande œuvre littéraire reconnue par tous et située dans le passé, il permet ensuite de mettre en valeur la permanence de questions nationales et sociales en France. Adapter des récits sur la guerre franco-prussienne de 1870 pour parler de la situation de la France en 1940, en ce sens, c'est revendiquer un lien fort entre ces deux époques. Ce lien que Robert Wise et Christian-Jaque tissent tous deux se fonde sur la critique des élites, prêtes à trahir le peuple et préférant s'allier au plus fort. Notons que, si ce

type de discours est courant dans la production cinématographique française de l'époque, qui tente de ressouder le pays autour du mythe de la Résistance, l'entreprise de Robert Wise est une exception dans le paysage cinématographique américain. Outre-Atlantique, les cinéastes se sont déjà engagés dans la production de films anti-nazis comme *Foreign Correspondant* de Hitchcock ou *The Great Dictator* de Chaplin en 1940. L'originalité de Wise réside cependant dans son intérêt pour un sujet de politique intérieure, comme Sergio Leeman le souligne :

The story of the laundress (Simone Simon) who sacrifices her principles to save the other passengers with whom she is travelling on a coach gave Wise the opportunity to tackle with an issue seldom seen in films – the role of the middle class in wartime²⁶.

¶22 L'entreprise était ambitieuse et le film a eu peu de succès aux États-Unis. Le public de l'époque était-il peu familier avec l'univers de Maupassant ? Le sujet a-t-il rencontré peu d'intérêt du fait de son décentrement français ? Selon Lars-Olav Beier, cela tient peut-être de ce que Robert Wise a fait un pari perdant sur l'issue de la guerre en France en surestimant le rôle de la résistance populaire quelque temps avant le débarquement :

Als der Film, dem das Studio wegen angeblich mangelnder Kommerzialität von Anfang an heftigen Widerstand entgegengestzt hatte, im spät Sommer 1944 in die Kinos kam, lag die Landung der Alliierten schon zwei Monate zurück. So blieb ihm der Erfolg in der Kasse versagt²⁷.

¶23 Quant à la sortie du film en France et au phénomène de sa réception, deux thèses s'opposent. Joel E. Siegel affirme, dans *Val Lewton, the Reality of Terror*²⁸, qu'il fut le premier film hollywoodien projeté en France après le débarquement en Normandie. Pourtant, aucune trace de cette projection ne permet de justifier cette assertion et beaucoup de commentateurs, comme Philippe d'Hugues²⁹ aujourd'hui, s'accordent pour affirmer qu'il n'a pas été projeté, même si Christian-Jaque et Henri Jeanson ont pu avoir connaissance de son existence. Le film de Christian-Jaque est lui aussi polémique, et la critique, très partagée, n'y est pas restée indifférente. Certains

critiques, comme Denis Marion y voient un film de propagande mensonger qui ne correspond pas à la réalité de la Résistance :

Ce ne sont pas, que je sache, les demoiselles de petite vertu qui ont tenu tête aux Allemands aussi bien en 1940 qu'en 1870. Sans affection de prudence, il me paraît déplacé de leur attribuer ce rôle, surtout dans un film qui affecte volontairement un ton symbolique³⁰.

¶24 D'autres, comme René Jeanne, voient entre les récits de Maupassant et la situation de la France en 1940 une adéquation parfaite et considèrent l'entreprise de Christian-Jaque comme un éloge légitime de l'esprit résistant et revanchard :

« Boule de suif » avait tout ce qu'il fallait pour toucher profondément ses lecteurs, car s'y trouvaient exprimés, avec une force faite autant de vérité que de simplicité, des sentiments qui, près de dix années écoulées, n'avaient cessé d'être ceux de tous les Français à l'égard de leurs vainqueurs de 1870–1871. Ces sentiments, au cours des cinq années qui viennent de s'écouler, ont repris tout naturellement place dans tous les cœurs : avec la Résistance 1940–1944, le drame de la Résistance 1870–1871 a repris toute son actualité³¹.

