

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 5 / Issue no. 5

Giugno 2012 / June 2012

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 5) / External referees (issue no. 5)

Roberto Campari (Università di Parma)

Paola Cristalli (Fondazione Cineteca di Bologna)

Luciano De Giusti (Università di Trieste)

Paolo Desogus (Università di Siena)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2012 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale Cinema

IL TESSUTO SEGRETO DELLE IMMAGINI. CITAZIONI NEL CINEMA EUROPEO

a cura di Roberto Chiesi

<i>Presentazione</i>	3-5
<i>Empire de la nuit, amour maudit. De la peinture de l'Ottocento à "L'Inferno" (1911)</i> CÉLINE GAILLEURD (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)	7-22
<i>Un pionnier de l'écriture postmoderne. L'usage des références et des citations chez René Clément</i> DENITZA BANTCHEVA (Agence pour le Développement Régional du Cinéma – Paris)	23-39
<i>"Teorema" e San Paolo. Citazioni pasoliniane fra cinema e letteratura</i> ALESSANDRA GRANDELIS (Università di Padova)	41-59
<i>Il sipario strappato. Scene di teatro nel cinema</i> STEFANIA RIMINI (Università di Catania)	61-85
<i>De la voluntad de pronunciar una nube. "Fortini / Cani" como paradigma de la cita</i> JOSÉ MANUEL MOURIÑO (Universidade de Vigo)	87-108
<i>Frontières reculées de la citation: sur trois films de Hans-Jürgen Syberberg</i> NICOLAS GENEIX (Université de la Sorbonne – Paris IV)	109-132
<i>Questioni di stile. La citazione in "Ladri di saponette"</i> LAPO GRESLERI (Bologna)	133-140
<i>Nella filigrana di "Nouvelle Vague"</i> ROBERTO CHIESI (Fondazione Cineteca di Bologna)	141-159
<i>Come guardare ai classici e vivere felici: "The Artist", "Hugo", "War Horse"</i> MICHELE GUERRA (Università di Parma)	161-180



DENITZA BANTCHEVA

**UN PIONNIER DE L'ÉCRITURE POSTMODERNE.
RÉFÉRENCE ET CITATION
CHEZ RENÉ CLÉMENT**

Contrairement au lieu commun répandu depuis les années 1960, René Clément n'a jamais fait partie des cinéastes 'classiques'. Dès son premier long métrage, *La Bataille du rail* (1946), il commence à construire un langage cinématographique qui s'écarte de la tradition française des années 1930-1940. En effet, dans ce film, l'école soviétique (Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, Vsevolod Poudovkine, Alexandre Dovjenko, Dziga Vertov) apparaît comme la principale source d'inspiration, tandis que les aînés français (Jean Renoir, Julien Duvivier) font l'objet de références plus restreintes. Tourné en décors réels, avec des acteurs non professionnels, *La Bataille du rail* a été perçu, à sa sortie, comme aussi moderne que *Roma città aperta* (1945) de Roberto Rossellini, et avec le recul, on peut confirmer ce jugement, en ajoutant que le film de Clément offre aussi un aspect postmoderne (avant la lettre).

Il serait utile de présenter ici les acceptions des notions clés que j'emploie. L'esthétique 'classique' se définit par des procédés formels discrets au possible, comme par un souci d'harmonie, d'équilibre et de modération. Le cinéma 'moderne', en revanche, se caractérise par une tendance à l'originalité frappante, aux choix formels allant à l'encontre des conventions ; c'est là le point commun de tous les cinéastes 'modernes', qu'ils soient attachés à l'idée de filmer le réel (comme les néoréalistes) ou qu'ils souhaitent, au contraire, exhiber l'artifice filmique (comme ont pu le faire Rainer-Werner Fassbinder et Joseph Losey). Le 'postmoderne' implique des choix formels décalés, distanciés aussi bien à l'égard du 'classique' qu'à l'égard du 'moderne' : c'est un cinéma du second degré, qui empêche le spectateur de prendre au sens littéral (sans recul) les procédés du cinéaste, quels qu'ils soient. Les citations littérales ou détournées, le pastiche, les références sous toutes leurs formes sont l'un des signes distinctifs du postmoderne.

