

René Corona

**LE REGARD ROSA OPHULS, LES LARMES ROSA MAUPASSANT :
POUR UN CHIASME POÉTIQUE**

« Le scale facili della Maison-Tellier
anche sorridono, scricchiolando al passo
che le preme, e ridono
nelle quercie apocrife quattrocentesche,
troppo onorate, gratuitamente. »

Gian Pietro Lucini, *Revolverate e nuove
revolverate*

RÉSUMÉ. Au départ de ce travail, nous avons les yeux remplis de larmes du personnage féminin principal, d'un épisode du film de Max Ophuls, *Le plaisir*, sorti en 1952, et adapté d'une nouvelle de Guy de Maupassant. Notre propos est de montrer les convergences et les divergences entre les deux récits filmique et littéraire. Là où le texte surenchérit en ironie méchante rasant le sarcasme, le réalisateur amoindrit les aspérités et rend le tout comme une sorte de conte de Noël. Là, où l'écrivain normand utilise tous les ressorts de sa bravoure stylistique à l'aide de constructions syntactiques singulières, le réalisateur déplace sa caméra en une série époustouflante de travellings. Les deux nous offrent aussi

un aperçu de la société française de la fin du siècle, et qu'il s'agisse de mots ou d'images, la poésie domine malgré tout et malgré le sujet que d'aucuns trouvèrent scabreux. Le chiasme, figure rhétorique de style, va nous permettre de mettre en évidence les particularités du personnage sous les différents points de vue - littéraire et filmique - qui, néanmoins, vont se réunir au croisement de l'émotion poétique.

MOTS-CLÉS : Texte filmique- Maupassant- Ophuls- Chiasme- Intersémiotique.

1) *Gros plan*

Danielle Darrieux est une grande actrice qui a récité dans de nombreux films, elle a aussi chanté des chansons sur Paris, traversant le siècle cinématographique, plus précisément à partir des années Trente (dirigée en 1936 par son mari, le réalisateur Henri Decoin dans *Mayerling*) jusqu'aux années 2000 (mémorable sa participation au film de François Ozon, *8 femmes*). Sa présence dans le film de Max Ophuls, *Le plaisir*¹, tiré des nouvelles de

¹ *Le Plaisir* sort dans les salles en 1952. Il s'agit de trois nouvelles de Maupassant adaptées par Max Ophuls et Jacques Natanson : *Le masque*, *La Maison Tellier*, et *Le Modèle* (à l'origine, Ophuls avait prévu de tourner *La Femme de Paul*, mais ce tournage coûtant trop cher, il décide de tourner *Le Modèle* qui requiert moins de frais). Le film est en noir et blanc et dure 97 minutes.

Maupassant, est indubitablement une des raisons du succès du film. Le charme Darrieux, aurions-nous, presque envie de dire, et pourtant ce n'est, à l'apparence, qu'un petit rôle (elle tournera ensuite, toujours avec Ophuls, le merveilleux *Madame de...* où elle tiendra le rôle principal), car comme écrivait le réalisateur Paul Vecchiali dans un vibrant hommage à l'actrice : « Elle peut tout jouer, car elle est une musicienne accomplie : sens naturel du rythme, équilibre de la voix, humour dans le contrepoint, fidèle à la cadence... Son charme et sa beauté ont fait sa légende. C'est son humilité qui fera sa grandeur. »². Le compositeur Georges Van Parys, dans ses souvenirs, se souvient des débuts de l'actrice :

Il [André Berthomieu] a engagé une toute jeune fille de quatorze ans, qui vient de créer son premier rôle dans *Le Bal* de Thiele. Elle est étonnamment douée. Je lui ai écrit une petite chanson qu'elle doit pousser à la fin d'un repas de première communion. C'est le pastiche d'une de ces goulantes à l'eau de rose dont Benech et Dumont se sont fait une spécialité.

Danielle Darrieux, c'est son nom, a une petite voix très pure, très expressive. Elle est musicienne, et joue du violoncelle. Sa mère est professeur de chant. Et, ce qui ne gêne rien, elle est ravissante, avec des yeux candides, dans une figure de madone. [...] ³

² Paul Vecchiali, *Hommage à Danielle Darrieux*, www.cinemathequedegrenoble.fr

³ Georges Van Parys, *Les jours comme ils viennent*, Paris, Plon, 1969, p.144.

Les yeux de Danielle Darrieux seront, donc, notre point de départ (et d'arrivée) et à travers elle les yeux de Rosa, le personnage de Guy de Maupassant, Rosa la Rosse de *la Maison Tellier*. Magie du cinéma qui transforme tout, souvent même la réalité, mais ici « Rosa la Rosse, en jupe rose à larges volants, [qui] avait l'air d'une enfant trop grasse, d'une naine obèse [...] »⁴, devient la charmante Darrieux immortalisée par Ophuls et dont la beauté et le talent rendent central un rôle qui, à première vue, apparaît effacé.

Mais en réalité ce qui fait la grandeur de ce film c'est surtout le talent du réalisateur (et ses jeux de caméra) qui sait interpréter la force narrative de l'écrivain, dont le texte en partie sera lu, par l'acteur Jacques Servais, le texte étant adapté (scénario et dialogue) par Jacques Natanson et le même Ophuls. Dans une lecture intersémiotique nous allons chercher à distinguer les différences entre les deux textes, mais peut-être s'agit-il, en ce qui concerne l'écrivain et le réalisateur, plutôt d'une *weltanschauung* différente.

