

Le transfert intersémiotique et l'altérité culturelle : examen des cinq longs métrages consacrés à La Princesse de Clèves (Delannoy, Oliveira, Zulawski, Honoré et Sauder)

François-Ronan Dubois

▶ **To cite this version:**

François-Ronan Dubois. Le transfert intersémiotique et l'altérité culturelle : examen des cinq longs métrages consacrés à La Princesse de Clèves (Delannoy, Oliveira, Zulawski, Honoré et Sauder). Romanica Wratislaviensia, 2013, 60, pp.103-112. halshs-00878692

HAL Id: halshs-00878692
https://shs.hal.science/halshs-00878692

Submitted on 30 Oct 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

François-Ronan Dubois
Université Stendhal — Grenoble 3 (RARE & LIRE)
Romanica Wratislaviensia 60 (2013) : 103-112.

Le transfert intersémiotique et l'altérité culturelle : examen des cinq longs-métrages consacrés à *La Princesse de Clèves* (Delannoy, Oliveira, Zulawski, Honoré et Sauder)

Peu d'œuvres de la culture classique ont connu un traitement médiatique aussi important que celui dont *La Princesse de Clèves* a été l'objet. Employée à titre d'exemple par Nicolas Sarkozy pour souligner le fossé qui existe, selon lui, entre la culture universitaire et les intérêts populaires, cette nouvelle historique est rapidement devenue un lieu commun investi par l'ensemble des acteurs du discours public : universitaires, hommes politiques, personnalités du monde de la culture. Ainsi *La Princesse de Clèves* a-t-elle incarné, dans les années 2000, le combat des humanités pour leur droit de cité à l'ère de la libéralisation de l'éducation et de la construction d'un système universitaire global et compétitif. À propos de l'œuvre elle-même, il s'agissait de prouver l'actualité d'un texte ancien dans le monde contemporain, en d'autres termes de montrer, à défaut de démontrer, que *La Princesse de Clèves* avait encore quelque chose à dire. L'argument est double, qui justifie alors les humanités : non seulement les textes du passé sont toujours compréhensibles, mais encore est-il possible d'y investir nos propres enjeux existentiels, de leur faire exprimer nos problèmes et d'en tirer quelque profit. Le problème politique reposait donc sur la définition d'une culture commune et partagée et la discussion opposait une résolution populiste (la culture partagée, c'est ce qui est accessible à tous sans médiation) et une résolution républicaine (la culture partagée, c'est ce qui peut être transmis par les institutions communes).

Seulement, dans le débat, le rôle de médiateur des institutions culturelles, et singulièrement académiques, a été effacé au profit d'une mystique de l'évidence littéraire que les grandes œuvres du passé ont toujours quelque chose à voir avec le présent. La spécificité de la polémique contemporaine autour de *La Princesse de Clèves* réside dans le renversement de l'hégémonie culturelle incarnée par ce discours, c'est-à-dire dans une remise en cause de l'autorité de l'académie et de ses classifications culturelles. Il ne s'agit pas de dire que Nicolas Sarkozy avait raison, mais de souligner ce fait symptomatique : que le rejet de

l'œuvre classique a pu paraître une stratégie viable pour un homme politique de premier plan. Cette stratégie politique implique qu'il existerait, selon celui qui l'utilise, une partie de la communauté publique pour qui l'œuvre classique, et plus précisément *La Princesse de Clèves*, ne serait pas une évidence ; elle implique également, en négatif, que ceux pour qui l'œuvre classique est une évidence ne sont pas les représentants légitimes de la culture nationale, mais une faction, des acteurs dans le jeu politique. Stratégie familière de la division, en somme, qui cherche à enfermer les intellectuels dans leur rôle d'élite, c'est-à-dire dans leur tour d'ivoire, et le peuple dans son rôle de minorité culturelle, c'est-à-dire dans sa position de subordonné. Proclamer que de toute évidence, *La Princesse de Clèves* était une part importante de la culture commune, c'était s'exposer à ne pas résoudre le problème politique au cœur de la polémique, qui n'était pas celui de la valeur objective de l'œuvre, mais au contraire celui de son accessibilité et de son partage.