1. *L'importance du second degré : "La Bataille du rail"*

Les films de René Clément sont souvent conçus par rapport à d'autres, et gagnent à être replacés dans le contexte de leurs références : l'originalité du cinéaste y ressort encore mieux que si l'on ignore les repères de son travail. Dans *La Bataille du rail*, les procédés rappelant l'école soviétique sont nombreux : on y remarque de brusques changements d'échelle des plans ; des plongées et des contre-plongées fréquentes ; un noir et blanc très contrasté ; des séquences où les éléments mécaniques sont filmés de près ou de manière à occuper l'attention du public mieux que les acteurs ; des scènes de masse d'un effet vériste, et cependant parfaitement composés, selon un schéma géométrique ; et enfin, des citations détournées. Parmi celles-ci, deux sont particulièrement intéressantes :

l'utilisation des sifflets des locomotives dans la séquence de la fusillade, et celle de l'accordéon dans la scène du déraillement.



1-2. R. Clément, *La Bataille du rail* (1946).

Dans *Statchka [La Grève]* d'Eisenstein (1925), l'image (et le son ajouté a posteriori) de la sirène de l'usine, qui ponctue l'action des grévistes, a une valeur d'emblème de la révolte. Clément s'y réfère en substituant à cette sirène les sifflets que les mécaniciens font hurler pour manifester leur solidarité avec les otages qui sont en train d'être fusillés. À comparer l'idée originelle (celle d'Eisenstein) et l'usage que Clément fait de la citation détournée, on remarque que les sifflets des locomotives font partie d'une mise en scène beaucoup plus complexe et moins univoque que la rhétorique visuelle centrée sur la sirène. De fait, chez Clément, les sifflements ne sont qu'un des éléments dramatiques importants de la séquence ; ils surviennent entre deux étapes de la mise en scène de la fusillade, entre le plan où l'homme qui sera tué en dernier regarde une araignée sur le mur, et le moment où cet homme va mourir. Si les sifflements marquent l'apogée émotionnel de la séquence, renforçant son dramatisme (comme peut le faire l'accompagnement musical dans un film 'classique'), ils n'en sont pas l'élément le plus important au niveau sémantique. Le sens ultime de la fusillade, ce n'est pas l'idée que la lutte

continue, ou que la solidarité de masse compense la mort des fusillés, c'est la signification qui se dégage de l'image d'un individu qui attend d'être tué, après avoir pris conscience, dans le 'face à face' avec une araignée, que l'insecte va lui survivre – il y a là une forme de tragique universel, relevant d'un ordre d'idées incompatible avec l'esprit de l'école soviétique. La citation détournée était donc une façon d'entrer en dialogue critique avec Eisenstein, constat qui s'impose au spectateur d'autant mieux grâce à l'effet de contraste entre la mise en scène emphatique qui exprime le point de vue collectif, symbolisé par les locomotives sifflantes, et le procédé consistant à montrer en plans serrés un individu regardant un insecte avant de rester seul face au mur de la mort. Ce procédé modeste s'avère plus 'fort' que la rhétorique façon Eisenstein.



