



DONNER A VOIR ET A LIRE MOONFLEET

par Raymond Le Loch

C'est à une réflexion méthodique sur l'œuvre de recreation faite par Fritz Lang à partir du roman de Falkner, que nous invite Raymond Le Loch.

Le cinéma est souvent convoqué, au Collège ou au Lycée, pour illustrer ou prolonger l'étude d'une œuvre littéraire, le film n'étant qu'un prétexte pour célébrer la primauté du texte écrit. Il est à parier, pourtant, qu'une certaine façon d'étudier *La Gloire de mon père* ou *Madame Bovary* va devenir obsolète, tout simplement parce que des cohortes de collégiens ou de lycéens auront vu les films d'Yves Robert ou de Claude Chabrol. L'étude conjointe d'œuvres littéraires et de films qui en sont l'adaptation peut même donner lieu à des apprentissages, dans les domaines de l'analyse filmique et du texte romanesque (à hauteur de collégien ou de lycéen), pour peu qu'on accepte de mettre entre parenthèses la préoccupation de la fidélité à l'œuvre originelle, de jouer le jeu d'un va-et-vient entre texte et images... et de se servir des outils les plus

commodes de la narratologie, que Noëlle Batt a présentés dans le numéro 115-116 de cette Revue ¹. L'exemple de *Moonfleet* servira d'illustration à ces affirmations.

Une redécouverte

Deux traductions nouvelles de *Moonfleet* ont, coup sur coup, pris le relais de l'édition Nathan (collection Arc-en-Poche, 1981) qui n'était plus guère disponible - faisant l'effet d'une redécouverte de John Meade Falkner, donnant aussi au roman un lectorat plus large que celui des seuls adolescents auquel il semblait voué ².

Au même moment, en novembre 1990, la rétrospective des films de Fritz Lang, à la Cinémathèque française, s'ouvrait par la projection des *Contrebandiers de Moonfleet* : « autant commencer en beauté avec *Moonfleet* réédité en copie neuve par Ciné-

(1) Noëlle Batt : *Complexité et complexification : quelques outils d'analyse et d'évaluation pour la littérature enfantine* in : n°115-116 de « La Revue des livres pour enfants », automne 1987.

(2) On a donc le choix entre la traduction de Florence Herbulot, éditions Phébus, reprise par Presses-Pocket, 1989 et celle de Noël Chasseriau, Gallimard, Folio Junior, 1990.

Classic... Pas la peine de donner dans la cuistrerie « attention chef d'œuvre ! », puisque c'en est un ». (Libération, 7 novembre 1990)... « Loin de la rigoureuse architecture, loin du noir et du blanc, loin des contrastes tranchés de l'expressionnisme, Fritz Lang donnait en 1954 avec *Les Contrebandiers de Moonfleet*... un flamboyant film d'aventures en couleurs et en nuances. Installé depuis vingt ans à Hollywood, le réalisateur mariait la puissance de sa période allemande avec le spectacle à l'américaine pour conter cette histoire de terreurs enfantines, de chasse au trésor et de rédemption ». (Le Monde, 8 novembre 1990).

Donc, un film lui aussi à nouveau disponible... et dont la rediffusion, dans un circuit commercial plus large, aide à articuler les deux aspects du travail proposé :

donner à voir le film dans son intégralité, dans son déroulement continu, le plaisir de la découverte (autant que possible, dans sa version « grand écran ») ;

revenir sur des séquences, des suites de séquences, les reVISIONNER de manière rigoureuse, apprendre à les lire, à dépasser les impressions, en s'aidant de la version « vidéo », plus souple et maniable.

Et croiser ces deux regards avec l'étude du roman dans son ensemble et la lecture méthodique de passages sélectionnés.

Une récréation

Donner à voir et à lire *Moonfleet*, c'est inviter à réfléchir au travail de récréation auquel donne lieu l'adaptation à l'écran, en 1954, d'un roman datant de 1898. Toutes proportions gardées, l'adaptation est analogique des opérations d'écriture, pour l'œuvre originelle : il faut rendre compte des choix opérés dans le matériau de base offert (situations, personnages, système d'énonciation...), mais aussi en rechercher les significations et en mesurer les effets. Plus l'écart

est grand (c'est le cas ici) et plus le questionnement est intéressant.