Rares sont en effet les articles, les allocutions ou les billets d'humeur qui, au cours du débat, se proposent de donner une interprétation de l'œuvre. Il y en a bien sûr, qui voient dans *La Princesse de Clèves* une représentation des arcanes du pouvoir ou un texte idéologiquement étranger à celui qui le critique. Mais la plupart des pièces du corpus polémique se contentent d'affirmer génériquement le statut incontournable de l'œuvre, de sorte qu'il serait possible de lui substituer n'importe quelle autre œuvre classique, par exemple une pièce de Racine. Or, cette polémique constitue à certains égards l'expression paroxystique d'un malaise autour d'une œuvre trop classique, malaise ressenti depuis plusieurs décennies déjà par la critique. Pierre Malandain soulignait l'immobilité marmoréenne dans laquelle *La Princesse de Clèves* était figée et le danger d'inactualité que cette immobilité contenait en germe et Serge Doubrovsky, avant lui déjà, voyait là un problème d'ordre politique. C'est à ce travail d'actualisation par l'interprétation politique que s'est livré, depuis une vingtaine d'années, la critique féministe anglo-saxonne, mais force est de constater que cette ligne interprétative n'a pas joué un grand rôle dans la polémique des années 2000. Le constat de Doubrovsky, de Malandain, d'André Gide déjà au début du siècle, garde toute son urgence.

C'est dans ce double contexte de débats à la fois politiques et académiques que je propose d'étudier le corpus d'adaptations cinématographiques de la nouvelle, composé de quatre longs-métrages de fiction et d'un documentaire. Dans la mesure où l'adaptation

cinématographique est toujours l'affirmation d'une actualité et que cette affirmation, si elle est peu problématique dans le cas d'un roman contemporain, perd son évidence, nous l'avons vu, avec une œuvre classique, quelque célèbre qu'elle soit, la fortune cinématographique de *La Princesse de Clèves* paraît devoir répondre aux questions soulevées, que l'on peut formuler dans les termes suivants : l'œuvre est-elle encore actuelle, c'est-à-dire agissante ou capable de faire agir ? et l'œuvre relève-t-elle d'une culture commune partagée ? La première question est d'ordre éthique et esthétique ; la seconde est d'ordre politique.

Par souci de clarté, j'envisagerai successivement chacune des cinq œuvres cinématographiques, pour formuler finalement quelques remarques conclusives.

1. *La Princesse de Clèves*, Jean Delannoy, 1961

Au sein du corpus cinématographique, cette première adaptation fait figure d'exception. D'abord, elle est très antérieure aux quatre longs métrages suivants, dont les dates de sortie ne couvrent guère qu'une décennie, de 1999 pour *La Lettre* à 2011 pour *Nous, Princesses de Clèves*. Ensuite, il s'agit du seul film en costumes, c'est-à-dire du seul récit qui se prétende une mise en images du récit littéraire, quand tous les autres en transposent toute ou une partie de l'histoire à l'époque contemporaine. Filmer en costumes n'était pourtant pas nécessairement une évidence pour Jean Cocteau, en charge du scénario, et Jean Delannoy, en charge de la réalisation ; en 1943, le même couple scénariste-réalisateur transposait à l'époque moderne la légende de Tristan et Iseult sous le titre de *L'Eternel Retour*. Les costumes ne signifient pas non plus une fidélité scrupuleuse à la lettre du texte, auquel de notables modifications sont apportées : la fin n'est pas exactement la même et de nouveaux personnages sont introduits.