3. S. M. Eisenstein, *Stachka* (1925).

La scène du déraillement, où l'on voit un accordéon tomber du train et rouler sur le talus, parachevant de façon dérisoire le renversement gigantesque du convoi, implique une double citation. D'une part, l'accordéon tombant d'un train est un emprunt à Dovjenco (*Arsenal*, 1928), d'autre part, il est aussi associable à *La Grève* d'Eisenstein où l'on voit un ouvrier jouer de cet instrument. Clément reprend donc l'accordéon en tant

que signe emblématique de l'école soviétique. La façon dont il filme sa chute pourrait être perçue comme une citation littérale (comme un hommage à Dovjenko), si ce n'était que dans *Arsenal* le déraillement du train est représenté de façon bien différente : Dovjenko filme des hommes et des objets qui tombent, et non pas l'ensemble du train ; il use d'un montage destiné à créer par métonymies une *illusion* de déraillement au lieu de le montrer. Clément, lui, utilise pour commencer des plans d'ensemble, de façon très spectaculaire – un peu comme on le ferait dans un film hollywoodien à gros budget –, montés de façon à nous faire remarquer, *primo*, que 'tout est vrai' (c'est un vrai convoi, énorme, qui déraile réellement sous nos yeux), *secundo*, que tout cela n'est que du cinéma (puisque'il s'agit de 'refaire' une séquence de Dovjenko), et *tertio*, la disproportion énorme, ironique, entre le convoi qui s'écroule, symbolisant les grands faits de guerre, et le piètre symbole des loisirs des petites gens : l'accordéon qui rebondit dans le ravin en produisant des sons ridiculement discordants. Cette disproportion ressort particulièrement bien grâce au changement d'échelle des plans : éloignés pour filmer le train et les chars qui en tombent ; rapproché pour montrer la chute de l'accordéon. Chez Dovjenko, celle-ci est pathétique ; chez Clément, elle est tragico-comique, triste au premier degré (où elle résume le sort de nombre d'hommes en temps de guerre) et ironique au second ; il s'en dégage un sens non univoque et qui met à distance les procédés de l'école soviétique. On peut considérer cette séquence de *La Bataille du rail* comme postmoderne, dans la mesure où le second degré y prend le dessus sur tous les procédés utilisés.

2. *Le jeu sur les images préétablies : “Au-delà des grilles”*

Dans *Au-delà des grilles* (1949), les références qui servent de repères à René Clément relèvent, d'une part, du néoréalisme, et d'autre part du cinéma français des années 1930, dont Jean Gabin était le héros emblématique. À comparer ce film avec *La Bandera* (1935) et *Pépé le Moko* (1937) de Duvivier, on remarque que Clément se sert de l'image préétablie de sa vedette masculine, pour mettre à distance le cinéma d'avant-guerre, perçu par lui comme obsolète. Dans les deux films de Duvivier, le héros joué par Gabin est en exil forcé (en Algérie, en Espagne ou ailleurs), étant recherché par la police française ; Clément reprend ce *topos* en soulignant qu'il s'agit d'une citation : comme dans *La Bandera*, le protagoniste est prénommé Pierre et se fait voler son argent dès son arrivée dans une ville inconnue (Gênes, en l'occurrence). En revanche, dès le début d'*Au-delà des grilles*, Gabin est défini comme un homme moins fort et comme un héros moins idéalisé que ceux joués chez Duvivier : il descend à Gênes, à l'encontre de tout bon sens (au risque d'être arrêté et de finir guillotiné), parce qu'il souffre d'une rage de dent ! Par la suite, on va se rendre compte que le crime pour lequel il est recherché consiste à avoir tué sa maîtresse qui voulait le quitter pour un homme plus jeune – choix scénaristique voué à montrer que le Gabin d'*Au-delà des grilles* n'est vraiment plus ce qu'il pouvait être du temps de *Pépé le Moko*. Ces procédés et d'autres, qui mettent à distance l'imaginaire préétablie de Gabin, font que les renvois à Duvivier – notamment les images du héros près des grilles du port – prennent un aspect proprement postmoderne : Clément joue avec le code d'un cinéma mythique mais déjà désuet, pour faire ressortir les aspects novateurs de son film, et la distance entre les cinéastes du passé et lui-même.

4. R. Clément, *Au-delà des grilles* (1949).5. J. Duvivier, *Pépé le Moko* (1937).6. R. Clément, *Au-delà des grilles* (1949).7. J. Duvivier, *Pépé le Moko* (1937).