¶25 Le texte de Maupassant, en passant de l'écrit à l'écran, connaît d'importantes modifications que le spectateur perçoit de manière parfois fragmentaire. Elles sont pourtant les éléments d'un même projet, la relecture de Maupassant et la réutilisation de ses contes et nouvelles. Cette cohérence est le signe d'une appropriation du texte, par opposition à l'imitation, qui adapte l'œuvre pour elle-même et dont la cohérence repose sur celle du texte. Ici, la cohérence se construit malgré le texte et aboutit à une atténuation de ses ambiguïtés – le message politique est restructuré et simplifié, dans le même temps que l'origine littéraire de l'histoire se perd dans un foisonnement d'autres références culturelles. En effet, plutôt qu'une modernisation – qui serait une transposition – les films de Robert Wise et de Christian-Jaque constituent une remotivation du texte ; elles l'engagent dans le présent des années 1940, au prix, il est vrai, d'une simplification substantielle. Ils donnent ainsi un nouveau rôle au patrimoine littéraire classique, celui de faire le lien entre deux époques par l'ancrage

du patriotisme dans une tradition nationale. On peut discuter la légitimité et l'opportunité d'une telle réutilisation mais, du point de vue de la création artistique, cette entreprise est plus riche qu'une imitation, car elle repose sur un dialogue entre les œuvres et met à profit l'intertextualité entre deux situations historiques et artistiques. Il ne s'agit certes pas d'un travail centré sur les mots, sur le texte, mais plutôt d'un échange entre deux artistes ancrés dans leur époque sur la société qui les entoure. Ce dialogue associe finalement le texte original et ses adaptations, en particulier dans le cas du film de Christian-Jaque, qui est souvent utilisé dans l'enseignement secondaire pour aborder « Boule de suif » de Maupassant. Il donne accès au texte, montre quelle a été sa postérité, et permet en même temps l'éveil d'un regard critique.

¶26 Une traduction espagnole de ce texte par José M. Ramos est parue à l'adresse suivante :

http://www.iesxunqueira1.com/maupassant/Articulos/cine_boulesuif.pdf

Mathilde Labbé

Université Paris III

Publié sur *Fabula L.H.T.* le 1 décembre 2006.

NOTES :

1 « 1870. La guerre franco-prussienne. Comme aujourd'hui, il y avait une zone occupée et une zone libre. »

2 Marcus Millicent, *Filmmaking by the Book : Italian Cinema and Literary Adaptation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993.

3 Carlo Testa, *Master of two Arts. Re-creation of European Literatures in Italian Cinema*, Toronto, University of Toronto Press, 2002.

4 En ce sens, nous suivons la définition qu'en donne Robert Stam, qui montre aussi cependant que le choix d'une perspective est indispensable pour une analyse de ce type : « one way to look at adaptation is to see it as a matter of a source novel's hypotext being transformed by a complex series of operations : selection,

amplification, concretization, actualization, critique, extrapolation, analogization, popularization, and reculturalization. » [On peut considérer l'adaptation comme la transformation de l'hypotexte d'un roman source à travers une série complexe d'opérations : sélection, amplification, concrétisation, actualisation, critique, extrapolation, analogie, popularisation et ré-acculturation.] (Robert Stam, « Beyond Fidelity : The Dialogics of Adaptation », *Film Adaptation*, ed by James Naremore, New Brunswick-New Jersey, Rutgers UP, 2000, p. 68-69).

5 Guy de Maupassant, « Mademoiselle Fifi », *Contes et nouvelles*, vol. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 386.

6 Nous empruntons ce terme à Anne Marmot Raim dans *La Communication non verbale chez Maupassant*, Paris, Nizet, 1986.

7 Maupassant, « Boule de suif », *Contes et nouvelles*, vol. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 91.

8 Interprètes du rôle d'Elisabeth Rousset respectivement dans *Boule de suif* de Christian-Jaque et *Mademoiselle Fifi* de Robert Wise.

9 Maupassant, dans « Boule de suif », le décrit comme « un gros homme asthmatique qui avait toujours des sifflements, des enrrouements, des chants de glaires dans le larynx ».

10 René Jeanne, *La France au combat*, 1^{er} novembre 1945.

11 Jean Flory, *Libération soir*, 20 octobre 1945.

12 Georges Neveux, *Le Canard enchaîné*, 20 octobre 1945.

13 « Lorsque je tournais *Mademoiselle Fifi*, il a dit : “Il nous faut les esquisses de Daumier.” Nous les avons trouvées et les avons accrochées au mur. De nombreux détails des décors, l'aspect des choses et des personnages, les habits et les coiffures viennent de ces copies de Daumier. » (Sergio Leeman, *Robert Wise on his Films: from Editing Room to Director's Chair*, Los Angeles, Californie, Silman-James Press, 1995, p. 68)

14 Nous empruntons ce terme à Jean-Loup Bourget dans son article « Le fragment, le tableau, le tryptique : sur trois adaptations de Maupassant », *Cahiers de la Cinémathèque*, n° 62, mars 1995.