Deux exemples :

Il y a, de façon évidente, resserrement de l'action dans le temps et dans l'espace : le film se trouve amputé des épisodes hollandais du roman (la tromperie du diamantaire de La Haye, la relégation au fort d'Ymeguen, le transfert vers le bagne de Java, la tempête au large de Moonfleet, le naufrage, le sauvetage de John...). L'adaptation taille à grands traits dans l'histoire, dans l'organisation des faits racontés ; mais, ce faisant, c'est aussi le récit qui s'en trouve transformé : le passage de l'adolescence à l'âge adulte (un roman d'aventures, est aussi un roman d'apprentissage), la transformation d'un être par la souffrance et l'expérience subie... sont comme gommés.

L'histoire reste tout entière sous le regard de l'enfant, initiateur et témoin, regard innocent et qui révèle aux autres leur véritable nature, les réveille. Ce sont les autres qui se transforment. Tombe ainsi cette énonciation à deux « voix », celle de l'adolescent-acteur, qui ne sait pas encore, et celle de l'homme mûr qui raconte, après coup, et commente.

C'est la double énonciation dont joue R.L. Stevenson, dans *L'Île au trésor* « *M. Trelawney (notre châtelain), le docteur Livesey, et tous ces messieurs m'ayant demandé d'écrire en détail l'histoire de l'Île au Trésor, du début à la fin, sans rien omettre sauf la position de l'île (uniquement parce qu'il y reste une partie du trésor), je prends la plume en l'an de grâce 17.. pour me reporter à l'époque où mon père tenait l'auberge de « L'Amiral Benbow » et où le vieux marin au visage basané, balafré d'un coup de sabre vint loger pour la première fois sous notre toit.*

Je me souviens de lui comme si c'était hier...»

et après lui Pierre Mac Orlan, dans *L'Ancre de Miséricorde* :

« Nous habitons dans le bas de la rue de Siam...

C'était au début de l'année 1777, et moi, Yves-Marie Morgat, j'étais un adolescent de seize ans, court et trapu comme un franc Breton...

Ce soir de janvier, qui est le début de cette histoire, il était cinq heures après-midi et je revenais du collège des Jésuites, où j'étudiais les mathématiques... »

ou encore Michel Chaillou, dans *La Vindictte du sourd* :

« Je m'appelle Chad, Chad Delfosse. J'avais juste douze ans quand tout commença. Je me souviens, je peinais sur un exercice de grammaire : le pluriel des noms étrangers. Le vent ébranlait la villa... »

Les questions : « Qui raconte ? », « Qui voit ? », organisant le plan de la narration, sont essentielles dans une histoire où, sous le monde connu, vit un monde secret, où les fonctions sociales reconnues cachent des fonctions occultes. La voix du narrateur doit retrouver la « naïveté » du regard qui « colle » encore aux événements, perce petit à petit les apparences et découvre progressivement la vérité des êtres et des choses³.

A cet égard, au chapitre 2, la scène, dans l'église, de l'office du dimanche, après la tempête, rend compte, de façon exemplaire des jeux et enjeux de ce double langage ; tout comme, dans le film, la même scène, qui place sous le regard de John Mohune, l'organisation de l'espace entre la chaire du pasteur et le monument de Barbe-Noire, les paroles et les regards échangés, de part et d'autre de l'allée centrale (qui conduit du message évangélique au message du mystère et de l'aventure), entre les assistants, leurs réactions aussi aux bruits souterrains.

Le montage des plans, les mouvements de la caméra... donnent à cette scène un foyer : ce

jeune garçon venu d'ailleurs, par l'entremise duquel nous découvrons le village de Moonfleet, ses mystères et ses menaces, les familiers de la taverne, penchés sur l'enfant évanoui, et enfin Jérémy Fox. Et c'est encore par son regard que, dans la profondeur du champ de la crypte, s'explicitent les relations de complicité et d'hostilité des contrebandiers et de Fox. Même si, à d'autres moments, le relais est pris par d'autres modes de focalisation, celui-ci est à la fois nécessité de la narration et nécessité morale, puisque c'est dans le regard insistant de l'enfant que s'inscrit la rédemption du héros.