La façon dont il utilise l'image d'Isa Miranda est différente : il s'agit d'un contre-emploi par rapport aux rôles typiques que l'actrice tenait dans les années 1930 (des rôles de femme fatale élégante, visuellement sublimée à la manière de Greta Garbo et Marlene Dietrich). Clément transforme Miranda en actrice 'néoréaliste', aussi bien visuellement et par le style de jeu qu'il lui impose, qu'à travers la définition de son rôle : l'héroïne d'*Au-delà des grilles* est une femme réduite à la misère pour avoir quitté son mari (qui n'est guère plus qu'un petit bourgeois). L'écart entre l'image préexistante d'Isa Miranda et le personnage qu'elle joue chez Clément ressort à chaque étape d'*Au-delà des grilles* ; mais son intérêt ne se limite pas à la transformation de l'actrice (qui vaudra à Miranda le prix d'interprétation à Cannes).

En employant deux vedettes associables chacune à un cinéma différent, et en les faisant sortir de leurs images préétablies, Clément se situe symboliquement au-delà de toutes les traditions cinématographiques européennes, et ce n'est pas pour s'inscrire dans l'école néoréaliste : *Au-delà des grilles* implique des procédés néoréalistes, certes, mais son esthétique est trop variée et sa sémantique trop désabusée pour qu'on puisse le ranger à côté d'*Ossessione*, *Ladri di biciclette*, *Roma città aperta* ou *Sciuscià*. Le néoréalisme est basé sur le mélodrame (forme dramatique perçue comme vériste à son origine) dont il utilise les procédés à des fins de témoignage sur une réalité socio-politique ; chez Clément, il y a du vérisme et un souci de 'témoignage', mais sans pathos, sans visée idéologique ou moraliste, le but étant de représenter le réel d'une façon objective et complexe au possible, et de sortir de toutes les images préconçues. Le personnage de la petite Cecchina (Vera Talchi) permet le mieux de le constater, laissant mesurer toute la différence entre un enfant 'néoréaliste' (attendrissant plus qu'autre chose, et digne de compassion avant tout, voir *Sciuscià*) et un portrait d'enfant fait avec autant de souci de complexité que s'il s'agissait d'un adulte. En se référant aux cinémas français et italien des années 1930, par le biais de ses vedettes, et en s'approchant du néoréalisme pour s'en démarquer, Clément affirme sa démarche artistique consistant à toujours prendre en compte l'histoire du cinéma et ses contemporains, pour aller dans une direction différente, vers un dépassement *sui generis*.

3. Une esthétique totalisante : "Quelle joie de vivre"

Quelle joie de vivre (1961) est l'un de ses films les plus riches en références variées et en procédés éclectiques : sa palette va du burlesque au dramatique, en impliquant aussi des emprunts à l'expressionnisme

allemand, un dernier clin d'œil parodique à Eisenstein (le landau qui dévale l'escalier), une citation d'opéra (le *Va, pensiero*) et un usage particulier des chansons. Tout cela s'inscrit dans une forme qui unifie les choix stylistiques les moins compatibles, produisant une impression d'ensemble de film totalisant où le second degré prédomine.

Les références majeures en matière de burlesque et de comique, dans ce film, sont les Marx Brothers, Charlie Chaplin et Buster Keaton. Comme dans *A Night at the Opera* (1935), Clément combine le comique avec des scènes 'musicales' ; "the three greatest aviators in the world", qui apparaissent chez les Marx, semblent avoir inspiré le cinéaste français à la fois pour ses terroristes barbus et pour ses généraux (raides, solennels, ridicules) ; le charabia des barbus rappelle, en outre, la scène de *A Night at the Opera* où Fiorello et Driftwood se mettent à 'parler' un langage inarticulé (par ailleurs, le charabia est aussi un procédé chaplinesque). On peut également voir une citation détournée des Marx Brothers dans la scène de *Quelle joie de vivre* où le brigadier devine que les Fossati cachent quelqu'un, en remarquant un verre de trop sur la table ; et le rôle que jouent les melons chez Clément (passant pour des bombes) est peut-être inspiré de la scène de *A Night at the Opera* où Lassparri s'indigne ("They threw an apple at me") et s'entend répondre par Driftwood : "Watermelons are out of season".