Il n'en demeure pas moins que l'image recréée est celle d'une époque, plus ou moins définie. Les costumes et les décors, notamment les châteaux dans lesquels évoluent les personnages, sont des signes visuels aisément identifiables pour le spectateur. Dès lors, la relation mimétique entre le récit/la séquence d'images et l'histoire n'est pas la même, dans la nouvelle et dans le film. Certes, la nouvelle est une nouvelle historique, de la même manière que le film est un film en costumes : ce n'est pas le quotidien des lecteurs du XVIIe siècle mais celui de la noblesse du siècle précédent qui est évoqué dans *La Princesse de Clèves.* Mais, malgré l'exactitude de la documentation historique mise en œuvre pour établir la

progression factuelle du texte, la représentation des événements emprunte le véhicule de l'idéologie et du vocabulaire précieux : c'est une histoire galante que le texte raconte à un public galant. Le courrier des lecteurs du *Mercure Galant* atteste qu'il n'y a pas de distance idéologique entre les lecteurs et le texte lu. Le film en costumes, lui, présente un monde qui est fondamentalement différent de celui du spectateur : l'image qui véhicule l'histoire n'est pas l'image à laquelle le spectateur est habitué. Ainsi, si pour le lecteur contemporain de *La Princesse de Clèves* (la nouvelle), le texte faisait contemporain, pour le spectateur de *La Princesse de Clèves* (le film), le film fait historique.

Cette différence implique, pour le lecteur-spectateur moderne, que le film se comporte par rapport à lui de la même manière que le texte. En effet, pour un lecteur moderne, le texte de *La Princesse de Clèves* fait historique, puisqu'il est un texte du XVIIe siècle, de la même manière que le film fait historique. La différence est ailleurs : c'est par accident que la relation mimétique entre le texte et son lecteur implique désormais une distance historique alors que le film prévoit intrinsèquement cette distance entre son image et son spectateur. Il n'en reste pas moins que le film en costumes traite son histoire comme une histoire du passé : il est fait pour signaler la distance. Le transfert d'un médium à l'autre conduit à inscrire dans le corps même de l'histoire un caractère révolu qui n'était d'abord qu'une conséquence accessoire du passage du temps.

Ce transfert conduirait alors nécessairement à la disqualification de l'histoire si le film en costumes ne constituait pas en même temps une légitimation de ce dont il est l'adaptation. Jean Cocteau (scénariste), Jean Delannoy (réalisateur) et Jean Marais (acteur principal) sont des noms prestigieux qui servent d'outils de valorisation pour le film. Il y a donc une conjonction entre une distance historique assumée et une entreprise de célébration ; en d'autres termes, le film *La Princesse de Clèves* est un produit de l'inscription du texte *La Princesse de Clèves* dans le patrimoine culturel commun. Ce n'est donc pas ici que nous constaterons l'émergence d'un contre-discours sur l'histoire ; tout au contraire, le film en costumes conforte l'hégémonie culturelle du discours principal, qu'il enregistre, littéralement et métaphoriquement.

2. *La Lettre,* Manoel de Oliveira, 1999 et *La Fidélité,* Andrzej Zulawski, 2000

Le chemin emprunté par *La Lettre* et *La Fidélité* semble à première vue bien différent

de celui que nous venons de décrire avec *La Princesse de Clèves*. En effet, ces deux nouvelles adaptations ont en commun d'être des transpositions à l'époque moderne de l'histoire de la nouvelle et de ne suivre parfois que de très loin les développements qui y sont contenus. Certains noms et certains rapports de situations entretiennent la parenté entre les films et la nouvelle, mais il existe souvent une distance considérable entre ce qui se déroule dans l'histoire de l'un ou l'autre film et ce qui se déroule dans l'histoire de la nouvelle. Comment comprendre ces spécificités ?

Une première solution serait de dire que les deux films affirment l'actualité de la nouvelle, puisqu'ils la transposent à l'époque contemporaine et, en cela, font exactement l'opposé de ce que faisait le film de 1961, savoir affirmer la distance historique. Mais en réalité, *La Lettre* et *La Fidélité* seraient l'opposé de *La Princesse de Clèves* si et seulement si ils entretenaient avec le texte adapté la même proximité structurelle. Or, dans la mesure où les deux groupes de films entretiennent un rapport différent avec l'histoire originale, il n'est pas possible de les opposer uniquement à partir de leur rapport à l'historicité de l'oeuvre. La comparaison n'est pas simple et, pour tenter de résoudre la difficulté, il faut essayer de mieux comprendre le rapport que ces deux films entretiennent avec leur source, indépendamment dans un premier temps de ce que nous avons déjà dit sur le film de 1961.