Maupassant nous présente le personnage de Rosa, en quelques lignes, dès le début de la nouvelle :

⁴ Guy de Maupassant, *La Maison Tellier* in *Boule de suif. La Maison Tellier* (éd. Louis Forestier), Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1973, 1976, p. 84. Dorénavant *MT*.

Rosa la Rosse, une petite boule de chair tout en ventre avec des jambes minuscules, chantait du matin au soir, d'une voix éraillée, des couplets alternativement grivois ou sentimentaux, racontait des histoires interminables et insignifiantes, ne cessait de parler que pour manger et de manger que pour parler, remuait toujours, souple comme un écureuil malgré sa graisse et l'exiguïté de ses pattes ; et son rire, une cascade de cris aigus, éclatait sans cesse, de-ci, de-là, dans une chambre, au grenier, dans le café, partout, à propos de rien.⁵

Description peu ragoûtante de cette prostituée et férocité subtile de l'écrivain qui joue sur les oppositions : plus la jeune femme sera physiquement laide et insignifiante, plus remarquable apparaîtra aux yeux du lecteur la scène - le moment clou de la nouvelle -, de la grâce renaissante, où le petit groupe des prostituées entraînera, à sa suite, le petit village dans une sorte de folie émotionnelle et dont Rosa sera certainement le médium.

2) *Fondu enchaîné*

Quand on regarde couler les larmes de Rosa, dans la traduction du texte littéraire vers le texte filmique, l'impression que l'on ressent c'est que le metteur

⁵ *Ibid.*, pp.78-79

en scène pour mieux mettre en évidence ces larmes utilise au mieux sa caméra, mais nous y reviendrons.

Comme une valse déchaînée, une de celles que prisait Max Ophuls, observons un instant, à travers le regard de l'écrivain normand, les personnages qui entourent Rosa et commençons par Madame (interprétée dans le film par la beauté mi-riante mi-hautaine de Madeleine Renaud), le *deus ex machina*, en un certain sens, puisque c'est elle qui organise cette randonnée mais elle est également une sorte de censeur qui doit freiner les excès de ces dames, certains de leurs enthousiasmes. En tant que promotrice de cette danse féminine bizarrement libératrice, au cours de cette partie de campagne improvisée, elle semble, cependant, disparaître au moment de l'émotion finale :

Elle était grande, charnue, avenante. [...] Invariablement gaie et la figure ouverte, elle plaisantait volontiers avec une nuance de retenue que ses occupations nouvelles n'avaient pas encore pu lui faire perdre. [...] elle avait l'âme délicate, et bien que traitant ses femmes en amies, elle répétait volontiers qu'elles « n'étaient pas du même panier ».⁶

⁶ *Ibid.*, p.76.

En quelques lignes, le portrait de Madame est fixé pour l'éternité par Maupassant, nous donnant et son physique et son portrait moral.

Puis nous avons les collègues de Rosa : « Fernande représentait la *belle blonde*, très grande, presque obèse, molle, fille des champs dont les taches de rousseur se refusaient à disparaître, et dont la chevelure filasse, écourtée, claire et sans couleur, pareille à du chanvre peigné, lui couvrait insuffisamment le crâne. »⁷ ; rien d'enthousiasmant, ici non plus, mais dans le film, la grâce de Paulette Dubost lui offre un bien meilleur rôle.

L'écrivain semble néanmoins beaucoup plus attentif et méticuleux dans cette description de Raphaële :

[...] une Marseillaise, rouleur des ports de mer, jouait le rôle indispensable de la belle Juive, maigre, avec des pommettes saillantes plâtrées de rouge. Ses cheveux noirs formaient des crochets sur ses tempes. Ses yeux eussent paru beaux si le droit n'avait été marqué d'une taie. Son nez arqué tombait sur une mâchoire accentuée où deux dents neuves, en haut, faisaient tache à côté de celles du bas qui avaient pris en vieillissant une teinte foncée comme les bois anciens.⁸

⁷ *Ibid.*, p.78.

⁸ *Ibid.*

L'actrice Mila Parély, au sourire resplendissant, a peu à voir avec cette «roulure» ; comme les autres actrices, Ophuls a transformé les laiderons du réalisme de Maupassant en un tableau précieux.

Et ces compagnes de Rosa ne sont que l'«aristocratie»⁹ du Salon Jupiter, quand nous descendons *dans l'arrière-boutique* de la Maison, le «café borgne»¹⁰ ouvert «aux gens du peuple et aux matelots»¹¹ les descriptions et les noms deviennent encore plus dénigreur : les deux ultimes compagnes de Rosa, dites «les deux Pompes»¹² se nomment l'une, «Louise, surnommée Cocotte»¹³ et :

Flora, dite Balançoire, parce qu'elle boitait un peu, l'une toujours en *Liberté* avec une ceinture tricolore, l'autre en Espagnole de fantaisie avec des sequins de cuivre qui dansaient dans ses cheveux carotte à chacun de ses pas inégaux, avaient l'air de filles de cuisine habillée pour un carnaval. [...]»¹⁴

⁹ *Ibid.* p.77.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p.79.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.* Dans le film, Louise est interprétée par Mathilde Casadesus et Flora, par Ginette Leclerc.

