

LITTÉRATURE ET CINÉMA

FRANCINE ARROYO

Faculade de Letras, Universidade de Lisboa

Depuis quelques années, on constate, chez de nombreux cinéastes, un recours de plus en plus fréquent à des romans consacrés plutôt qu'à des scénarios originaux. Pour mémoire et pour la seule filmographie française, rappelons quelques titres : *Germinal* d'Emile Zola, *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, *Le hussard sur le toit* de Jean Giono, *Les misérables* de Victor Hugo, *La Reine Margot* d'Alexandre Dumas de même que plusieurs textes de Pagnol dont *La gloire de mon père* et *Le château de ma mère* pour ne citer que les plus récents. Le film devient ainsi une porte d'accès aux œuvres littéraires. Or, le film fait partie du large éventail des documents authentiques permettant de varier les pratiques pédagogiques et les situations d'apprentissage en classe de langue grâce à l'apport des nouvelles technologies. Le fait qu'il s'agisse d'adaptations de romans va conduire à un travail d'analyse comparative motivant et permettre de diversifier les approches de l'œuvre littéraire.

L'utilisation du film en classe doit dépasser le stade de l'illustration ou du commentaire du contenu et s'intéresser à la spécificité technique de cette forme de communication ainsi caractérisée par F. Vanoye dans *Récit écrit, récit filmique*: «Lire un film c'est percevoir de la langue écrite (générique, intertitres, fragments textuels, sous-titres), de la langue parlée (paroles, intonations), des signes gestuels (mimiques, gestes), des images dans leur contenu, dans leur échelle, leur mouvement, leur succession, des sons (bruits, musique) et surtout la relation de tous ces éléments entre eux et avec les articulations du récit.» Il existe, pour le récit filmique, comme pour le texte écrit, des techniques d'analyse auxquelles il convient d'initier les étudiants si l'on veut leur fournir les outils nécessaires à une approche moins immédiate et affective du cinéma et faire d'eux des spectateurs critiques.

Nous n'exposerons pas ici toutes les activités de classe d'anticipation sur l'histoire à partir du titre, d'affiches, photos, critiques et autres articles de revues spécialisées ou non, traitées dans un autre cadre, (Avelino,

Arroyo, 1995) ni ne nous attacherons aux aspects culturels et historiques. Notre objectif est de démontrer comment l'on parvient, avec des techniques différentes, à transmettre les mêmes idées. Après avoir présenté quelques aspects techniques de l'image, indispensables pour en dégager la polysémie, nous analyserons trois extraits de films correspondant à des passages de romans: *La Gloire de mon père* de Marcel Pagnol/Yves Robert, *La Vouivre* de Marcel Aymé/George Wilson et *Madame Bovary* de Gustave Flaubert/Claude Chabrol.

Aspects techniques

1.1 CODES DE L'IMAGE

1.1.1. L'ÉCHELLE DE PLANS

Les schémas ci-dessous présentent les principales grosseurs de plan indispensables à toute analyse de l'image :

Cf. fichier « image1.jpg »

Esnouff D, et alia, *Eh!... Regarde!- 12 cours pour une initiation à l'image*

Les fonctions des grosseurs de plan sont d'ordre psychologique, dramatique et rythmique. Plus on s'approche d'un personnage, plus on a l'impression de deviner sa pensée : le spectateur ne peut échapper à l'image qui sollicite une grande attention. Plus on s'éloigne du personnage, plus on peut suivre son action : le spectateur est moins impliqué et peut davantage se détendre.

D'autre part, le rapport grosseur des plans/statut des personnages est signifiant. Si l'on analyse les images du début de *La gloire de mon père* d'Yves Robert, on se rend compte que les personnages principaux sont présentés en gros plan : le père, Joseph, dans sa salle de classe où il lit à ses élèves une fable de La Fontaine, la mère, dans sa chambre où elle va accoucher de son premier enfant, Marcel, qui lui aussi apparaît en gros plan. Par contre, le petit frère, Paul, est présenté dans les bras de sa tante en plan demi-ensemble: ce sont des personnages secondaires.