Les références à Keaton sont moins nettes, mais à rapprocher *Quelle joie de vivre* avec *The General* (1926) on relève certains points communs dans le traitement du thème du 'héros malgré lui' : comme Buster, Ulysse se transforme en 'héros' par amour ; la scène du sabre qui s'avère difficile à maîtriser pour Keaton, et dont la lame se détache de la poignée, est comparable à l'usage comique de la bombe du grand-père chez Clément, celle-ci finissant aussi par tomber ; et les tentatives de Buster pour embrasser sa bien-aimée, à la fin du film, ont sans doute inspiré à Clément

l'épisode où Ulysse arrive enfin à embrasser Franca, mais se retrouve aussitôt interrompu par les Fossati. En outre, le chapeau de paille que porte Alain Delon dans la séquence de l'Exposition de la Paix rappelle le couvre-chef de Keaton dans *The Boat* (1921) et le système du grand-père, permettant de faire monter des provisions ou des couverts au grenier, fait penser aux ficelles et aux poulies dans *The Navigator* (1924). Mais ce procédé peut également être vu comme une référence à Chaplin (*The Kid*, 1921).

Les citations détournées de Chaplin, qu'on peut identifier dans *Quelle joie de vivre*, proviennent de plusieurs films et relèvent de différents paramètres. Sur le plan des gags, la scène de la bagarre dans l'épicerie, où le pourtour du cadran d'une horloge tombe sur la tête d'un personnage, rappelle la bouée qui joue un rôle similaire dans *By the Sea* (1915). La façon dont la bagarre est mise en scène dans son ensemble renvoie à de nombreux procédés chapliniens qu'on peut observer aussi dans *The Rink* (1916), *The Immigrant* (1917) et *The Great Dictator* (1940). Ce dernier film est manifestement l'un des repères majeurs de Clément pour *Quelle joie de vivre*, leur thématique étant proche : dans les deux cas, il s'agit de parler du totalitarisme à travers une forme comique, et en mettant en scène un protagoniste du type de Candide (le barbier chez Chaplin, Ulysse chez Clément). Le cinéaste français semble avoir tenu à faire rapprocher les deux films aux spectateurs, parsemant *Quelle joie de vivre* de renvois au *Great Dictator* : outre la scène dans l'épicerie, où les coups de salami et de saucisson prolongent en quelque sorte la scène au buffet conçue par Chaplin (où Hynkel se contentait de brandir un saucisson sans en frapper Napaloni), et l'attitude martiale de Franca qui fait penser à Hannah tapant à coups de poêle les miliciens, on relève la petite fille censée offrir des fleurs à des officiels, et l'explosion finale qui ressemble de façon frappante, visuellement parlant, à celles qu'on voit au début du *Great Dictator* (dans

la séquence située en 1918). Toutes ces citations plus ou moins détournées font ressortir, en définitive, la divergence radicale des messages des deux films : là où Chaplin achevait sa comédie au sujet du totalitarisme sur un discours d'espoir (parfaitement optimiste), Clément finit sur un propos complètement désabusé, verbal et visuel, faisant d'abord définir par Ulysse la liberté comme "un petit trou dans une prison", puis voir au public les portes de la prison qui se referment. Le cinéaste avait commenté ce choix en disant qu'à son sens elles se refermaient non seulement sur les personnages, mais "aussi sur les spectateurs"¹ – remarque qui souligne sa vision pessimiste de l'histoire du XX^e siècle.