Les autres personnages sont le garçon Frédéric, les notables de Fécamp, le représentant de colifichets, les deux paysans et surtout Rivet, le frère de Madame, sa femme et sa petite fille. Rivet est joué par Jean Gabin, et Maupassant, ici, semble dépassé par le réalisateur qui laisse sous-entendre dès la première rencontre à la gare, à l'arrivée du train, quand Rivet vient chercher sa sœur et ces dames, qu'il est attiré par Rosa. Pour l'écrivain, au contraire : « Le menuisier embrassa poliment toutes ces dames et les aida à monter dans sa carriole. »¹⁵ et Rosa ne trouvant pas de place « se plaça tant bien que mal sur les genoux de la grande Fernande. »¹⁶. Apparemment, aucun désir de la part de Rivet, comme dans le film, de garder près de lui la jeune femme.

3. *Chiasme narratif*

Il y a bien d'autres différences – des petits détails assurément - que nous placerons en forme de chiasme sur notre palette de lecture:

¹⁵ *Ibid.*, p.87.

¹⁶ *Ibid.*

Quand les bourgeois arrivent devant la Maison et la trouvent fermée, ils vont se regrouper, un peu plus tard, devant la mer (dans le film) alors que dans la nouvelle, ils se promènent récitant, à coups de soupirs, la litanie du « ce n'est pas gai ». Ce leitmotiv est l'unique lien, ici, entre film et nouvelle, car ils vont se disputer non pas pour une histoire de champignons, mais plutôt à cause de la fille de l'un des bourgeois, laissant sous-entendre quelques commérages à propos de celle-ci. La dispute des matelots anglais se produit peu après la dispute des notables, tandis que dans le film elle précède, et l'humour de Ophuls est celui de jouer sur ce contraste : pauvres ou riches, peuple ou bourgeois, éméchés et pleins de rancœur par l'absence de leurs amours vénales habituelles, les disputes sont les mêmes, sans aucune retenue.

La pancarte, retrouvée par terre, qui éclaire le spectateur et le lecteur est la même dans les deux textes : « Fermé pour cause de première communion. ».

Quand dans le train, ces dames font de la place à deux paysans, la vieille femme de Ophuls ressemble à celle de Maupassant (« La femme raide en sa toilette rustique, avait une physionomie de poule avec un nez pointu comme un bec. »¹⁷, mais quand Rosa pour se donner contenance se met à rêver à haute voix d'une

¹⁷ *Ibid.*, p.84.

maison, d'un mari, cela est dû à la lecture que fait Ophuls pour re-construire son personnage et la récitation de Danielle Darrieux, dans le film, donne à la scène un ton plus avenant et prépare le spectateur, en transformant, d'une certaine façon, le personnage de Rosa par rapport à l'original textuel, pour la suite des événements.

La rencontre entre le colporteur de tissus et les filles est beaucoup plus cynique et vulgaire sous la plume de Maupassant ; dans le film, elles deviennent des gamines enjouées et quand, même Madame cède à l'appât de la jarretière, Maupassant écrit : « [...] et le voyageur, surpris et ravi, ôta galamment son chapeau pour saluer ce maître mollet en vrai chevalier français. »¹⁸, ce qui n'empêcha pas la tenancière de réagir après qu'il s'était « montré si grossier que Madame se vit obligée de le remettre vertement à sa place. Et elle ajouta comme morale : « Ça nous apprendra à causer au premier venu. »¹⁹. Dans le film, le personnage interprété par l'immense Pierre Brasseur nous le présente comme un grand garçon échevelé, égaré au milieu de ces femmes dont il a compris tout le parti qu'il pourra en tirer, un tantinet vulgaire mais pas trop, élégant et agité par des mouvements saccadés, une sorte de lovelace nerveux, rampant et tentateur

¹⁸ *Ibid.*, p.87

¹⁹ *Ibid.*

comme un serpent, mielleux comme le renard de la fable. L'essayage des jarretelles se fait en présence des paysans dans le livre mais la scène du tunnel n'existe pas dans la nouvelle et le colporteur n'est pas chassé du train par les femmes, comme chez Ophuls, car il descendra tranquillement à la gare de Rouen. Une certaine vulgarité est commune aux deux, livre et film, quoique dans ce dernier l'acteur rehausse, par son talent, un tant soit peu la trivialité du personnage.

Ophuls était un admirateur de Jean Renoir qui avait cherché à respecter l'art de Maupassant qu'il adorait, quand il avait tourné *Partie de Campagne* ; ce film était bien présent dans l'esprit de Ophuls car nous retrouvons le même respect de la part du réalisateur franco-allemand pour décrire la campagne normande. L'impressionnisme de la description du récit qui commence ainsi : « Des deux côtés de la route la campagne verte se déroulait [...] »²⁰ est célébré, via la caméra, à travers une longue description de la campagne à l'aide de travellings audacieux. La scène du retour dans le film où les femmes descendent de la carriole pour cueillir des fleurs, et qui n'existe pas dans la nouvelle, est pourtant suggérée dans ce premier voyage vers la maison du menuisier par cette phrase : « Dans les seigles déjà grands des bluets montraient leurs petites têtes azurées

²⁰ *Ibid.*, p.88.

que les femmes voulaient cueillir mais M. Rivet refusa d'arrêter.»²¹. Toute la beauté descriptive et impressionniste de l'observateur habile qu'était l'écrivain normand se retrouve dans les belles images du film.