1.1.2. L'ANGLE DE PRISE DE VUE

L'angle "normal" de prise de vue est celui d'une personne debout, dont l'axe du regard est horizontal. La vue d'en haut (plongée) écrase les personnages, la vue d'en bas (contre-plongée), au contraire les grandit. C'est pour cette raison que les héros comme Tarzan et Batman sont toujours filmés en contre-plongée à l'issue d'une bataille dont ils sortent vainqueurs.

1.1.3. LE CADRAGE

Le cadre d'une image délimite son contenu. Au cinéma, on parle aussi de champ qui circonscrit la surface de représentation. Mais l'espace de l'image déborde le cadre et nous imaginons le hors-champ qui peut-être suggéré par un regard, un geste, des lignes de fuite (d'une rue, d'un paysage, etc.), des objets fractionnés. Le spectateur conçoit cet espace en fonction des données visuelles de l'image mais aussi en fonction de son imaginaire, de ses références culturelles, de son expérience personnelle, de sa connaissance des codes de représentation. La profondeur de champ est aussi signifiante. Si une image est divisée en zones nettes et en zones plus ou moins floues, la netteté prend une valeur expressive: ce qui est laissé dans l'imprécision prend un statut secondaire.

1.1.4. LE POINT DE VUE

Le point de vue se définit spatialement : c'est la place occupée par l'opérateur (appareil photo, caméra). Le choix du cadre, de l'échelle du plan, de l'angle de prise de vue mais aussi de la lumière, l'organisation spatiale des objets et des personnages correspondent à une intention et le spectateur tend à adopter le point de vue de l'instance de vision. Il se projette dans la fiction à travers l'identification : il est l'œil de l'objectif, le foyer où vient se constituer et se structurer la représentation. Souvent aussi, il s'identifie à un personnage, comme dans la lecture d'un roman.

1.2. LES MOUVEMENTS DE CAMÉRA

D'autres codes comme les mouvements de la caméra sont spécifiques au cinéma. Le plan fixe où la caméra ne bouge pas; le panoramique où la caméra, fixée sur axe, opère un balayage par rotation sur son axe; le travelling (avant, arrière, latéral, vertical, d'accompagnement, subjectif) où la caméra se déplace; le zoom ou travelling optique, qui est un retrécissement ou un élargissement du champ de vision et enfin le mouvement de grue qui permet à la caméra de combiner et d'amplifier tous les mouvements. Dans *Madame Bovary* de Claude Chabrol, la valse du premier bal auquel Emma est invitée, filmée à la grue, nous entraîne dans un tourbillon de tissus chatoyants, de lustres scintillants et de piétinements sur le parquet qui marque le début de la chute inexorable de l'héroïne qui la conduira à la mort.

Au début de *La gloire de mon père* d'Yves Robert, les lieux, les collines provençales et Marseille, sont traités différemment. Le film commence par

un travelling panoramique des collines, s'arrêtant sur Le Garlaban, "une énorme tour de roches bleues plantée au bord du Plan de l'Aigle" (première page du roman). Marseille est définie en trois plans fixes type clichés (Notre-Dame de la Garde, la Porte d'Aix et un tramway dans une rue). La caméra mobile indique que les collines sont le lieu du mouvement et de la liberté, les plans fixes de la ville, au contraire suggèrent un lieu contraignant.

1.3. LE MONTAGE

Le montage est l'assemblage des plans filmés coordonnés par le raccord (sur le regard, le geste, le mouvement) ou la ponctuation comme le fondu enchaîné qui permet le changement de temps (flash-back, par exemple), le passage du rêve à la réalité, etc. L'effet est défini par J. Mitry dans *Eisenstein*: "le montage est l'art d'exprimer et de signifier par le rapport les deux plans juxtaposés et de telle sorte que cette juxtaposition fasse naître une idée ou exprime quelque chose qui n'est contenu dans aucun des plans séparément." Les fonctions des durées des plans sont d'ordre rythmique et dramatique. Plus les plans sont courts, plus l'attention du spectateur est sollicitée, plus ils sont longs, plus l'action semble lente. La bande son (paroles, bruits, musique, silences) introduit aussi des éléments rythmiques à valeur temporelle. Par exemple, dans *Les vacances de M. Hulot*, la musique allègre annonce des moments de détente dans la journée des vacanciers, le silence, des incidents perturbateurs.