À propos de liberté, le rapprochement avec *Modern Times* (1936) est également intéressant à faire. Au début de *Quelle joie de vivre*, le prêtre, puis le capitaine disent "Vous êtes libres" au groupe d'orphelins dont font partie Ulysse et Turriddu ; cette phrase est une citation à peine retouchée du propos du shérif ("Well, you're a free man") adressé à Charlot qui va sortir de prison. Le vagabond de *Modern Times* réplique en demandant à rester en prison un peu plus longtemps ; chez Clément, la prison apparaît aussi comme *préférable* à la liberté, du moins pour certains et dans certaines circonstances (les anarchistes sont ravis d'y aller ou d'y rester ; Ulysse et Franca voudraient s'y mettre "à l'abri", à un autre moment du film). Mais là aussi, Clément utilise le renvoi à Chaplin pour mettre en valeur sa propre définition finale de la liberté : une chose impossible dans la vie civile comme en prison, sauf sous la forme de "petit trou" par où peuvent passer les rares individus qui tiennent vraiment à s'affranchir.

On ne saurait manquer de rapprocher *Quelle joie de vivre* du film de René Clair, *À nous la liberté* (1931), où le travail en usine et l'emprisonnement sont présentés comme deux versions de l'esclavage. À

¹ Cf. D. Bantcheva, *René Clément*, Paris, Éditions du Revif, 2008, p. 134.

observer le décor de la prison, au début du film de Clair, on peut penser que Clément s'est inspiré de lui presque autant que de *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, pour les intérieurs stylisés, franchement irréalistes de sa prison romaine. Les files de prisonniers marchant en rangs dans un rythme poussif, et l'effet à la fois triste et cocasse que produisent les scènes carcérales chez Clair sont proches de la manière dont Clément représente le même univers. De plus, *À nous la liberté* relève d'une forme syncrétique, combinant des éléments du muet, du parlant et de comédie musicale ; *Quelle joie de vivre* en contient également, ce qui nous aide à remarquer que Clément s'en sert, à la différence de Clair, sous forme de pastiche (les séquences où apparaissent les terroristes barbus) ou en soulignant d'une autre façon leur nature d'emprunts à l'histoire du cinéma ; dans tous les cas où il adopte des procédés comparables à ceux de Clair, il prend soin de les insérer entre deux séquences à l'écriture filmique bien différente, beaucoup plus moderne, pour faire ressortir l'écart entre ses références et son propre discours visuel.



8. R. Clément, *Quelle joie de vivre* (1961). 9. R. Clair, *À nous la liberté* (1931).

Quant à *Metropolis*, Clément s'y réfère non seulement par le biais du décor gigantesque de la prison, de l'éclairage dans les espaces carcéraux et de la mise en scène des files de prisonniers, mais aussi à travers le Trou Sylvestre qui renvoie au passage secret entre la Ville Basse et les

catacombes, dans le film de Lang. Ulysse et Franca se retrouvent grâce au Trou, d'une manière comparable à celle dont Freder retrouvait Maria dans *Metropolis*. Cependant, les protagonistes de la comédie désabusée qu'est *Quelle joie de vivre* sont si différents de ceux de Lang (idéalisés au possible, pourvus d'une mission messianique) que la citation détournée liée au Trou peut apparaître comme le meilleur exemple de l'écart entre l'univers de Clément et celui d'un cinéaste qu'il admire. Et comme nous l'avons noté à propos du *Great Dictator* de Chaplin, la fin de *Quelle joie de vivre* contredit la conclusion optimiste de *Metropolis* (où une réconciliation générale s'avérait possible). Dans ce cas précis, le dialogue critique est encore plus net, et la contradiction d'autant plus catégorique que Clément utilise, pour sa conclusion visuelle, un décor et un portail gigantesques 'empruntés' à Lang. Le cinéaste allemand représentait un monde totalitaire voué à s'écrouler pour laisser place à une société idéale ; au sens de Clément, qui avait conçu *Quelle joie de vivre* comme une version moderne de *Candide*, le pire est plutôt à venir, et il n'y a rien à espérer sinon l'affranchissement moral (mental) de quelques rares individus capables de préférer 'vivre en victimes' plutôt que de se ranger du côté de l'ordre et des persécuteurs.