Une fois installées chez les Rivet, les femmes vont se promener au village, scène qui n'existe pas dans le film, et le village fait la connaissance de ces femmes venues de la ville, sans se douter de qui il s'agit : « [...] et chacun suivait longtemps du regard toutes les belles dames de la ville qui étaient venues de si loin pour la première communion de la petite à Joseph Rivet. Une immense considération rejaillissait sur le menuisier.»²². Et nous retrouvons vite le cynisme de Maupassant : « Joseph Rivet ramena son troupeau de femme et l'installa dans son logis.»²³.

La scène du silence de la campagne qui émeut les locataires de la Maison Tellier, habituées au vacarme de la ville, est vite décrite en quelques lignes, alors que dans le film, il s'agit d'une scène importante puisqu'elle se termine avec les pleurs de la première communiant qui n'arrive pas à dormir toute seule et que

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p.90.

²³ *Ibid.*

Rosa vient consoler en la mettant dans son lit. Si Ophuls peint cette scène d'une pudeur particulière avec tendresse, Maupassant n'en laisse pas moins apparaître un peu de tendresse, mais l'image pure de l'enfant enlacée avec Rosa dans le lit, devient une façon pour jouer les contrastes : « Et jusqu'au jour la communiante reposa son front sur le sein nu de la prostituée. »²⁴. Légère crudité chez l'écrivain tandis que, le réalisateur, en maître sûr de son art, à travers la séquence nocturne prépare la grande scène du lendemain à l'église. Et cette scène, vue à travers la caméra de Ophuls et le scénario de Natanson, respecte le texte de Maupassant, y compris dans l'humour :

[...] Leur entrée dans l'église affola la population. On se pressait, on se retournait, on se poussait pour les voir. Et les dévotes parlaient presque haut, stupéfaites par le spectacle de ces dames plus chamarrées que les chasubles des chantres. Le maire offrit son banc, le premier banc à droite auprès du chœur, et Mme Tellier y prit place avec sa belle-sœur, Fernande et Raphaële, Rosa la Rosse et les deux Pompes occupèrent le second banc en compagnie du menuisier.²⁵

²⁴ *Ibid.*, p.91.

²⁵ *Ibid.*, pp.93-94.

Avec un clin d’œil de la part du réalisateur qui fait dire à Rosa, après que Rivet s’arrange pour se mettre auprès d’elle :

RAPHAËLE : Il est bel homme²⁶

RIVET (à Rosa) : Vous trouvez qu’il est bel homme ?

ROSA (*coquette*) : Ça dépend des goûts. Moi, je trouve que vous êtes mieux que lui.

Rivet s’épanouit.

Et pour conclure, dans ce regard féminin qui a été notre point de départ, et que nous avons placé formellement sous le x du chiasme, en l’appelant narratif, voyons maintenant une des scènes les plus crues de la nouvelle de Maupassant. Vers la fin du récit, nous retrouvons le menuisier ivre mort ; alors que dans le film il cherche à forcer la porte de Rosa, à l’opposé la scène décrite par l’auteur de *Bel-Ami* voit un Rivet ivre mort certes, mais déjà dans la chambre des filles et

²⁶ Raphaële parle du maire qui leur a cédé le banc.

qui tente, en vain, de violer Rosa, le tout avec une description égrillarde de l'écrivain et un langage violent :

[...] L'homme furieux, la face rouge, tout débraillé, secouant en des efforts violents les deux femmes cramponnées à lui [les deux Pompes], tirait de toutes ses forces sur la jupe de Rosa en bredouillant : - « Salope, tu ne veux pas ? ». – Mais Madame, indignée, s'élançait, saisit son frère par les épaules, et le jeta dehors si violemment qu'il alla frapper contre le mur.²⁷

Les deux écritures, la filmique et la littéraire, se croisent, se frôlent, se ressemblent, se rappellent, mais se différencient, toutefois, assez souvent. Dans le regard de Ophuls qui accompagne l'écriture filmique, il y a la plupart du temps de la tendresse, une certaine retenue, un humour certain qui rend l'ensemble moins vulgaire : le menuisier ivre qui tente de pénétrer dans la chambre de Rosa est grotesque et comique, ce qui surprend, quand on pense que c'est Jean Gabin qui interprète Rivet. Maupassant, lui, ne se prive pas, par son réalisme, de présenter les choses telles qu'elles sont : Rivet est un menuisier ivre qui prétend son dû.

²⁷ *Ibid.*, p.100.

