



Le Rouge et le Noir

Jean Pouillon

Les Temps modernes, X, 108, Décembre 1954, pp. 953-57

Ritrovato da Clotilde Bertoni

*In tempi in cui si danno giustamente per scontate l'autonomia del mezzo cinematografico, e la libertà di manipolare le fonti letterarie, ripescare un'aspra stroncatura della trasposizione di un romanzo può sembrare una provocazione inutile. Ma si tratta di una stroncatura che merita attenzione: intanto in quanto interessante documento d'epoca (scritta da un autore poliedrico, filosofo, antropologo, teorico della narrazione; relativa al *Le Rouge et le Noir* uscito nel 1954, film che, diretto da Claude Autant-Lara, sceneggiato dagli allora notissimi Jean Aurenche e Pierre Bost, interpretato da Gerard Philipe e Danielle Darrieux, coinvolge il cinema francese allora di maggior spicco); e soprattutto in quanto intervento polivalente e problematico, esempio di come una recensione dura e persino faziosa possa sprigionare valenze teoriche quanto un saggio ponderato e obiettivo.*

*Se infatti Pouillon demolisce il film in questione con violenza sicuramente eccessiva (addirittura definendolo "storia alla Dolly", accusandolo cioè di aver trasformato la vicenda di Stendhal in un racconto sentimentale all'acqua di rose), non è condizionato dai vecchi pregiudizi sull'intangibilità dei grandi classici, riconosce l'indipendenza del cinema e le potenzialità infinite degli adattamenti (tra l'altro riconoscendo il valore di una precedente trasposizione compiuta da Autant-Lara, quella del *Diable au corps* di Radiguet), e inoltre, pur attraverso la critica acre e mirata a un'opera specifica, solleva interrogativi di ordine generale: osserva che la scelta di un grande classico può essere utilizzata facilmente sia come richiamo per il grosso pubblico, sia come alibi per l'imperfezione della resa; rileva il peso degli interpreti nell'immaginario collettivo (il Julien Sorel di Gerard Philipe rischiava di ricordare troppo un altro personaggio di seduttore, il Monsieur Ripois del film omonimo di René Clement, che l'attore*



aveva girato nello stesso anno); e sottolinea la complessità del passaggio dalla parola all'immagine, la difficoltà di trasferire sullo schermo narrazioni frammiste di digressioni saggistiche, il rischio che le esigenze di condensazione portino a eliminare le sfumature di tono e le commistioni di registri.

Al di là del suo legame con un determinato contesto e anche con determinate insofferenze, questa rilettura risulta dunque utilissima a ricordare che il confronto tra l'opera letteraria e quella cinematografica, se non deve essere viziato da preconcetti, non è di per sé privo di senso, che la laboriosità del passaggio dalla pagina allo schermo non va sottoposta a regole ma nemmeno liquidata in nome della diversità dei mezzi, che l'adattamento resta sfida insieme appassionante e ardua, per chi la intraprende come per chi la analizza (c.b.).

Ce film, dit l'un est « large, ample, généreux », il « honore le cinéma français » ; c'est, dit l'autre, « un chef-d'œuvre d'intelligence professionnelle », grâce à lui « en un mois, il y aura plus de Français pour découvrir Julien Sorel qu'il n'y en eut en un siècle » ; c'est, dit un troisième, un film « éminemment français », un excellent « moyen de propagande » ; n'oublions pas enfin que « l'entreprise était téméraire »¹.

Que d'éloges, mais aussi que d'ours et que de pavés ! En somme, c'est un navet mais, cela bien posé et aussitôt oublié, on ajoute: c'est un bon navet. Nos critiques auraient mieux fait de s'en tenir à la prémisse, qui est en effet incontestable: du roman, il reste le titre et une histoire tronquée, racontée sans rien qui rappelle le style de Stendhal. Pour ma part, je trouve que ce film est plus près des bandes illustrées par lesquelles certains journaux rendent un hommage inattendu à la littérature, que du roman. Mais il paraît que c'est justement ce qu'il faut admettre une fois pour toutes: pour juger bon un tel film, il faut commencer par comprendre qu'il ne l'est pas, qu'il ne peut pas l'être. Il faut, nous dit-on en effet, juger l'œuvre cinématographique en elle-même, compte tenu de ses règles propres, et étant bien entendu qu'adapter, c'est toujours plus ou moins trahir. Autrement dit, vous ne pourrez apprécier un film inspiré d'un roman de Stendhal que si vous oubliez d'abord Stendhal et son roman.