4. *Le diptyque 'carrollien' de Clément*

La référence à Voltaire nous amène à évoquer la façon dont René Clément transpose des éléments d'*Alice in Wonderland* et *Through the Looking-glass* de Lewis Carroll dans ses films *Le Passager de la pluie* (1970) et *La Course du lièvre à travers les champs* (1972). Ces films qui forment un diptyque ont chacun une épigraphe tirée de Carroll, et ils contiennent des renvois à l'écrivain anglais qui relèvent aussi bien de leur scénario (définition des personnages, situations, répliques) que de l'aspect

visuel de la mise en scène (imagerie emblématique, coloris, effets d'optique et de montage).

Dans *Le Passager de la pluie*, l'héroïne, Mélancolie dite Mellie (Marlène Jobert) est présentée d'emblée, par l'épigraphe, comme une version moderne d'Alice ; le crime qu'elle commet au début du film, et toute l'action qui en découle, sont l'équivalent de la chute à travers le puits et des aventures de la petite fille dans l'inquiétant 'pays des merveilles' carrollien. L'idée même de transposer Carroll dans le contexte d'un film criminel frappe par son originalité, surtout si l'on tient compte des dominantes de ce genre cinématographique à l'époque où le film a été réalisé. Mais le plus intéressant, c'est la manière dont Clément concrétise cette intention, parsemant le récit filmique de renvois qui prennent toujours des formes surprenantes, alors même que le spectateur qui a repéré les premiers est préparé à les voir se prolonger. Au début du film, Clément met en place un univers visuellement stylisé : une harmonie chromatique aux dominantes gris bleuté et vert d'eau, où apparaissent des accents blancs et rouges. Le blanc et le rouge, couleurs emblématiques de Carroll, sont ensuite repris à travers une série de vêtements, d'accessoires, d'éléments décoratifs et même de répliques, avec une constance qui ne finit jamais par se banaliser, car seule une partie des costumes ou des objets qui portent ces couleurs forme un leitmotiv proprement dit (comme les vêtements de Mellie, presque toujours blancs, l'assimilant au Pion blanc qu'est Alice au-delà du miroir), les autres occurrences des mêmes couleurs étant imprévisibles.

En outre, Clément emploie dans certaines séquences des effets d'optique qui font paraître Mellie minuscule ou gigantesque ; si l'on compare deux exemples de ce procédé, situés dans le même décor – celui de la cave, l'équivalent du terrier carrollien –, l'on peut comprendre que la taille apparente de l'héroïne traduit par moments son état psychique : dans

la séquence qui suit le viol, Mellie semble minuscule, tandis que plus tard, lorsqu'elle tire dans les murs de la cave, elle a 'grandi' de façon outrancière, se sentant en position de force. Mais comme l'emploi des accents chromatiques, les jeux d'optique conçus par Clément sont, dans leur ensemble, bien plus variés et moins faciles à élucider que dans le cas que nous venons de citer (le plus lisible).

Tout au long de l'action qui résulte du meurtre, Mellie a pour partenaire principal et pour antagoniste Dobbs (Charles Bronson), l'équivalent clémentien du Cheshire-Cat : un personnage défini par le fait que rien ne peut l'atteindre, qu'il reste toujours supérieur aux autres. L'identification entre l'Américain et la créature carrollienne n'est explicitée que très tard dans le film, par le biais d'une réplique de Mellie sur son "sale sourire de chat" – propos qui nous aide à remarquer l'efficacité de la mise en scène conçue pour faire ressortir l'aspect félin de l'acteur dès le début de son rôle (que ce soit par des mouvements fulgurants ou par les sourires narquois exprimant la certitude de sa supériorité), le transformant en version humaine du Chat, sans produire la moindre impression d'artifice. Si l'on tient compte que dans le film, Dobbs a un statut de protagoniste (à la différence du Chat chez Carroll), l'on peut noter que la transposition de l'univers carrollien chez Clément est organisée selon le principe du 'jeu du chat avec la souris', celle-ci étant Mellie / Alice, bien entendu. Par ailleurs, le personnage de Dobbs a des points communs avec n'importe quelle autre créature carrollienne du type angoissant et plus ou moins sadique.