15 Guy de Maupassant, « Boule de suif », *Contes et nouvelles*, *op. cit*, p. 112.

16 Georges Neveux, *art. cit.*

17 G. Damas, *Témoignage chrétien*, 2 novembre 1945.

18 Georges Neveux, *art. cit.*

19 René Jeanne, *La France au combat*, op. cit.

20 Georges Neveux, *art. cit.*

21 Georges Sadoul, « “Tragédies bouffes” de Jeanson », *Lettres Françaises*, 27 octobre 1945.

22 « Quand nous avons des accès de patriotisme, ils sont toujours intempestifs. Nous arrachons, un jour de fête nationale, le drapeau d'une nation voisine, et nous le lançons par la fenêtre, parce que cette nation fut en guerre avec nous voici quinze ans écoulés. En quoi ce drapeau accroché à une fenêtre d'hôtel pouvait-il être blessant pour la France ? Sa présence, au contraire, au milieu des couleurs des peuples amis, ne devrait-elle pas être considérée comme un hommage, comme une politesse ? » (Guy de Maupassant, « Philosophie-Politique », *Gil Blas*, 7 avril 1885, repris dans *Chroniques*, t. III, Paris, éd. Hubert Juin, U.G.E., 1980, p. 146).

23 Guy de Maupassant, « Boule de suif », *Contes et nouvelles*, op cit., p. 83.

24 « L'honneur appartient au passé. »

25 « Vous comprenez bien que, parfois, la fin justifie les moyens. »

26 « L'histoire de la lingère (Simone Simon) qui sacrifie ses principes pour sauver les autres passagers avec lesquels elle voyage dans une diligence a donné à Wise une occasion de s'attaquer à un sujet rarement vu dans les films – le rôle des classes moyennes en temps de guerre. » (Sergio Leeman, *Robert Wise on his Films: from Editing Room to Director's Chair*, op cit, p. 23).

27 « Lorsqu'à la fin de l'été 1944 le film, auquel le studio avait opposé dès le départ une forte résistance pour son manque évident d'intérêt commercial, arriva dans les cinémas, le débarquement des Alliés avait eu lieu depuis deux mois. La réussite financière était donc impossible. » (Lars-Olav Beier, *Der unbestechliche Blick*, Berlin, Bertz et Fischer, 1996).

28 Joel E. Siegel, *Val Lewton, The Reality of Terror*, Londres, Secker et Warburg, 1972.

29 Philippe d'Hugues, « La résistance en diligence », *Le Figaro*, 24 août 2005.

30 Denis Marion, *Paris-Cinéma*, n°3, 24 octobre 1945, p. 4-5.

31 René Jeanne, *La France au combat*, *op cit.*

POUR CITER CET ARTICLE :

Mathilde Labbé, « Ce que le cinéma fait à « Boule de suif » », dans « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) » , *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n°2, 1 décembre 2006, URL : <http://www.fabula.org/lht/2/Labbe.html>

Table des matières

Présentation du séminaire La littérature et les arts	2
Introduction	5
I. Identification des « lieux communs » de la littérature avec les arts iconiques	6
1. Scènes d'Histoire :	6
a) L'histoire Biblique.....	7
b) L'histoire des historiens	7
c) Les textes mythologiques	7
2. Le portrait :	7
II. Approche de la dimension scripturaire de l'inscription du rapport du texte littéraire avec les arts : entre la mise en image de l'écriture et la description des œuvres d'art	8
1. Le programme iconographique :	8
a) Définition	8
b) Evolution de la pratique du programme iconographique	9
2. L'ekphrasis :	9
a) Définition :	9
b) Typologie des ekphrasis :	10
III. Analyse de la pratique d'appropriation des techniques picturales par le texte littéraire	11
• L'Art pour l'art.....	11
a) Définition :	11
b) Origine de la théorie	11
IV. Identification de l'assimilation de la poésie moderne et de l'image visuelle	11
1. La poésie moderne et la figuration graphique :	11
a) Définition du surréalisme	12
b) Définition du Calligramme.....	12
Conclusion	18
Annexe	18
Eugène, Delacroix 1834	21
Femmes d'Alger dans leur appartement	21
Etude de texte :	22

Supports pédagogiques	22
1. Sur l'ekphrasis dans les romans du dix-neuvième siècle.....	22
2. Sur le rapport du texte littéraire au cinéma :.....	32