Il n'y aura donc, Rivet dépité, aucune cueillette de fleurs dans la nouvelle, aucune poésie ne viendra s'ajouter à cette *giornata particolare*. La virée jusqu'à la gare se terminera toutefois dans la joie, car Rosa se mettra à chanter, du Béranger, et tout le monde entonnera le refrain. À la gare, il y aura de nouveau une tentative de la part du menuisier de forcer les choses - mais, cette fois assez gentiment, du moins dans le film²⁸ - en cherchant à embrasser sur les lèvres Rosa qui se dérobera, et la scène finale verra Rivet sautant devant le train qui passe, derrière le passage à niveau, et chantant la chanson. Heureux malgré tout car il sait que le mois prochain il ira voir sa sœur et retrouvera Rosa (dans les quelques lignes qui précèdent cette dernière scène, Maupassant précise : « Et il regarda Rosa d'un air rusé, avec un œil brillant et polisson »²⁹; dans le film, c'est cette ultime épithète qui domine, adoucissant l'effet).

²⁸ Dans la nouvelle: « Il ne répondit pas, et comme on entendait siffler le train, il se mit immédiatement à embrasser tout le monde. Quand ce fut au tour de Rosa, il s'acharna à trouver la bouche que celle-ci, riant derrière ses lèvres fermées, lui dérobait chaque fois par un rapide mouvement de côté. Il la tenait en ses bras ; mais il n'en pouvait venir à bout, gêné par son grand fouet qu'il avait gardé à sa main et que, dans ses efforts, il agitait désespérément derrière le dos de la fille. » (*MT*, p.102). C'est cette même scène que le spectateur découvre dans le film, mais le verbe « s'acharner » fait toute la différence et si dans le film Gabin semble, gentiment, presque ridicule dans cette tentative, ici, nous retrouvons Rivet, tel une espèce de dompteur, grossièrement dépité par le fauve au féminin.

²⁹ *MT*, p. 102.

Le retour enfin à la Maison est là aussi sans poésie, les filles redeviennent filles, surtout chez Maupassant : « On soupa vite, puis, quand on eut repris le costume de combat, on attendit les clients habituels ; et la petite lanterne allumée, la petite lanterne de madone³⁰, indiquait aux passants que dans la bergerie, le troupeau était revenu. »³¹

Dans le film, Ophuls s’amuse et nous montre l’intérieur bourgeois où M. Tournevau dîne en compagnie de sa femme et d’autres familiers, reprenant mot par mot le texte de l’écrivain.

Mais le retour chez Maupassant est à l’enseigne de la réalité, la réalité d’un lupanar de province, où la lourdeur et la grossièreté des hommes dominant sur le « troupeau » des femmes car « la nuit pour elles s’annonçait laborieuse. »³². Maupassant n’est pas avare de détails et son souci du réel le pousse à repérer les moindres mouvements en les décrivant : « Alors le bonhomme se leva, et rajustant son gilet, suivit la fille en fouillant dans la poche où dormait son

³⁰ Clin d’œil de l’écrivain, si miracle il y a eu durant la cérémonie de la première communion, la lumière qui invite les hommes ne peut être qu’une lumière céleste comme celle que l’on place sous les statuette de la madone.

³¹ *MT*, p.103.

³² *Ibid.*, p. 104.

argent. »³³. Ici, dans les dernières pages du récit, c'est de nouveau la danse, mais avec une autre musique que celle de la visite chez les Rivet, plus sensuelle quoique débraillée, avec une pointe de vulgarité qui sied parfaitement puisque l'endroit la requiert. Ophuls apparaît plus discret. La fête bat son plein, les bourgeois sont heureux, Madame se laisse aller et conclut par : « Ça n'est pas tous les jours fête. »³⁴.

4. *Le talent Maupassant, la magie Ophuls*

Le chiasme du titre, chiasme poétique s'il en est, nous le trouvons dans la scène de l'église, scène qui attira les foudres de certains censeurs et les critiques négatives contre le film abondèrent à cause de l'audace de Maupassant, mise en scène par Ophuls, où le prêtre remercie, quoique ignorant leur profession, des prostituées à l'église (nous sommes dans les années 1950 !³⁵).

³³ *Ibid.*, pp.104-105.

³⁴ *Ibid.*, p.106.

³⁵ Et don Andrea Gallo ne faisait que commencer sa carrière de prêtre attentif aux « autres ».

Voici un extrait du scénario et de la lecture de la nouvelle adaptée pour le film et faite par l'acteur Jean Servais³⁶ :

Un silence se fait. Une petite clochette tinte dans ce grand silence. Caméra braquée sur une statuette représentant la Vierge.

On entend :

LA VOIX : Le soleil qui frappait sur les ardoises du toit faisait une fournaise de la petite église.

La caméra suit le rayon de soleil, vers le haut, par-dessus la foule.

LA VOIX : Et une attente anxieuse, les approches de l'ineffable mystère étreignaient le cœur des enfants et serraient la gorge de leurs parents...

Musique d'orgue

À ce moment la caméra arrive jusqu'au vitrail le plus haut et montre un saint qui étend les bras en signe de bénédiction.

³⁶ Voix récitante dans le film entier, la voix devait représenter, pour Ophuls celle de l'écrivain.

En bas, le *Kyrie Eleison* commence,

Au rythme du chant, la caméra descend le long du rayon de lumière, vers la foule en prières, glisse sur leurs têtes, sur leurs livres de prières et s'arrête sur Rosa. Elle est à genoux et regarde fixement devant elle, dans le vide, depuis le début de la cérémonie.

Dans la musique diminuant, on entend la Voix basse et chaude :

LA VOIX : C'est alors que Rosa se rappela tout à coup sa mère, l'église de son village, sa première communion.