La différence, nous venons de le voir, réside dans la place que l'histoire du texte (l'histoire première) occupe dans l'histoire cinématographique. Dans le premier cas, il y a une relative adéquation, moyennant quelques modifications, entre les versions originale et cinématographique. Dans le second cas, la nouvelle originelle ne joue qu'un rôle secondaire dans la constitution du film. Dans *La Lettre* comme dans *La Fidélité*, le texte de *La Princesse de Clèves* n'est donc plus l'architecture du récit cinématographique mais une référence : une chose à laquelle l'on peut se reporter. Or, ce statut de référence culturelle, elle le partage avec d'autres objets : la musique portugaise dans la *Lettre* par exemple, la photographie dans la *Fidélité*. Enfin, cet ensemble de références est travaillé par les noms qui entourent l'œuvre cinématographique et qui en conditionnent la réception. De la même façon que Cocteau, Delannoy et Marais fonctionnaient comme des indicateurs du cinéma français de qualité de l'après-guerre, Oliveira pour *La Lettre*, Marceau pour la *Fidélité*, sont des indicateurs parmi d'autres du cinéma d'auteur. La lenteur du rythme, la narration déconstruite et, pour *La Fidélité*, les scènes érotiques, sont autant de marques d'un cinéma qui n'est pas celui du grand

public.

De sorte que le statut culturel de l'œuvre adaptée n'est pas fondamentalement différent dans ce deuxième groupe : chez Oliveira et Zulawski comme chez Delannoy, *La Princesse de Clèves* est une référence patrimoniale, qui est un objet privilégié du discours hégémonique de l'élite cultivée. Les différences formelles (scénaristiques et stylistiques) des trois longs-métrages n'en traduisent pas moins un même rapport entre l'œuvre cinématographique et le discours culturel dominant : l'œuvre est une évidence culturelle, un attendu fondamental qu'il s'agit de reproduire dans son écrin historique (chez Delannoy) ou d'exiger *a minima* de ses spectateurs (chez Oliveira et Zulawski).

3. *La Belle Personne,* Christophe Honoré, 2008

A bien des égards, l'adaptation de Christophe Honoré, originellement sous forme de téléfilm diffusé sur Arte puis sous forme de film projeté en salle, paraît tenir le milieu entre la reproduction de Delannoy et la mise en référence d'Oliveira et Zulawski. Comme Delannoy, Honoré suit assez fidèlement l'histoire première, la succession des épisodes qui la composent, les personnages qui y agissent et les rapports qui les unissent. Ce ne sont pas nécessairement les mêmes noms ni les mêmes péripéties, mais *La Princesse de Clèves* donne bien son architecture à l'histoire cinématographique. En revanche, comme Oliveira et Zulawski, Honoré transpose l'histoire à l'époque contemporaine : l'intrigue se déroule dans un lycée bourgeois parisien, entre des élèves et des professeurs.

La particularité première du film est bien entendu d'apparaître au cœur de la polémique des années 2000 autour de *La Princesse de Clèves*, que nous avons évoquée en introduction. Il importe peu de savoir si le réalisateur a expressément conçu son œuvre cinématographique comme une réponse à Nicolas Sarkozy ; ce qui compte, c'est que l'œuvre ait été saluée par le discours protestataire et tenue pour un exemple d'actualité de la nouvelle classique. Avec *La Belle Personne*, nous sommes censés constater que *La Princesse de Clèves* non seulement parle du monde contemporain, mais encore rend compte de la perspective de ceux qui doivent être les plus rétifs à son ancienneté, les jeunes gens. A ce titre, l'œuvre cinématographique se trouve *de facto* annexée au discours culturel dominant, ou plus exactement au discours dont la domination est concurrencée.