1.4. LES CITATIONS

"Les cinéastes héritent, observent, s'inspirent, citent, parodient, plagient, détournent, intègrent les œuvres qui précèdent les leurs." (Vanoye, Goliot-Lébé). Certaines citations sont directes comme l'insertion de documents d'époque dans la fiction: de nombreux films sur la deuxième guerre mondiale utilisent ce procédé (cf *Le dernier métro* de François Truffaut). D'autres, indirectes, peuvent faire allusion à des séquences filmiques mais aussi à des œuvres artistiques (peinture, sculpture, bande dessinée...) comme *Delicatessen* de Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet qui renvoie à la bande dessinée.

1.5. RAPPORTS IMAGES/SONS

Le canal image et le canal sonore peuvent avoir des rapports de redondance, d'ancrage (certains éléments de l'image aident à comprendre de quoi on parle et pourquoi on en parle), de complémentarité (l'un des

canaux apporte des informations que l'autre ne contient pas mais qui sont essentielles à la compréhension) mais peuvent être autonomes, comme par exemple une séquence qui présente un lieu (rue, intérieur...) qui n'a aucun rapport apparent avec la conversation des personnages. Dans ce cas le rapport se situe au niveau du symbolisme. Il peut exister aussi des rapports de contradiction, de distanciation où le commentaire relativise l'image (ou le contraire), de critique et de surdétermination (exagération, amplification).

Activités

2.1. L'ILLUSTRATION : *LA GLOIRE DE MON PÈRE*, DE MARCEL PAGNOL, ADAPTÉ PAR YVES ROBERT

L'analyse comparative du début du livre et du début du film nous montre que le film se veut d'une grande fidélité au texte. L'option du narrateur en voix off, voix masculine adulte, parlant à la première personne nous introduit dans un récit autobiographique. Les phrases prononcées sont exactement celles du texte de Pagnol, « Je suis né dans la ville d'Aubagne, sous le Garlaban couronné de chèvres, au temps des derniers chevriers », (première phrase) illustrées par des images, celles du Garlaban durant tout le générique et des bruitages montrant des rapports de redondance. Quand le narrateur prononce les mots *chèvres* et *chevriers*, on voit et on entend un troupeau de chèvres dans les rues du village. Ce parti pris est conservé jusqu'à la fin du film, ce qui a valu à Yves Robert des critiques négatives mais qui fait de cette œuvre cinématographique un très bon document de travail pour un cours de Français Langue Etrangère.

ACTIVITÉS PROPOSÉES

- Repérage, dans le texte, des paroles prononcées, dans le film, par le narrateur, afin de démontrer la fidélité à l'œuvre de Marcel Pagnol.
- Repérage de la manière dont sont filmés les personnages afin de dégager le rapport échelle des plans/statut du personnage dans l'histoire. Les personnages principaux (le père, la mère et le narrateur) sont filmés en gros plan, les personnages secondaires (le petit frère, la tante) en plan demi-ensemble.
- Repérage des mouvements de caméra pour illustrer le symbolisme des espaces. Le Garlaban et les paysages provençaux, symbolisant

la liberté des vacances et des découvertes sont filmés en travelling panoramique, alors que Marseille, espace contraignant où Marcel se sent en prison, est présentée en trois plans fixes. On peut souligner au passage les clichés : Notre-Dame de la Garde, la place d'Aix et le tramway qui nous transporte au début du siècle.

- Après lecture de la scène où le père découvre que Marcel, trois ans, sait lire (p. 31-33), en écrire le scénario en indiquant le cadrage, l'échelle des plans, les mouvements de caméra, la description des images et les dialogues. Comparer avec l'original.

2.2. LA TRANPOSITION : *LA VOUIVRE* DE MARCEL AYMÉ ADAPTÉ PAR GEORGE WILSON

La Vouivre est considéré comme un beau film par ceux qui n'ont pas lu le roman, par contre, les lecteurs de Marcel Aymé sont profondément déçus et disent le plus grand mal de cette adaptation. Ce sentiment, très courant, provient du fait que l'on perçoit le film comme une trahison. Pourtant, selon Dominique Garnier, auteur du roman *La femme publique*, et coscénariste du film d'Andrzej Zulawski, «faire un bon scénario, ça veut dire trahir délibérément le livre. Parce que ça a son rythme propre qui n'a rien à voir avec le cheminement de l'écrivain. (*Autrement* n° 69). C'est donc une méconnaissance du cinéma et de ses techniques qui est à l'origine de cette déception.