Elle regarde fixement devant elle.

LA VOIX : Elle se crut revenue à ce jour-là, quand elle était si petite, toute noyée dans sa robe blanche.

Rosa laisse tomber son front de ses mains. Elle pleure. Elle tire son mouchoir, s'essuie les yeux, se tamponne le nez et la bouche pour ne pas crier.

370 à 374 : TRAV. [elling] DE L'AUTRE CÔTÉ

Ses deux voisines, Louise et Flora, gémissent aussi.

Madame à son tour (caméra sur elle) a les paupières humides et tandis qu'elle se tourne vers sa belle-sœur et constate que tout le banc pleure, on entend, accompagnant son regard à travers toute l'assemblée :

LA VOIX : Comme la flammèche qui jette le feu à travers un champ mûr, les larmes de Rosa et de ses compagnes gagnèrent en un instant toute la foule : hommes, femmes, vieillards, jeunes gens en blouse neuve, tous, bientôt, sanglotèrent, et sur leurs têtes semblait planer quelque chose de surhumain : une âme épandue, le souffle prodigieux d'un être invisible et tout-puissant.

La caméra est revenue à son point de départ. Elle s'arrête sur Rivet qui serre les mâchoires et dit à Rosa, avec gentillesse :

RIVET : Il ne faut pas pleurer, voyons...

Et il se met à sangloter.³⁷

Cette dernière scène n'existe pas chez Maupassant, par contre :

C'est alors que Rosa, le front dans ses mains, se rappela tout à coup sa mère, l'église de son village, sa première communion. Elle se crut revenue à ce jour-là, quand elle était si petite, toute noyée en sa robe blanche, et elle se mit à pleurer. Elle pleura doucement d'abord : les larmes lentes sortaient de ses paupières, puis, avec ses souvenirs, son émotion grandit, et, le cou gonflé, la poitrine battante, elle sanglota. Elle avait tiré son mouchoir, s'essuyait les yeux, se tamponnait le nez et la bouche pour ne point crier : ce fut en vain ; une espèce de râle sortit de sa gorge, et deux autres soupirs profonds, déchirants, lui répondirent : car ses deux voisines, abattues

³⁷ Scénario de Max Ophuls et Jacques Natanson.

près d'elle, Louise et Flora, étreintes des mêmes souvenirs lointains, gémissaient aussi avec des torrents de larmes.

Mais comme les larmes sont contagieuses, Madame, à son tour, sentit bientôt ses paupières humides, et se tournant vers sa belle-sœur, elle vit que tout son banc pleurait aussi.³⁸

Et Maupassant, de s'en donner à cœur joie, filles et bourgeoises, communiantes et parents, tous unis dans l'émotion, tous unis dans un crescendo jubilatoire :

Le prêtre engendrait le corps de Dieu. Les enfants n'avaient plus de pensée, jetés sur les dalles par une espèce de peur dévote ; et, dans l'église, de place en place, une femme, une mère, une sœur, saisie par l'étrange sympathie des émotions poignantes, bouleversée aussi par ces belles dames à genoux que secouaient des frissons et des hoquets, trempait son mouchoir d'indienne à carreaux et, de la main gauche, pressait violemment son cœur bondissant.

Comme la flammèche qui jette le feu à travers un champ mur, les larmes de Rosa et de ses compagnes gagnèrent en un instant toute la foule. Hommes, femmes, vieillards, jeunes gars en blouse neuve, tous bientôt sanglotèrent, et sur leur tête semblait planer quelque chose de surhumain, une âme épandue, le souffle prodigieux d'un être invisible et tout-puissant.

Alors, dans le chœur de l'église, un petit coup sec retentit : la bonne sœur, en frappant sur son livre, donnait le signal de la communion ; et les enfants grelottant d'une fièvre divine, s'approchèrent de la table sainte.

³⁸ *MT*, pp. 95-96.

Toute une file s'agenouillait. Le vieux curé, tenant en main le ciboire d'argent doré, passait devant eux leur offrant, entre deux doigts, l'hostie sacrée, le corps du Christ, la rédemption du monde. Ils ouvraient la bouche avec des spasmes, des grimaces nerveuses, les yeux fermés, la face toute pâle ; et la longue nappe étendue sous leurs mentons frémissait comme de l'eau qui coule.

Soudain dans l'église une sorte de folie courut, une rumeur de foule en délire, une tempête de sanglots avec des cris étouffés. Cela passa comme ces coups de vent qui courbent les forêts ; et le prêtre restait debout, immobile, une hostie à la main, paralysé par l'émotion, se disant : « C'est Dieu, c'est Dieu qui est parmi nous, qui manifeste sa présence, qui descend à ma voix sur son peuple agenouillé. ». Et il balbutiait des prières affolées, sans trouver les mots, des prières de l'âme, dans un élan furieux vers le ciel. [...]

Puis, d'une voix plus claire, se tournant vers les deux bancs où se trouvaient les invitées du menuisier : « - Merci surtout à vous, mes chères sœurs, qui êtes venues de si loin, et dont la présence parmi nous, dont la foi visible, dont la piété si vive ont été pour tous un salutaire exemple. Vous êtes l'édification de ma paroisse ; votre émotion a échauffé les cœurs, sans vous, peut-être, ce grand jour n'aurait pas eu ce caractère vraiment divin. Il suffit parfois d'une seule brebis d'élite pour décider le Seigneur à descendre sur le troupeau.