Constitue-t-elle pour autant une réponse à Nicolas Sarkozy, c'est-à-dire une

modification du discours culturel menacé dans le but de raffermir sa position dominante en (ré-)annexant les marges qui lui sont désignées ? En d'autres termes, *La Belle Personne* montre-t-elle que la guichetière de la poste peut s'intéresser à *La Princesse de Clèves* sans qu'il soit nécessaire de faire autre chose que de la lui montrer, c'est-à-dire sans que le discours culturel en charge de véhiculer l'œuvre ait à se modifier considérablement ? C'est ce qu'on a pu affirmer pour les besoins de la polémique, mais cette position ne résiste guère à l'analyse. En effet, le milieu social représenté par le film est le même que celui qui apparaît dans les trois longs-métrages précédents : la haute aristocratie et la très grande bourgeoisie. Le transfert intersémiotique a certes modifié l'époque de l'histoire représentée, mais non la classe sociale où cette histoire se déroulait.

La différence avec les trois longs-métrages précédents n'est pas, de ce point de vue, radicale. Si les modalités du transfert (une transposition fidèle) sont originales et si le rôle qui lui est dévolu (affirmer la popularité de l'histoire première) est également spécifique à *La Belle Personne*, le résultat demeure celui du cantonnement de l'œuvre littéraire dans un discours culturel de plus en plus marqué par ses déterminités sociales. Si le film en costumes et le film d'auteur peuvent imputer l'élitisme social de l'univers représenté aux caractéristiques du genre cinématographique dans lequel ils s'inscrivent, le téléfilm, qui est originellement produit pour un médium à grande diffusion (ou, comme on appelait autrefois la télévision, un médium de masse), exhibe nécessairement cet élitisme pour lui-même. Du point de vue de la légitimité du discours culturel, le résultat paraît contreproductif.

4. *Nous, Princesses de Clèves*, Régis Sauder, 2011

L'œuvre de Régis Sauder diffère en tout point de vue des quatre longs-métrages précédemment examinés. La plus fondamentale de ces différences est indubitablement son statut documentaire. Si les quatre œuvres précédentes sont des fictions, *Nous, Princesses de Clèves* prétend enregistrer le réel. Le film est consacré à un atelier de lecture dans un lycée des quartiers pauvres, où des élèves volontaires étudient, au cours de l'année, *La Princesse de Clèves*. Le documentaire les filme lors de l'atelier, à l'intérieur de l'établissement scolaire, dans la vie privée et au sein de leurs familles. Certains parents sont également appelés à s'exprimer sur un passage du texte.

Une différence plus importante pour notre propos devient ici évidente : ce n'est plus le

milieu social de l'élite culturelle qui est représenté. Confrontés à un conservateur de la Bibliothèque Nationale de France lors d'une visite à Paris, les élèves témoignent de la distance ressentie entre leur discours sur l'œuvre et celui du spécialiste de la littérature qu'est le conservateur. De la même manière, interrogés sur les conseils que Madame de Chartres donne en mourant à sa fille la Princesse de Clèves, conseils presque unanimement analysés par la critique universitaire comme le témoignage d'une oppression patriarcale exercée sur l'héroïne et la conduisant à sa perte, les parents des élèves louent la sagesse d'une mère qui sait protéger sa fille contre les dangers de la concupiscence masculine. Mis en contact avec l'œuvre encadrée par le discours culturel patrimonial (la professeure, la visite au musée, la conférence du conservateur), les élèves déploient un nuancier de discours qui s'étend de l'identification à l'œuvre, dont le symptôme, au sein du documentaire, est d'associer sa lecture au changement du statut Facebook en « c'est compliqué », au rejet le plus complet face à une culture autre : celle, souligne une autre élève, du colonisateur blanc.