Dans *La Vouivre*, le personnage principal est extrêmement complexe, assez peu sympathique au début, solitaire, calculateur et dur. Il s'humanise au fil des chapitres au contact de cet être surnaturel appelé la Vouivre. A la fin, sa mort apparaît comme la seule issue possible, non seulement parce qu'il a osé transgresser l'ordre naturel des choses en ayant des rapports avec une naïade mais aussi parce qu'il a abdiqué inconsciemment des principes qui faisaient sa force. D'ailleurs, cette mort est annoncée dès les premières lignes du roman :

Arsène Muselier arriva à la Vieille Vaivre vers six heures du matin et se mit à faucher le pré en forme de potence, qui bordait un champ de seigle sur deux côtés. La Vieille Vaivre était une pièce de terre d'environ un hectare, découpée dans la forêt à cinq cents mètres de la lisière. Au pied des grands arbres, les ronciers ourlaient d'une ligne sombre les quatre côtés du rectangle ainsi creusé. Le pré appartenait aux Muselier et le champ aux Mindeur, leurs petits-cousins avec lesquels ils étaient en froid depuis trois générations.

La brouille entre les deux familles était survenue quelques années après la mort de l'ancêtre commun qui avait essarté ce morceau de forêt sous le deuxième empire.

Arsène, un garçon de vingt-trois ans, petit et puissamment charpenté, fauchait sans lever le nez, car la besogne exigeait une attention soutenue. Le pré manquait de pente et le fond argileux y retenait l'eau pendant la plus grande partie de l'année. A la belle saison, le terrain, semé de trous, avait le relief et la consistance d'une éponge sèche et la faucheuse s'y cassait les dents. Il fallait couper à la faux en prenant bien garde à ne pas piquer dans la terre.

La présence du mot *faux*, métaphore de la mort, et de ses dérivés, *faucher*, *faucheuse*, saute aux yeux, mais une analyse plus poussée nous permet de constater la mise en place de tout un champ lexical autour de la mort. Faucher un champ en forme de potence à l'aube (six heures du matin) sent la condamnation à mort. Ce champ, d'un hectare environ, semé de trous à la belle saison, dans lequel on échoue (se casser les dents) ressemble fort à la description d'un cimetière. L'emploi de l'expression *être en froid*, plutôt qu'être brouillés ou fâchés, pour qualifier les relations entre les familles Muselier et Mindeur ne semble pas non plus innocent.

Comment transposer un texte si dense, où l'on n'a pratiquement pas de description physique des personnages, mais des portraits psychologiques implicites sous leurs actes et leurs attitudes?

L'option de George Wilson de faire d'Arsène Muselier un homme fragile et malade (il a été blessé à la tête durant la première guerre mondiale), revenant dans son village alors que tout le monde le croyait mort, est très contestable. Cependant, comme Marcel Aymé, il nous annonce sa mort dès le début du film.

Arsène, habillé en soldat, arrive sur une charrette qui transporte la statue d'un soldat vêtu comme lui, hommage d'une mairie quelconque aux hommes morts à la guerre. La guerre est finie, seuls les morts sont toujours en uniforme.

Après avoir repris contact avec sa famille, on le voit, le lendemain matin, faucher un champ. On retrouve la même métaphore de la mort que dans le roman lorsqu'Arsène s'arrête pour aiguiser sa faux, métaphore qui se termine sur une plongée quasi à la verticale où le personnage est noyé

dans le blé. Dans une scène parallèle, à la fin du film, dans le même champ, il est filmé en plongée, lové en position fœtale dans les épis: sa mort est imminente. La musique et les bruitages, dont énormément de chants de grenouilles (ou de crapauds) contribuent à accentuer cette atmosphère de fatalité.

De nombreuses autres scènes des deux œuvres peuvent être mises en parallèle, pour démontrer comment la même idée peut être exprimée par des procédés différents.

ACTIVITÉ PROPOSÉE

- Repérage, dans le texte, du champ lexical de la mort et dans le film, des codes de l'image, (gros plans, cadrage, angles de prise de vue, mouvements de la caméra) pour démontrer que la mort du personnage principal est annoncée dans les deux œuvres.