Ne pouvant pas évoquer ici tous les renvois à Lewis Carroll présents dans *Le Passager de la pluie*, je me limiterai à mentionner quelques autres qui permettent de mesurer l'inventivité du cinéaste : le Lapin blanc aux yeux rouges et certains objets magiques carrolliens sont résumés à travers l'image visuelle et les fonctions qu'a dans l'action le sac du passager ; la

pluie est l'équivalent du miroir qui se laisse traverser ; le bordel parisien réunit les caractéristiques de l'échiquier géant et du jeu de croquet, permettant au cinéaste d'introduire des personnages secondaires qui correspondent à la Duchesse (l'hôtesse), à la Reine rouge (Tania Le Goff) et au Roi (Armand). L'ensemble des renvois produit non pas un effet de transposition fidèle (littérale), mais l'impression d'un jeu raffiné sur des citations d'autant plus décalées qu'elles sont réinventées dans un contexte d'action ancrée par ailleurs dans un genre autre que celui du conte (le film criminel) et dans une réalité qui permet au *Passager de pluie* d'osciller constamment entre le plausible et l'étrangeté onirique ou fantastique.

Quant à *La Course du lièvre à travers les champs*, Guy Austin a été le premier à étudier ce film du point de vue des références à Lewis Carroll, et il serait inutile de reprendre ici ses observations, très justes et quasi exhaustives.² Je me contenterai de noter que par comparaison avec le travail de transposition et de réinvention de l'univers carrollien accompli par Clément dans le premier film du diptyque, le second mise sur un nombre minimal de renvois directs, dont les plus frappants sont la majorette 'blanche' (personnage secondaire réunissant les caractéristiques d'Alice, de la Reine blanche et du Destin), la jeune héroïne surnommée 'Pepper' et l'image du Cheshire-Cat qui apparaît aux moments idoines pour annoncer d'abord le début d'une partie décisive de l'histoire du protagoniste (lorsqu'il est encore enfant), puis l'approche de la mort (lorsqu'il s'avère que l'ancienne auberge servant de décor principal au film s'appelait "The Cheshire-Cat Inn"). Entre ces deux apparitions du Chat, Clément a aussi filmé quelque chose qui peut passer inaperçu ou incompris si l'on ne garde pas en esprit l'optique carrollienne : le "grin without a cat",

² Cf. G. Austin, *Gangsters in Wonderland : René Clement's "And Hope to Die" as a Reading of Lewis Carroll's Alice's Stories*, in "Literature / Film Quarterly", 26, 1998, pp. 263-266.

concrétisé à l'écran à travers la forme d'une lointaine volée d'oiseaux, que le personnage de Rizzio regarde pour finir par sourire à son tour. La subtilité de ce procédé est typique de l'humour propre à Clément, souvent dissimulé, procédant volontiers par clins d'œil réservés aux spectateurs assez attentifs ou proches d'esprit pour le déceler et savourer (comme Rizzio dans le plan en question).



10. R. Clément, *La Course du lièvre à travers les champs* (1972).



11. S. Leone, *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966).

Pour finir, notons qu'en dehors des références littéraires, *La Course du lièvre à travers les champs* contient aussi des renvois aux *westerns spaghetti* de Sergio Leone, insérés dans la ligne narrative qui concerne les Gitans vengeurs – le champ référentiel du film va donc du conte jusqu'à une forme cinématographique contemporaine, en passant par le genre criminel, dans un esprit d'éclectisme et de synthèse caractéristique du cinéma de René Clément.

Copyright © 2012

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*