Nous, Princesses de Clèves met à mal le discours culturel dominant sans lui interdire toute possibilité de renouvellement. La critique est sévère, bien entendu : non seulement le documentaire entend mettre en évidence l'inefficacité pédagogique du discours patrimonial qui enferme l'œuvre littéraire dans ses spécificités de classe et réitère les mécanismes d'oppression sociale dont elle participe, mais il écarte la solution simple d'une réappropriation de cette œuvre par un discours intellectuel prétendument progressiste, nommément l'interprétation féministe, en niant le caractère essentiellement subversif de *La Princesse de Clèves*. Dans ce mouvement, le discours patrimonial (que l'on peut reconnaître comme celui de l'histoire littéraire) et le discours progressiste (que l'on peut reconnaître comme celui des études culturelles) sont renvoyés dos à dos et compris comme deux expressions d'une mentalité de classe. Parallèlement à cette critique, le documentaire souligne cependant la propension de certains lycéens à s'identifier, une fois le travail pédagogique mis en place, aux personnages du roman et à créer une relation interprétative réciproque entre leur expérience personnelle et l'expérience romanesque. Il existe donc un troisième discours qui porte ses fruits.

5. Remarques finales

Il ne s'agit pas ici, bien entendu, de distribuer bons et mauvais points et de condamner

l'élitisme social de *La Fidélité* pour louer une hypothétique justesse réaliste du documentaire *Nous, Princesses de Clèves.* Cet exercice, qui est nécessaire à la bonne réception de chacune des œuvres, relève de la réflexion personnelle de chaque spectateur plutôt que de l'analyse. Il suffit ici de constater que le transfert sémiotique actualisant, ce que l'on appelle couramment la transposition cinématographique, c'est-à-dire l'adaptation à l'époque contemporaine de l'histoire d'un texte ancien, ne constitue pas nécessairement une modernisation de ce texte, ou plus exactement que cette modernisation ne doit pas être comprise comme une démocratisation. Un texte adapté en film, même en téléfilm, peut au contraire devenir plus spécifique socialement qu'il ne l'était à l'origine. Non seulement de semblables adaptations ne réduisent-elles pas l'élitisme patrimonial exhibé dans des films en costumes tels que *La Princesse de Clèves* de Delannoy (à la rigueur, elles le dissimulent) mais encore perpétuent-elles le dangereux mythe de l'évidence culturelle, qui voudrait que toute œuvre classique entre nécessairement et immédiatement en résonnance avec les préoccupations du lecteur contemporain. Or, cette évidence culturelle est un effet de classe.

Le danger est alors de rejeter d'un seul mouvement et le discours culturel dominant et l'œuvre qu'il véhicule. Pourtant, l'œuvre peut être transmise, à condition que son étrangeté soit d'abord reconnue, c'est-à-dire que soit affirmée la nécessité de procéder à une médiation tout à la fois culturelle et sociale. Transmise de la sorte, elle peut continuer à vivre, mais jamais accéder à l'universalité hégémonique d'un discours culturel dominant ; une fois son évidence compromise, elle s'expose toujours aux interprétations contradictoires (*La Princesse de Clèves* est féministe et antiféministe), voire au rejet complet (*La Princesse de Clèves* participe du colonialisme blanc). Cette pluralité, qu'il ne s'agit pas d'applaudir ni de regretter, mais simplement de constater, est bien différente de la prétendue altérité culturelle défendue par l'anti-intellectualisme. Puisque l'anti-intellectualisme est le discours capable de reconnaître et de dénoncer l'intellectualisme, il n'est finalement qu'une modalité du discours patrimonial, plus élitiste peut-être que l'élitisme intellectuel ; la pluralité des approches, dans la mesure où elle ne se présente pas comme un amuïssement du discours, mais au contraire comme la mise en évidence des discours minoritaires et la dénaturalisation du discours hégémonique, constitue un compromis pour sortir de l'aporie.

Inter-semiotic transfer and cultural alterity: a study of five movies devoted to *The Princess of Cleves* (Delannoy, Oliveira, Zulawski, Honoré and Sauder)

Abstract

This paper focuses on five films, produced from 1961 to 2011 and related to the 1678 *La Princesse de Clèves*. It seeks to uncover in four of these films a patrimonial discourse, which can be understood as a production of a culturally hegemonic social class. The fifth film offers a more complex set of discourses, where this cultural hegemony is challenged. It raises the issue of the survival of a classical text in a modern multicultural community.

Mots-clés :
Clèves, Lafayette, Honoré, Oliveira, Sauder, Delannoy, Zulawski