Certes, il faut juger un film en lui-même. Encore faut-il qu'il existe par lui-même. S'il se présente comme une adaptation, on est bien obligé de se

¹ Ces formules sont tirées des critiques parues dans *France-Observateur*, *L'Express* et *Le Monde* [n.d.a.]

reporter au modèle. Autant-Lara, Aurenche et Bost auraient pu reprendre l'histoire d'Antoine Berthet et la traiter à leur manière. En ce cas, il eût été vain de leur opposer Stendhal, comme il serait vain d'opposer Euripide à Racine ou Sophocle à Anouilh. Mais ce n'est pas du tout ce qu'ils ont prétendu faire. Leur but avoué a été de mettre *Le Rouge et le Noir* à l'écran. Il se moquent bien d'Antoine Berthet, c'est Julien Sorel qui les intéresse. Le seul problème est donc de savoir si effectivement nous voyons vivre sur l'écran Julien Sorel ou un quelconque imposteur. Pour juger du travail d'Aurenche et de Bost, il n'est pas d'autre mesure que Stendhal. Tant pis, si la comparaison les accable. Quelle blague d'ailleurs que de prétendre que le film se tient tout seul et qu'on peut l'apprécier pour lui-même ! Les auteurs jouent constamment, sinon sur la connaissance préalable de l'intrigue, du moins sur le prestige de Stendhal, ils comptent sur l'étiquette pour faire passer la marchandise. Pourquoi en effet certains critiques tolèrent-ils, tout en les reconnaissant, les insuffisances du film ? Ce n'est pas du tout qu'ils oublient un instant le roman et jugent le film sur ses mérites propres. C'est au contraire parce qu'ils considèrent le roman comme inimitable et les insuffisances du film comme inévitables. Mais inévitables, celles-ci deviennent sans importance: Stendhal est inégalable, excusons donc par avance ceux qui prétendent en vain l'égaliser. Il serait, dans ces conditions, plus logique ou de condamner la tentative comme absurde, ou de mettre en doute le postulat initial. Mais dans le second cas, il faudrait conclure à l'échec de l'adaptation. Pur s'y refuser, il n'y a donc qu'une solution: faire de Stendhal un dieu et poser en principe l'infériorité congénitale du cinéma, tout juste bon à vulgariser les chefs-d'œuvre. Drôles de cinéphiles, nos critiques professionnels !

Adapter, est-ce donc nécessairement trahir ? L'argument est de circonstances. La preuve en est qu'on l'avance pour défendre ceux précisément qui ont si admirablement réussi l'adaptation du *Diable au corps*. On feint de croire que l'adaptation devrait avoir pour idéal la fidélité littérale à l'œuvre écrite et on a beau jeu de dire alors qu'il ne peut y avoir d'adaptation parfaite. De ce point de vue, il n'y aurait d'ailleurs jamais d'adaptation tolérable, la question ne se poserait même pas. Mais cette thèse est inventée pour les besoins de la cause. Ceux qui la soutiennent n'y croient pas, ils n'en font état que pour déconsidérer leurs contradicteurs qui, selon eux, taxeraient Aurenche et Bost d'infidélité par référence à une fidélité impossible et d'ailleurs illusoire. En fait, ils savent bien qu'une adaptation peut être bonne si elle « restitue le souffle » d'une « admirable histoire », quelles que soient les libertés prises avec celle-ci. Mais alors il n'est pas d'autre question que de savoir si l'esprit de l'œuvre est respecté et ce n'est pas défendre le film que

perdre son temps à justifier des coupures, des allègements ou des développements, dont le principe n'est mis en cause par personne.