2.3. L'ADAPTATION: *MADAME BOVARY*, DE GUSTAVE FLAUBERT ADAPTÉ PAR CLAUDE CHABROL

Le texte de Gustave Flaubert, de plusieurs centaines de pages, comporte de nombreuses et longues descriptions mettant en place le cadre géographique et socio-culturel de l'histoire qu'il est relativement facile de montrer à l'écran grâce à la «reconstitution historique»: costumes, habitat, outils et instruments, etc. L'emploi très complexe du discours rapporté, plus particulièrement du discours indirect libre oblige l'adaptateur à faire des choix et à transformer en dialogue des scènes clés pour le film, résumées en quelques lignes de récit. C'est le cas de l'invitation au bal du marquis d'Andervilliers. Dans le film, c'est Charles Bovary qui annonce à Emma qu'ils sont invités au bal, dans une courte scène.

Mais, vers la fin de septembre, quelque chose d'extraordinaire tomba dans sa vie; elle fut invitée à la Vaubyessard, chez le marquis d'Andervilliers.

Secrétaire d'Etat sous la restauration, le marquis, cherchant à rentrer dans la vie politique, préparait de longue main sa candidature à la Chambre des députés. Il faisait, l'hiver, de nombreuses distributions de fagots, et, au Conseil général, réclamait avec exaltation toujours des routes pour son arrondissement. Il avait eu, lors des grandes chaleurs, un abcès dans la bouche, dont Charles l'avait soulagé comme par miracle, en y donnant à point un coup de lancette. L'homme d'affaires, envoyé à Tostes pour payer

l'opération, conta, le soir, qu'il avait vu dans le jardinet du médecin des cerises superbes. Or, les cerisiers poussaient mal à Vaubyessard, M. le Marquis demanda quelques boutures à Bovary, se fit un devoir de l'en remercier lui-même, aperçut Emma, trouva qu'elle avait une jolie taille et qu'elle ne saluait point en paysanne; si bien qu'on ne crut pas au château outrepasser les bornes de la condescendance, ni d'autre part commettre une maladresse, en invitant le jeune ménage.

Un mercredi, à trois heures, M. et Mme Bovary, montés dans leur boc, partirent pour la Vaubyessard, avec une grande malle attachées par derrière et une boîte à chapeau qui était posée devant le tablier. Charles avait, de plus, un carton entre les jambes.

Ils arrivèrent à la nuit tombante, comme on commençait à allumer les lampions dans le parc, afin d'éclairer les voitures. (p. 77-78)

Même lorsque l'on sait que, dans le film, c'est M. Bovary qui annonce à sa femme qu'ils sont invités au bal du Marquis, si aucune indication n'est donnée sur la situation de communication, il est impossible de deviner la mise en scène. Selon les connaissances que l'on a de la société de l'époque, ou l'image que l'on s'en fait, de l'œuvre de Flaubert et de Chabrol, d'autres romans et auteurs du XIX^{ème} siècle ou d'autres films, il y a une infinité d'options possibles. Il est intéressant de confronter différents points de vue puis de comparer avec la scène du film de Chabrol. Des activités de ce type permettent de faire prendre conscience que les images mentales générées par la lecture peuvent être différentes de lecteur à lecteur, le réalisateur étant un lecteur parmi d'autres.

ACTIVITÉS PROPOSÉES

- Après lecture du texte ci-dessus, établir, en petits groupes, la situation de communication (où se passe la scène, à quel moment de la journée, en présence d'autres personnages ou non, comment Charles annonce-t-il la nouvelle, comment Emma réagit-elle, etc.?) où M. Bovary annonce à sa femme qu'ils sont invités au bal et écrire le dialogue. Donner quelques indications techniques sur les images (échelle des plans, mouvements de caméra, montage, etc.).
- Faire écouter la bande sonore du film, définir où se passe la scène (bruitages de chants d'oiseaux) et comparer avec les propositions faites.
- Visionner la scène puis compléter la mise à plat fragmentaire ci-dessous.
- Revisionner pour vérification.