La voix lui manquait. Il ajouta : « C'est la grâce que je vous souhaite. Ainsi soit-il. ». Et il remonta vers l'autel pour terminer l'office.³⁹

Car le charme de cette scène, tout le miracle, si de miracle il s'agit, - et nous nous plaçons du point de vue du spectateur et du lecteur - une église entière en larmes sous le poids de l'émotion provient, bien évidemment, du contraste des

³⁹ *Ibid.*, pp.95-98.

prémises : prostituées et gens communs partageant au gré d'un crescendo identique une émotion soudaine. Il est vrai, beaucoup d'éléments entrent en jeu : aux larmes déclencheuses de Rosa, il faut ajouter le cantique chanté dans le film à la mélodie mélancolique, *Plus près de toi mon Dieu*, suivi de l'*Ave verum corpus* de Mozart, la solennité de la journée spéciale, la première communion des enfants de la plupart des participants et le prêtre paralysé par ce phénomène qu'il considère comme prodigieux. Nous pourrions presque, plus subtilement, parler d'une forme d'hystérisme collectif mais nous devons placer au centre Rosa la véritable fautrice :

Rosa « Elle pleure »

X

« et elle se mit à pleurer »

Rosa la Rosse

car c'est elle, par ses larmes et, d'une autre manière, ses compagnes par leur présence « élégante » de dames de la ville qui participent à cette explosion émotive.

«Flammèche » et souvenirs d'enfance, sont présents dans les deux énonciations, la filmique et la littéraire, mais le « miracle » passe à travers le regard de l'actrice Danielle Darrieux, ce sont bien ses yeux qui pleurent et le spectateur reste, inexorablement, sous son charme, envoûté par ce plan rapproché que Ophüls laisse entrevoir⁴⁰. Nous pouvons dire que le miracle de ce film, qui passe à travers la nouvelle de Maupassant et qui, cependant, la laisse un peu en ombre à cause de tous ces mouvements époustouflants de la caméra, ce sont les yeux baignés de larmes de l'actrice, c'est ce regard qui se noie dans une enfance perdue, un bonheur possible qui n'a pas eu lieu. Rosa la rosse disparaît sous le charme de Rosa Darrieux. L'image semble l'emporter sur le texte, pourtant si riche. C'est l'image bienfaitrice, la beauté du visage qui l'emporte sur la structure ternaire - réitérant et réitérée - dont est farci le texte de Maupassant⁴¹.

⁴⁰ « [...] A chi si lamentava che l'occhio non può mai riposare su un primo piano, Ophüls (sic!) rispondeva: [...] in *La Maison Tellier*, l'obiettivo parte in vacanza con le ragazze. I paesaggi, la chiesa, gli incontri e le avventure non fanno che passare davanti a loro. Questo seguito di movimenti può dare l'impressione che ci siamo pochi primi piani, e tuttavia i movimenti sono stati concepiti in modo che gli attori si trovino spesso vicino all'obiettivo...»; Ophüls (che non voleva la dieresi sulla *u*) in una lettera a Jean-Jacques Gautier cit. in Michele Mancini, *Max Ophüls*, "Il Castoro cinema" n°55-56, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 110-111.

⁴¹ « Les chapeaux tombaient dans le dos, sur le nez ou vers l'épaule... » (*MT*, p.88) ; « On se pressait, on se retournait, on se poussait... » (*MT*, p.93) ; « [...] tiré son mouchoir, s'essuyait les yeux, se tamponnait le nez... » (*MT*, p.95) ; « [...] l'hostie sacrée, le corps du Christ, la rédemption du monde (*MT*, p.96); « [...] une sorte de folie courut, une rumeur de foule en délire; une tempête de sanglots... »(id); « [...] une cohue à la sortie, ne cohue bruyante, un

L'enchanteur Ophuls, comme l'appelle Aldo Tassone dans un très beau livre⁴² sur le metteur en scène, déploie tous ses charmes et ses sortilèges pour mettre le spectateur de son côté, et comme les bourgeois de l'église, comme le prêtre sous le coup de l'émotion, le spectateur ne peut qu'applaudir à ce véritable chef-d'œuvre du maître. Dans notre mémoire, désormais, restera ce regard Rosa comme resteront les yeux de Michèle Morgan, le regard de Sylvia Bataille sur l'escarpolette, le regard fou et désespéré de Jean Gabin à la fin de *Pépé le Moko* et la voix brisée de Fréhel pleurant sur sa jeunesse passée. Images immortelles qui pourtant ne le deviennent qu'à travers les baguettes magiques des réalisateurs Carné, Renoir, Duvivier et surtout à travers la lecture et les mots de Maupassant lu par Jean Renoir, de Pierre Mac Orlan revu par Jacques Prévert et d'Henri La Barthe, alias Ashelbé (HLB) revu par Henri Jeanson.