Ce qui est grave en effet, ce n'est pas de couper, c'est de mal couper, et mal couper, ce n'est pas tellement opérer un choix contestable parmi les épisodes du roman – car tout choix de ce genre est forcément contestable –, c'est surtout perdre le rythme et le style du récit. Or tel est malheureusement le tort capital du film. La vivacité, les changements de rythme, le ton du roman en sont totalement absents. Dira-t-on qu'il s'agit d'une impression personnelle ? Voici donc ce qu'ont écrit des critiques favorables. Aurenche et Bost se sont conduits en « scrupuleux traducteurs sans style propre », le film n'est « pas stendhalien pour un sou », « que manque-t-il (au film) pour être l'homologue exact du roman ?... Le style d'abord ». Comment peuvent-ils ensuite supporter l'adaptation ? Le mystère reste entier ! On dit, il est vrai, que le film a été défiguré par les suppressions pratiquées dans la version initiale, jugée trop longue par les producteurs. L'œuvre, dans son état premier, avait, paraît-il, plus de cohérence. Peut-être, mais le choix définitif est vraiment étonnant: on se plaint d'avoir dû couper des scènes importantes et on a conservé des scènes sans intérêt. Pourquoi, par exemple avoir gardé l'épisode d'Amanda ? Ou, à la fin, le dialogue inutile du geôlier et du curé ? Les auteurs ont élagué, taillé, supprimé des personnages. Pour quel résultat ? Un film dense, réduit à l'essentiel, rapide et vif ? C'est tout le contraire ! Le film est désespérément lent et sans véritable unité. L'histoire, au moins, est-elle simplifiée, rendue intelligible à qui n'a pas lu le roman ? J'en doute. Le roman est appauvri et pour ainsi dire, aplati. En tout cas, le spectateur ignorant de Stendhal, s'il comprend quelque chose à ce film informe, y verra surtout les aventures d'un homme qui veut arriver par les femmes. Il confondra Julien Sorel et M. Ripois, incarnés, tous deux d'ailleurs par le même acteur. Toute la portée du roman est perdue. Sans doute nous fait-on entendre le discours de Sorel à ses juges. Mais en essayant ainsi de donner au film une signification plus profonde, les malheureux auteurs ont avoué sans le vouloir qu'ils avaient été bien incapables de l'y mettre réellement. Dans le roman, ce passage se situe à sa place normale, c'est-à-dire à la fin ; il ne surprend pas, car il est préparé par tout ce qui précède, il en est la conclusion logique. Au terme du film, au contraire, il paraîtrait incongru, surajouté arbitrairement ; il produirait l'effet burlesque d'une déclaration incendiaire en conclusion d'une histoire à la Delly. Les auteurs l'ont bien senti et c'est pourquoi ils l'ont placé au début, quitte à opérer un retour en arrière parfaitement inutile. Ils ont ainsi espéré que le spectateur dûment averti « rectifierait de lui-même » et prêterait au film, sur la foi de cette déclaration et grâce au souvenir du roman, une signification qu'en fait il n'a pas. Ce qui prouve à nouveau combien il est faux de prétendre que le film doit, pour être apprécié positivement, être jugé en lui-même,

puisque sa profondeur apparente ne peut lui venir que d'un tour de passe-passe: amener le spectateur de bonne volonté à conférer arbitrairement au film les prestiges du roman, tout en se gardant de les réaliser concrètement sur l'écran.

Quand dans le détail nos trois mousquetaires se piquent de fidélité à Stendhal, ils ne sont pas plus heureux et commettent de grossiers contre sens. S'ils prennent dans le roman une scène et la conservent telle quelle, ils traduisent directement en images les mots de Stendhal. Sans doute se jugent-ils alors irréprochables. Stendhal écrit-il que Julien regarde sous le lit de Mathilde, ils nous montrent aussitôt la tête de Gérard Philipe au ras du sol. C'est un peu ridicule, mais c'est dans le texte ! En effet, seulement, dans le texte, les mots visent une signification: l'inquiétude, la jalousie de Julien ; ils indiquent aussi sa jeunesse et l'attendrissement ironique de Stendhal sur son héros. La seule chose peut-être ils ne cherchent pas à suggérer, c'est une image visuelle ! Ce n'est qu'un exemple entre bien d'autres de cette réduction du moi à l'image, opérée sans le moindre discernement, comme s'il y avait entre l'un et l'autre une correspondance simple et univoque. D'ailleurs, même quand cette correspondance existe et que certainement Stendhal voit ce qu'il raconte, l'image visuelle qu'il veut suggérer est à peine esquissée, elle est le schème d'un mouvement rapide, elle est donnée pour s'évanouir aussitôt et c'est être aux antipodes de Stendhal que de « lécher » l'image, la développer, ralentir l'action par cette complaisance à soi du cinéaste photographe. Les soins techniques, qui dans un bon film eussent été sans importance, accusent ici cruellement l'incompréhension d'Autant-Lara.

De la même façon, le film ne rend jamais ce qui est essentiel à l'œuvre stendhalienne: son côté réflexif, la présence de l'auteur, ses commentaires qui accompagnent constamment le récit sans jamais l'alourdir, mais bien au contraire l'enrichissent tout en l'aérant, lui donnent une multiplicité de significations dont le libre jeu produit cette luminosité complexe propre aux romans de Stendhal.

Était-il impossible d'en donner un équivalent cinématographique ? Je n'en sais rien. Mais quelle que soit la réponse, Autant-Lara, Aurenche et Bost sont inexcusables. Si l'on ne peut adapter Stendhal, leur tentative prouve leur incompréhension ou relève du simple commerce. S'il s'agit d'un échec dont on peut faire appel, le mieux est d'oublier au plus vite ce ratage. Quoi qu'il en soit, poser la question de principe ne doit pas servir à masquer le fait: si l'on considère le film sans songer à Stendhal, c'est un navet ; si l'on n'oublie pas Stendhal, c'est un scandale.

Commenti a questo articolo a: between@unica.it

Come citare questo articolo

Pouillon, Jean, "Le Rouge et le Noir" (*Les Temps modernes*, X, 108 Décembre 1954: 953-57), *Between*, II.4 (2012), <http://www.between-journal.it>