Des contraintes...

Il y a, plus importante encore, l'invention de ce personnage de Jérémy Fox : cette création, au bénéfice de l'acteur hollywoodien Stewart Granger, le héros de *Scaramouche* et du *Prisonnier de Zenda...* se fait au détriment d'Elzévir Block, le tavernier-contrebandier, meurtri par la mort de son propre fils, médiateur jusqu'à l'abnégation, protecteur jusqu'au sacrifice de sa propre vie, figure du Père pour le narrateur-orphelin (les romans d'aventures sont souvent des romans de l'orphelin). Dans le film, relégué parmi les comparses, dans le groupe « anonyme » des contrebandiers, ne s'en détachant que pour s'opposer, en un duel brutal et vain, au héros, Elzévir laisse ainsi le champ libre pour la recomposition d'une autre figure emblématique, médiatrice, polaire : que garde l'adaptation du modèle originel, que rejette-t-elle, que déplace-t-elle en lui ? Ce sont, du même coup, les configurations de rôles John Trenchard/Elzévir Block - John Mohune/Jérémy Fox qui se trouvent modifiées. Et il nous faut aller voir aussi du côté des rôles féminins inventés

(3) On pourra se reporter à la Chronique de Littérature de jeunesse du « Français Aujourd'hui », n°89, mars 1990 : « Le roman d'aventures : une entrée dans le programme des Collèges », R. Le Loch.

(trois d'un coup !), alors que le roman d'aventures dessine habituellement un monde résolument masculin. Belle occasion pour travailler sur la notion de personnage⁴, pour constituer d'abord ce que Philippe Hamon appelle l'étiquette du personnage, l'ensemble des marques, disséminées dans le texte, stables (nom, prénom - cf Fox = Le renard) et instables (qualifications, actions), dont les transformations possibles organisent l'intérêt romanesque. Pour réfléchir à ce qui fait de Jérémy Fox le personnage principal il faudra repérer toutes les qualifications qui constituent son passé et son présent, lui donnent son pouvoir de séduction et aimantent sur lui tous les comportements ; les réseaux de relations dans lesquels il s'inscrit, de puissance, de complicité et d'hostilité, d'amour ; (sa capacité, par exemple, à circuler à travers les groupes sociaux les plus opposés, à passer de l'ombre à la lumière, du monde souterrain à l'éclat des salons) ; la distribution de ses apparitions, leur importance stratégique ; et enfin s'interroger sur les fonctions qu'il remplit, « se constituant comme sujet d'une quête et liquidant le manque initial »⁴. La tension dramatique naît ainsi de la combinatoire de deux quêtes, celle de l'enfant à la recherche d'un ami, d'un protecteur/médiateur et celle de Jérémy Fox, à la recherche de la puissance. Si ces deux quêtes peuvent tantôt s'opposer, tantôt se faire complices dans la découverte du trésor des Mohune, elles ne se rejoignent que dans le sacrifice final.

Mais un personnage est aussi un « lieu d'investissement socio-idéologique ». Surtout au cinéma : *Moonfleet* offre aussi l'occasion d'approcher la question des contraintes du genre, ses stéréotypes, les attentes et représentations du public, en 1954, aujourd'hui : il fallait tailler un rôle à la mesure de Stewart Granger, l'installer au

centre d'une constellation de figures masculines (la force brutale d'Elzévir Block, la cupidité retorse de Lord Ashwood, la sèche-ressse inhumaine de Maskew - avec lesquelles il pourrait se confondre s'il n'y avait l'innocence retrouvée dans les yeux de l'enfant) et de figures féminines (la surabondance vise à combler l'absence d'Olivia, la femme autrefois aimée, la mère de John Mohune, mais constitue autant de pièges - sensualité de la gitane, passion jalouse de Mrs Minton, élégance perverse et intéressée de Lady Ashwood - pour détourner Jérémy Fox et l'empêcher d'entendre l'appel qui, par trois fois - le mouchoir d'Olivia, la chanson apprise à l'enfant, le cauchemar-rappel des épreuves anciennes - le mandate au nom de l'Amour).