La richesse linguistique de Maupassant nous ensorcelle et tient le lecteur en haleine, le sourire aux lèvres, attendant la chute finale qui ne saurait trop tarder ; cette richesse n'est pas dans la richesse du lexique mais plutôt dans l'habileté de

charivari de voix... » (*MT*, p.98) ; « [...] on s'occuperait d'elle, on avait du temps, on se reverrait d'ailleurs. » (*MT*, p. 99).

⁴² Aldo Tassone, *Max Ophuls l'enchanteur*, Torino, Lindau, 1994.

l'écrivain d'agencer les mots pour qu'ils frappent immédiatement la fantaisie du lecteur.

C'est le retour au merveilleux incipit de l'écrivain normand où deux lignes suffisent pour donner l'atmosphère et ébaucher les contours du petit monde dont le lecteur va bientôt faire connaissance : « On allait là, chaque soir, vers onze heures, comme au café, simplement. »⁴³. C'est que, pourrions-nous ajouter à notre tour à la Maupassant, cette simplicité nous donne rapidement la couleur : deux adverbes, un imparfait, et une comparaison et le tour est joué : la Maison Tellier pénètre à grands pas dans l'imaginaire du lecteur. Quand Ophuls tournera son film, ce ne sera que la juste continuation de la première phrase irremplaçable.

Car comme dans les contes de fées, tout se termine d'une façon parfaite, tout rentre convenablement dans les normes et les rythmes habituels : la vie et son quotidien. Le miracle passé, l'émotion tarie, c'est la vie de tous les jours qui reprend – et de plus belle, après cette « vacance » – et ce sont les bourgeois de la petite ville qui reprennent les devants de la scène. Un peu à la façon de Flaubert, c'est presque le triomphe de l'inéluctable bourgeois, les Homais sont vainqueurs, ils ont ce qu'ils voulaient, la maison a rouvert ses portes, l'ordre est

⁴³ *MT*, p.75.

rétabli. Le quotidien pourra recommencer à l'infini : « on allait là... » mais dans notre esprit domine seul le regard rayonnant de Rosa, grâce aussi au jeu croisé des lumières que le réalisateur a su créer dans le film au moment où le personnage est touché par le bienfait des larmes libératrices, ce regard magnifique de Rosa ou plutôt celui de Danielle Darrieux. Et c'est dans ce mélange de deux immenses talents, Guy de Maupassant et Max Ophuls que la grandeur de l'actrice pénètre à son tour dans nos émotions de spectateurs et de lecteurs.

5. Pour conclure

Maupassant, romancier réaliste s'il en fut, a représenté la vie d'une maison close dans une petite ville de province, utilisant tous les artifices pour ébaucher une critique souvent féroce de la société ; Ophuls a édulcoré le récit jouant plutôt sur des notes plus tendres, moins sombres (un exemple sur tous, le personnage de Rivet que Jean Gabin interprète est à l'opposé du personnage de Maupassant).

Comme ont écrit Vanoye et Goliot-Lété :

Dans un film, quel que soit son projet (décrire, distraire, critiquer, dénoncer, militer), la société n'est pas à proprement *montrée*, elle est mise en scène. En d'autres termes, le film opère des choix, organise des éléments entre eux, découpe dans le réel et dans l'imaginaire, construit un monde possible qui entretient avec le monde réel des relations complexes : il peut en être en partie le reflet, mais il peut aussi en être le refus en occultant des aspects importants du monde réel, en idéalisant, en amplifiant certains défauts, en proposant un « contre-monde », etc. reflet ou refus, le film constitue un *point de vue* sur tel ou tel aspect du monde qui lui est contemporain. Il structure la représentation de la société en spectacle, en drame (au sens général du terme), et c'est cette structuration qui fait l'objet des soins de l'analyste. [...] ⁴⁴

Max Ophuls s'est bien gardé de montrer, dans le détail, l'intérieur de la maison close et ce choix au fond n'est pas si innocent que cela et n'est pas uniquement lié aux audaces de la caméra du réalisateur, comme suggère justement Aldo Tassone :

La scelta originalissima – di mostrare solo da fuori (la cinepresa collocata su una dolly riprende dall'esterno i movimenti delle *dames* e dei visitatori spostandosi da una finestra all'altra senza mai penetrare all'interno) ha sorpreso tutti. Il carnale autore di *Roma* ⁴⁵ (le sequenze dei « casini ») non avrebbe probabilmente adottato quella soluzione, che al regista renano fu ispirata dalla istintiva predilezione per l'indiretto, il

⁴⁴ Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, 1992, pp.44-45.

⁴⁵ Federico Fellini.

riflesso, l'arabesco, dal rifiuto del corpo a corpo, dei primi piani, del montaggio sincopato. In ogni caso la soluzione tecnica prescelta esprime in maniera ammirevole il clima di esaltata citazione (« Une tempête de joie naïve et légère soufflait sur la Maison Tellier... »).⁴⁶

À notre avis, là, où Maupassant montre aisément « l'envers du décor », jouant sur les notes de l'ironie voire du sarcasme, le réalisateur arrondit les aspérités, embellit les situations. Ce qui domine, finalement, c'est l'émotion d'une poésie continue, joyeuse, galante, fugitive comme certaines compositions du XVIII^e siècle et tout va converger vers le moment culminant du film, paroxysme émotionnel et en même temps poétique : les larmes de Rosa.

⁴⁶ Tassone, cit., p.81.