Une séquence de *Madame Bovary* de Claude Chabrol : l'annonce du bal

Plan	Codes image	Canal visuel	Canal auditif
1	Plan demi ensemble Caméra fixe	Jardin, extérieur, jour. A l'extrême droite, Emma, debout, regarde derrière elle. Elle se déplace vers le centre de l'image, se tourne vers la caméra. M. Bovary entre dans le champ par le bas, en courant. Il porte un manteau marron et une serviette à la main. Il la prend par le bras, elle se déplace vers la gauche de l'écran	Gazouillis d'oiseaux (tout le long de la séquence) (off) B.: Emma / Emma / E.: tu rentres déjà / B.: non / _____ / — _____ à voir / <i>mais je suis passé</i> E.: j'ai envoyé les lettres à M. Pommier et à Mme. Loubet / _____ B.: oui / très bien
2	Plan épaules	M. Bovary, de face. Coin supérieur gauche, cheveux d'Emma, de dos.	B.: tu te souviens du marquis d'Andervilliers / _____ /
3	Plan poitrine	Emma, de face, M. Bovary, de dos, partie droite de l'image.	celui qui nous avait/demandé des boutures de cerisier/ E.: _____ /
4		Champ	B.: non / mais tu vas le voir / _____ / — _____ / _____ /
5		Contre champ	E.: il nous invite /
6		Champ	B.: oui / à son grand bal /
7		Contre champ	E.: c'est vrai / c'est bien vrai /
8		Champ	B.: mais oui / _____ _____ / c'est dans 15 jours /
9		Contre champ. Emma saute de joie, embrasse son mari, visage radieux posé contre celui de	E.: Oh / Charles / dis-moi mon Charles / _____ _____ B.: bien sûr / E.: mm / B.: bien sûr / E.: mm /

Conclusion

L'adaptation de romans au cinéma ouvre des perspectives différentes sur l'approche du texte littéraire en classe de langue. Trop souvent, le film est utilisé comme introduction au texte ou comme simple illustration, avec deux réactions possibles de la part des étudiants : ou ils ne lisent plus le roman puisqu'ils en connaissent déjà l'histoire, ou ils sont déçus par l'adaptation car la lecture faite par le réalisateur, et la spécificité des deux langages, écrit et cinématographique, font que le film correspond rarement à leurs attentes. C'est pourquoi il faut varier les activités afin de montrer la spécificité de chaque langage et donner aux étudiants des outils d'analyse pour en faire des lecteurs et des spectateurs critiques.

Bibliographie

- Arroyo F., Avelino C., «Regards sur le cinéma», in *Le Français dans le Monde* n° 278, Paris, 1996.
- Aumont J., Marie M., *L'analyse des films*, Paris, Nathan Université, 1988.
- Aumont J., *L'image*, Paris, Nathan Université, 1990.
- Chion M., «Ecrire un scénario», *Cahiers du cinéma*, Paris, INA, 1985.
- CIEP, *Cinéma et langues vivantes*, Paris, Dossier de Sèvres, 1986-1990.
- Compte C., *La vidéo en classe de langue*, Paris, Hachette, 1993.
- Esnoufd D., et alia, *Eh!... Regarde!- 12 cours pour une initiation à l'image*, Centre Régional Pédagogique de Caen, 1991.
- Fozza et alia, *Petite fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 1992.
- Gandreault A., Jost F., *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan Université, 1990.
- Lancien Th., *Le document vidéo*, Paris, Clé international, 1986.
- Maillet P., *L'écriture cinématographique*, Paris, Méridiens Kliencksieck, 1989.
- Peeters B., *Autour du scénario*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1986.
- Vanoye F., *Récit écrit, récit filmique*, Paris Nathan Université, 1989.
- Vanoye F., *Scénarios modèles, modèles de scénario*, Paris, Nathan Université, 1991.
- Vanoye F., Goliot-Lété A., *Précis d'analyse filmique*, Paris Nathan Université, 1992.

REVUES

- Le Français dans le Monde* n°273, mai-juin 1995.
- Referências/Ressources*, Numéro Spécial, juillet 1995
- TDC* n° 696, 15-31 mai 1995
- Autrement* n°69, avril 1985.

Œuvres étudiées

- Aymé, M., *La Vouivre*, Folio n° 167.
- Flaubert, G., *Madame Bovary*, Folio n° 804.
- Pagnol, M., *La gloire de mon père*, Fortunio n° 1.