Retrouver l'épure d'un schéma narratif aussi chargé de conventions (et fruit d'un travail collectif, dans lequel le scénariste a sa part) c'est poser la question : quelle est la marge de liberté d'un réalisateur, c'est à dire en quoi Jérémy Fox est-il, néanmoins, un personnage langien ?

... et de la liberté

Il faut apprendre aux élèves à lire un générique, à entendre ce qu'il dit, à voir ce qu'il montre et ce qu'il laisse deviner : les vagues qui déferlent sur les rochers, à l'ouverture de *Moonfleet* peuvent être comprises comme équivalentes des descriptions des premières pages du roman ; elles inscrivent l'histoire qui s'annonce dans un contexte d'autant plus fort que les échappées vers la mer seront discrètes par la suite. Mais elles ont aussi une valeur symbolique, elles sont tempête « métaphorique », promesse de drame, qui aurait dû se clore sur la vision de Jérémy Fox, mourant, à la barre de sa barque s'éloignant du rivage, sur la promesse faite à l'enfant : « *Je reviendrai* »... si les produc-

(4) Voir « Pratiques » n°60, Décembre 1988 : « Le Personnage », numéro coordonné par Yves Reuter.

teurs n'avaient jugé nécessaire de faire suivre cette conclusion voulue par le réalisateur par la scène de John et de Grace ouvrant les grilles du domaine des Mohune⁵. Fritz Lang s'est vu imposer également l'utilisation du Cinemascope, dont il dédaigne les effets, préférant tourner en studio. Mais, dans la scène de la première rencontre entre Jérémy Fox et John Mohune, il faut suivre la lutte intérieure de Fox, sa volonté de résister aux souvenirs, à la tentation de la bonté, dans la succession des plans qui tantôt éloignent l'homme et l'enfant, tantôt les rapprochent, tantôt les placent au même niveau, tantôt rendent à l'adulte sa hautaine grandeur. Les tensions du drame s'inscrivent dans ce cadre.

S'il n'est pas possible de convoquer les autres films de Fritz Lang du moins peut-on essayer de rendre les élèves sensibles aux effets d'insistance repérables dans le film, aux récurrences de certaines images : celle, en particulier, du cercle dans lequel se débattent les personnages (cercle des contrebandiers penchés sur l'enfant évanoui, cercle dans lequel il reste caché avant d'être poussé devant Jérémy Fox, et révélé dans son identité et sa mission - cercle des contrebandiers autour de Jérémy Fox, cercle de la hallebarde qui tournoie au-dessus de sa tête - cercle des danseurs, chez Lady Ashwood

- cercle des soldats autour de la grève de Moonfleet - cercle du puits et des murailles d'Hallsbrooke...)

L'âne enfermé dans la roue qui commande le mécanisme de descente au fond du puits, le jeu de Colin Maillard qui ne dit d'un être que les traits les plus futiles... ces images peuvent être lues comme des représentations du destin offert au héros. Il faut la voix d'un enfant chantant une chanson naïve, pour que se brise le cercle enchanté des caresses et des plaisirs. Il faut son regard pour que tombent les masques, pour que soit retrouvée la fidélité à des valeurs enfouies et que l'on croyait perdues. Destin maîtrisé à nouveau, Liberté retrouvée, Mort acceptée.

Aller du roman au film, du film au roman, au gré des rencontres déjà faites, des habitudes créées, des projets que l'on se donne, présente, à mes yeux, l'intérêt, pour l'étude des œuvres littéraires, de rompre la transparence apparente du texte, l'évidence de ma lecture, l'innéité de l'écriture. Elle m'aide à expliciter ma lecture, sans sacrifier le plaisir des découvertes. ■

*Raymond Le Loch (E.N. Cergy)
(avec la complicité d'Alain Lecoultre,
professeur d'Histoire, et animateur de
l'Atelier Cinéma du Lycée de Pontoise).*

(5) « Fritz Lang en Amérique », Entretien avec Peter Bogdanovich, Editions Cahiers du Cinéma, 1990.